

قسم: اللغة والأدب العربي



معهد: الآداب واللغات

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

المشهدية وتمظهراتها في رحلة ابن حمادوش الجزائري

إشراف الأستاذ(ة): مسعود بن ساري

إعداد الطالب (ة): شهيناز قاسمي

التخصص: الأدب العربي القديم

الشعبة: الدراسات الأدبية

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	وسيلة مرباح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميله-	رئيسا
2	مسعود بن ساري	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميله-	مشرفا ومقررا
3	سليم بوزيدي	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميله-	مدعوا
4	حمزة حمادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي-	عضوا مناقشا
5	سعد مردف	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي	عضوا مناقشا
6	سامية بن دريس	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميله-	عضوا مناقشا
7	سمية الهادي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميله-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023-2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

مقدمة

لقد بلغت الرحلة شأنًا كبيرًا، وسجلت حضورها في الأجناس الأدبية، وتبوأت مكانتها بجدارة على خارطة الإنتاج الأدبي العربي، وساعدها على ذلك نضجها وثرأؤها وتنوعها، فقد استطاع الرحالة العرب أن يحدثوا تحولًا على صعيد كتابتها، شمل كل مكونات الخطاب فيها وبالأخص المكون السردي منها، وعلى هذا الأساس فإن مقارنة الرحلة لم تكتف بتسجيل الواقع وتكرار نماذجها، بل تطمح إلى جعلها متميزة في خطابها وصيغتها.

وعلى هذا الاعتبار فلا مندوحة من الاعتراف، أن أدب الرحلة أقرب الأجناس الأدبية تجسيدا لصورة الإنسان في صراعه مع الحياة، وهو يجوب الأمصار فيكتشف ويتعرف، وينفعل ويتفاعل، ناقلًا الأخبار والمعلومات، في شكل صور ومشاهد أدبية.

وضمن هذا الإطار ارتأى البحث تجاوز الطرح التقليدي في دراسة أدب الرحلة، حيث تناول المشهدية كإجراء في أدب الرحلة، ولعله ضرب من المغامرة المحفوفة بكثير من المخاطر لأنه موضوع شائك وشيق في الوقت ذاته، خاصة إذا علمنا أن الرحلة وشائج متعلقة مع غيرها من الفنون الأدبية.

والمشهدية في حد ذاتها منجز حدائي له منطلقاته الفكرية والجمالية، التي ينبني عليها وتخوله أن يكون بناء نصيا، قابلا للاشتغال المعرفي وقوانين الخطاب على مستوى القراءة والتأويل الدلالي.

وفي هذا السياق أثار اهتمام البحث رحلة ابن حمدوش الجزائري، الموسومة ب: "لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال"، كونها أثرت المنجز السردى للأدب الجزائري القديم في الفترة العثمانية، لتكون محط الدراسة. في محاولة لاستتطاق هذا المتن التراثي واستكناه مكنوناته وقوانين الخطاب فيه، برؤية جديدة ومنظور حدائي له منطلقاته الإبداعية والفنية؛ تحت عنوان: "المشهدية وتمظهراتها في رحلة ابن حمادوش الجزائري".

وكأنيّ باحث أجدي أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فمما دفعني لاختيار الموضوع: ميولي وشغفي بالأدب الرحلي، باعتباره مجالا رحبا للبحث فضلا عن تميزه بطابعه الواقعي والذي يمكننا من إعادة رسم هوية الحضارات القديمة وما تختزنه من عادات ومعتقدات عامة الأمر جعل من دراسة رحلة ابن حمادوش متعة ثنائية، وأمرًا مرغوبا فيه محببا.

ولئن كان الاختيار خاضعا لدوافع ذاتية، فإن ذلك لا ينفي خضوعه لعوامل موضوعية والتي تبدى لنا أن نلخصها فيما يلي:



- الاهتمام بالأدب الجزائري القديم، وإحيائه بمناهج حديثة، تعطيه بعدا قرائيا جديدا.

والرجوع إلى موروثة الأدبي والثقافي، خاصة ما أنتج منه خلال العهد العثماني.

- قلة الدراسات المخصصة لهذا الفن الأدبي الإجناسي عامة، ورحلة ابن حمادوش

خاصة؛ والتي رغم أهميتها العلمية والأدبية لم تفرد لها -في حدود علمنا-دراسة وافية، تمنحها حقها من البحث المفصل الذي يتوخى الدقة والعمق بالمنظور الحداثي، وفق معايير جمالية إبداعية.

- الرغبة في مدارس هذا النص الرحلي القديم، والتعمق فيه برؤية جديدة ومنظور

حداثي، وهو ما يحدونا إلى ممارسة إجراء المشهدية في هذا المتن، لاستنتاج مكنوناته ومشاهده، ومدارستها واستخراج مكامن الجمال فيها.

-تتبع الظاهرة المشهدية في المتن الرحلي، والتي منحته أدبيته وقيمه الجمالية، وإبراز

ما يتضمنه من قيم إنسانية واجتماعية وتاريخية وثقافية.

وتبادرت جملة من التساؤلات الملحة التي كونت هاجسا معرفيا، أمكن صياغة الإشكالية

الرئيسية إضافة إلى عدد من الإشكالات الفرعية المنبثقة عنه، والتي يمكن حصرها فيما يلي:

-الإشكالية الرئيسية: ما تمظهرات المشهدية في رحلة ابن حمادوش الجزائري؟ وكيف تم

تشكيلها؟ وماهي القيم المستوحاة منها؟

- الإشكالات الفرعية:

- ما هو المشهد؟ وماهي المشهدية؟

- إلى أي حد استطاعت الدراسة المشهدية أن تكسب الرحلة قيمة فنية وجمالية

وتاريخية؟

- ما مفهوم الرحلة والأدبية؟ وما العلاقة بينهما؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات بنى البحث خطة هيكلها مشكل من: مقدمة وثلاثة فصول

وخاتمة وملحقين.

الفصل الأول (مشهدية المفهوم والمصطلح) وقسمته إلى مبحثين أساسيين هما:

المبحث الأول (المشهد والمشهدية) تضمن مفاهيم نظرية وجب إيضاحها لأجل الدراسة

التطبيقية، أين تم ضبط مفهوم قار لمصطلح المشهد، مستثمرا ما من شأنه أن يمنحه ما كان

جديرا به من حمولة دلالية انطلاقا من تشكل حضوره اللغوي ومراحل تطوره من الفنون الأدبية

والبصرية على حد سواء، ثم بيان مصطلح المشهدية مبرز العلاقة بينها وبين المشهد.

أما المبحث الثاني (الرحلة والأدبية) عرضت فيه مفهوم الرحلة وأنواعها، وبينت أهميتها، وبعض القضايا المتعلقة بتجنيس الرحلة وأدبيتها وخصائصها.

أما الفصل الثاني (مشهدية الرحلة والانتقال): وقسمته إلى مبحثين أساسيين:

اختص المبحث الأول: (مشهدية الزمان والمكان) تناولنا فيه التجربة الرحلية بوصفها

مشهدا خطابيا ينهض بتمثل مكونات المشهد، ودرست فيه بنية الزمن الطبيعي، موضحة الحركة الزمنية في الرحلة، وكيفية تأسيس فضائها وأماكنها باعتبار الفضاء من المكونات الأساسية لقيام المشهد.

أما المبحث الثاني (مشهدية الأحداث والشخصيات): وفيه تم رصد الأحداث والشخصيات الواردة في الرحلة ودراستها.

الفصل الثالث: (مشهدية النص الأدبي): وقسمته إلى مبحثين أساسيين هما:

المبحث الأول (مشهدية الفنون النثرية والأغراض الشعرية): وقد تعرضت فيه لتوظيف

فن النثر، والمواضيع التي عني بها، وخصائصه. تلاه -بعد ذلك- دراسة توظيف الشعر وأغراضه وخصائصه.

أما المبحث الثاني: (مشهدية الأساليب) ركزنا فيه على الأساليب التي اعتمدها الرحالة

في عرض مشهده الرحلي، والتي تنوعت بين السرد والوصف والحوار، ومن ثم بيان كيفية توظيفها ومدى فاعليتها في البناء الفني.

وكانت **خاتمة الدراسة** عرضا لأهم النتائج والملاحظات التي توصل إليها البحث. وأنهى بملحقين فيهما ترجمة المؤلف وملخصا للرحلة.

واعتمد البحث **المنهج الفني**، باعتباره الأنسب والأقرب لهذه الدراسة، وكان للفصل

الأول حظ من المنهج التاريخي.

ومن **الدراسات السابقة** التي تقاطعت مع الأطروحة، يمكن الإشارة إلى مذكرة ماجستير

موسومة بتداخل الأجناس الأدبية في أدب الرحلة رحلة ابن حمادوش الجزائري نموذجاً، للطالبة

سمارة هند، جامعة غرداية، إشراف الأستاذ الدكتور بريهمات عيسى. كشفت من خلالها

جماليات ودلالات تداخل الأجناس الأدبية في الرحلة. ولم أر في حدود علمي سوى هذه

المذكرة، أما المقالات العلمية فقد تناولت الرحلة من أوجه متعددة. وفيما يتعلق بالمشهدية كفكرة

حديثة فقد كان للأستاذ بشير عروس قصب السبق في مذكرته شعرية المشهد في بكائيات

الشريف الرضي وكذلك حبيب مونسي في عدد من البحوث والمقالات مثل المقاربة المشهدية في لوحات الشعر عند الأمير عبد القادر وغيرها.

واستعن البحث بعدد من **المصادر والمراجع** ذات الصلة بموضوع الرحلة والمشهدية، من أهمها: كتاب تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله، كتاب الرحلة في الأدب العربي لشعيب حليفي، وبنية النص السردي لحمد الحميداني، والرحلة في الأدب العربي لناصر الموافي، والتصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر لأميمة عبد السلام الرواشدة، والعديد من الأبحاث والدراسات الخاصة بالدكتور حبيب مونسي، وغيرها من الكتب والمقالات والمعاجم.

وبديهي أن **صعوبات** جمّة قد صادفت البحث، والأمر طبيعي حين نعلم أن المدونة تخص خطاباً سردياً متشعب الرؤى ومتعدد الموضوعات. أضف إلى ذلك محاولة مقاربتة مقارنة حديثة.

وفي الأخير، لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل والاعتراف بالجميل إلى أستاذي المشرف الدكتور مسعود بن ساري -حفظه الله ورعاه- على ملاحظاته القيمة، وإرشاداته السديدة وواسع خبرته وصبره على هذا العمل حتى استوى على عوده. كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأساتذتي أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة أطروحتي، وما تجشموه من عناء القراءة والتصويب ليخرج بحثي في حلة أقرب إلى الجمال والكمال والحق.

الفصل الأول

مشهدية المفهوم والمصطلح

المبحث الأول: المشهد والمشهد

المبحث الثاني: الرحلة والأدبية

الفصل الأول: مشهدية المفهوم والمصطلح

المبحث الأول: المشهد والمشهدية

المشهد والمشهدية من المصطلحات التي كرستها العديد من الدراسات الأدبية تتغذى من روافد عدّة، ولا يكاد يختص بها فن دون آخر، وقد جاءت مساعينا والثقافية، وهي تكريسا لرؤية جديدة للنصوص الرحلية، لأنه مبحث نقدي يندر بسطه في الدراسات النثرية ولا يحيز له الباحثون قسطا وافيا من التحليل والتمثيل، لذلك حاولنا استنباط الصور المشهدية للمتن الرحلي.

ومن الواضح أن التصنيفات الحديثة لهذه النصوص، قد استفادت كثيرا من التطور الحاصل في حقول المعرفة، ومناحيها المتعددة، وقد كانت النتيجة حتمية، أن تنهل الدراسات الأدبية والنقدية من هذا الزخم الذي قدمته التجربة الإنسانية، تطّلب هذا الأمر حدوث تقاطعات بين ميادين بحثية لإنتاج حقول بحث جديدة تتقارب، وتترافد في سبيل تسليط الضوء على الظواهر الفنية المختلفة.

وإننا ملزمون بداية بعرض مفهوم المشهد والمشهدية، وهو ما يفضي بنا إلى أسئلة جوهرية عن تمفصلات دلالتها وتطورها: فما هو التصور النظري لهذا المصطلح؟ وكيف تم التشكيل المشهدي في خضم الجهود الرائدة؟ وما المصطلحات التي استخدمت للدلالة عليه؟ والسؤال الأهم هنا هل يمكن اعتبار المشهد، بنية جزئية من المشهدية؟ وما العلاقة بينهما؟ كل هذه التساؤلات وغيرها نروم للإجابة عنها هاهنا، في المبحث الأول المشهد والمشهدية.

أولاً: مفهوم المشهد

1-المشهد: من الحضور اللغوي إلى التشكل الذهني:

يرتبط مصطلح المشهد في المعاجم، بكل ما يقدم للنظر أو المشاهدة، ففي المعجم الوسيط نجد "الشَّهَادَةُ: أَنْ يُخْبَرَ بِمَا رَأَى، وَأَنْ يُقَرَّ بِمَا يَعْلَم. وَالْمُشَاهَدَةُ: الإدْرَاكُ بِإِحْدَى الْحَوَاسِ، وَالْمُشَاهَدَاتُ: الْمُدْرَكَاتُ بِالْحَوَاسِ، وَالْمَشْهُدُ: الْحُضُورُ، وَمَا يُشَاهَدُ، وَالْمَجْمَعُ مِنَ النَّاسِ جَمْعُ مَشَاهِدٍ. وَمَشَاهِدُ مَكَّةَ: الْمَوَاطِنُ الَّتِي كَانُوا يَجْتَمِعُونَ فِيهَا. الْمَشْهُودُ يَوْمُ يَجْتَمِعُ فِيهِ النَّاسُ لِأَمْرِ ذِي شَأْنٍ"¹.

فالمشهدُ بالتحديد اللغوي يقترن بالإخبارِ والمُعَايَنَةِ، وإذا كانت المُعَايَنَةُ تقتضي الحُضُورَ لنقل الخبر "فكأنه يعاينه من خلال هذا النقل، والمعاينة على ذلك تتوالد من معاينة عن طريق الحضور إلى معاينة عن طريق التخيل، وهنا يأتي دور اللغة الواصفة التي تقوم في ذهن السامع مقام الرؤية من بصره"².

ولإنجاز هذا الفعل الكلامي يلزم توفر باث، ومُتلقي، ورسالة "فناقل الخبر باستعماله اللغة للتواصل، يترجم ما في ذهنه من الصور والمعاني إلى اللغة والمنقول إليه يترجم هذه اللغة إلى صور ومعاني، وعليه فالعملية التواصلية تقوم على نظام يربط الباث والمتلقي بمعايير، أي وجود سنن مشترك بينهما"³.

وانطلاقاً من هذا المبدأ، فالأدب يتجاوز نقل الخبر إلى نقل انفعالات بواسطة اللغة فهي في كل أحوالها التعبيرية ما هي إلا نقل لمشاهد، سواء أكانت مادية أو معنوية "فالعين تنتقل المشهد المنظور إلى الذهن، فإذا أخرجته اللغة لِيُتَلَقَّى -سَمَاعاً مثلاً- فالمتلقي يتخيله عياناً، ولن يكون للكلام معنى، إذا كان لا يحيل على سواه من الموجودات أو ما يتفرّع عنها"⁴ وبما أن اللغة بطبيعتها التصويرية ما هي إلا ملفوظ لغوي، يقتضي بضرورة وجود مشهد، وقد "انطلق من اقتراحات جوزيف كورتيس (Joseph S. Curtis) في تحديده للملفوظ الأولي

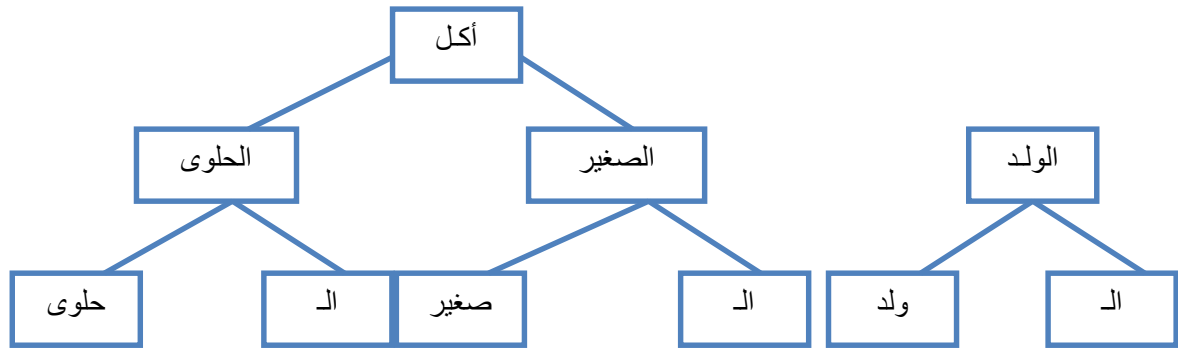
1-إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص497.

2-بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، مخطوطة ماجيستر، جامعة باجي مختار، غنابة، الجزائر، 2006-2007، ص33.

3-المرجع نفسه، ص33.

4-المرجع نفسه، ص39.

لوسيان تينيير (lucien Tennier) حول بنية الجملة البسيطة الذي لاحظ أن الفعل يحتل موقعا مركزيا في الجملة الفعلية، ويعمل فيها على نحو ما، يظهر ذلك في الشبكة الآتية:



يتضح أن نواة الجملة الفعلية البسيطة هي الفعل بوصفه علاقة بين العوامل¹. والواقع أن لوسيان تينيير يقترح وجود عنصرين أساسيين متلازمين: هما وجود فعل وملفوظ، وعلى أساسهما يتشكل المشهد. "فإذا قلنا: (أكل الولد الصغير الحلوى) فإن تلقّيها سيتمّ بتصور الفعل وفاعله ومفعوله لتتم عناصر عملية التخيل، وإذا أعطينا الولد صفة العلميّة وسمّيناه، فسيحضر في الذهن بصورته وهياّته، وكذلك إذا نعتنا الحلوى. ويبقى الفعل رابطا بين هذا وذاك بحسب الموقف والغرض².

وعلى هذا الاعتبار، يمكن أن ننظر إلى اللغة على أنها وسيلة للتعبير المجازي بجميع أضرابه، فهي ليست قوالب للمعاني فقط، وإنما رمز يصور المعنى ويجسد الإحساس من خلد الأديب إلى القارئ "إننا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل له في حقيقة الأمر لغة، وإنما ننقل إليه مشهدا -أيّا كان ذلك المشهد، وأيّا كانت طبيعته- إذ المستمع لا يتوقف عند اللغة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلدّه لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول"³.

ولهذا طالب النقاد، باختيار الألفاظ وانتقائها حتى تتميز لغة الشعر خاصة والأدب عامة، عن اللغات المستعملة في العلوم والمعارف عامة، لأنها أكثر من وعاء لحمل المعاني، وأكثر من وسيلة للتعبير عن الأفكار، فهي المعنى نفسه، ولكن الأديب يعيد تشكيلها

1-رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، ط1، 2000، ص17.

2-بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص39.

3-حبيب مونسي: المقاربة المشهدية -قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري -مقال، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، العدد 6، مارس 2016، ص155.

بصورة جمالية فنية معبرة عن انشغالاته، وهمومه النفسية بأسلوب تصويري إيحائي مما يكسبه طاقة تأثير عالية، وهذا ما يجعل النصوص الأدبية تختلف بأساليبها التعبيرية في موضوع معين، فتتفاوت جودتها تبعاً لفراسة الأديب وتمكنه من اختيار الألفاظ وانتقائها منسجمة مع السياق النفسي والتجربة الإبداعية للمبدع.

فهذه القدرة على الخروج باللغة من سياقها المعجمي، ودلالاتها القاموسية إلى تعابير إيحائية، مجازية السياق، رمزية المعنى، لتنتج بذلك عملاً فنياً، بأبعاد جمالية إيحائية تأثيرية تتولى نقل الخبر وكأنه مشاهد تنبض بالحياة والحركة، وبكافة ملابساته الزمكانية، "إذا كانت اللغة هي الوسيط الذي يتم من خلاله التواصل، وكانت المخيلة هي المركز الذي تُحوّل اللغة فيه إلى معانٍ وصور، فإنّ مقابلات هذه المعاني والصور، وطرائق تحققها اللغويّ، تختلف بحسب السياقات والمعارف التي عليها مستعملو اللغة، فإذا كنّا بإزاء الشعر الذي هو قول مخيّل، فإنّ التكثيف سيكون أشدّ ممّا عليه الكلام، الذي يروم التوصيل وحسب"¹.

تلك إذن هي سمة اللغة التي نحاول تجليتها، فخاصية التعقيد التي يعمد إليها الأديب حتى يشوش ذهن المتلقي بقراءات دلالية مثقلة بالإحياءات، متعددة الرؤى والأفكار، تجعل الأديب والمتلقي في حوار مع النص الفني من أجل استنطاقه، وتفجير معانيه، وكشف دلالاته الجديدة والمتولدة، والتي تقع مسؤوليتها في ذلك على الفنان قصراً لأنه يعرف عن موضوعه ما لا يعرفه القارئ ابتداءً، وهناك "مصطلح أكثر عمومية وشمولاً من مصطلح عملية صياغة الخبر (الذي يشير فقط إلى التنظيم التسلسلي للمعلومات داخل النصوص) هذا المصطلح هو الإخراج (..) وتشتمل كلمة الإخراج أساليب بلاغية مثل اختيار المفردات والقافية والجناس والتكرار وضروب المجاز وأدوات التوكيد..²؛ بل يشمل أكثر من ذلك "طريقة العرض برمتها، من حيث التأتي للموضوع، وكيفية بسطه والتقديم له، وزاوية النظر والحجاج والاستشهاد والتمثيل وسواها"³.

إن الإخراج الذي يعمد إليه الأديب لنقل انفعاله عن طريق اللغة، يحول الكلام الملفوظ أو النص المكتوب إلى مشهد مجسد ينبض بالحياة، فنجد أنفسنا أمام شخصيات

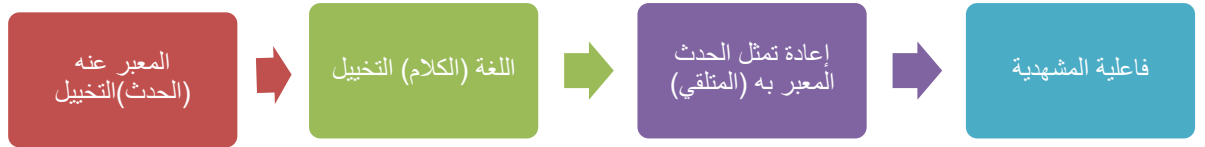
1- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص 37.

2- ج. ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، السعودية، ط1، 1997، ص 156.

3- بشير عروس: المرجع السابق، 38.

تتحرك، وأحداث مترابطة ومتكاملة تسعى لنقل إحساس الأديب، وانفعاله وتفاعله معها بلغة بصرية محسوسة، بغية تقديم رؤية جديدة لهذا الواقع، فالمشهد إذن نتاج فاعلية الخيال، الذي فرض إرادته الفنية على المتلقي وإخراجه من المألوف إلى الغريب، بواسطة غزارة اللغة الإيحائية وكثافتها، التي تخرج من الصامت صورا تفيض بالحياة.

وعلى إثر ذلك، فالخيال واللغة هما أداة المشهد ومصدرها، بهما تتشكل لتنفيذ لمخيلة المتلقي، فتحول الحدث المعبر عنه إلى كلام ملفوظ أو النص المكتوب للمتلقي، الذي يعيد تمثله عن طريق الخيال وكأنه مشهد مجسد برمته، وبكل إحداثياته الزمانية والمكانية، ويظهر ذلك من خلال الشكل التالي:



وعليه، فإنّ الفاعلية المشهدية تتم من خلال عناصر متلازمة، وسنن مشتركة بينها فالعملية التواصلية تقوم على نظام يربط الباث (المرسل) والمتلقي (المرسل إليه)، فنقل الخبر-أي الرحالة-يترجم الحدث والصور والمعاني إلى لغة، وذلك عن طريق الخيال والمحاكاة والتخييل، فيتلقاها المتلقي ويعيد تمثيلها-الحدث-عن طريق الخيال إلى مشاهد حية تفيض فنا وإبداعا.

2-تمفصلات التشكيل المشهدي:

قد يبدو الحكم منذ البداية، على غياب وجود قاعدة تأسيسية لمفهوم "المشهد" في تراثنا العربي مجففا، إذ أن ضخامة هذا التراث وتراكم الأحكام النقدية به، حال بين البحث والتنقيب في دقائق المسائل التي تعرض في الساحة النقدية الحداثية.

غير أن نظرة فاحصة لثنايا القضايا المطروحة فيه، ستكشف فعلا عن وعي عميق وفهم دقيق لتمفصلات التشكيل المشهدي، وهو ما لمسناه ونحن نتحرى عن الجذور التراثية الأساسية المبلورة، والمؤسسة لمفهوم المشهد والمقاربة المشهدية على حد سواء بمعناه الحداثي المتطور، أين وجدنا آراء أتاحت المجال لصياغة، وتوسيع بؤرة الدلالة للمشهد في صورته الحداثية المتطورة، بناء على الكم المتراكم من القضايا الفكرية، والنقدية المطروحة في تراثنا القديم

1.2. من المحاكاة إلى التخيل:

قد يعزى التقارب فيما بين الأجناس الإبداعية، إلى مسألة المحاكاة بين الفنون جميعها، وهذا أمر بديهي لا يكاد يشك فيه أحد؛ ذلك أن قصة التأثير المتبادلة بين الفنون الإبداعية، بوجه عام قصة طويلة في تاريخ الأدب والفن "لنعي هذه الروابط الواقعية والغامضة في الآن ذاته، كنتاغم البناء، المشهد الشعري، المعمار الروائي، تشكيل الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكر، لون النغمة والشخصية"¹.

فالفنون بأشكالها المتعددة تنقل واقع الحياة كما هي بأحداثها وتفصيلاتها، الأمر الذي جعلها ترتبط بميزة أساسية هي المحاكاة، وهو ما يمكن أن نسميه وحدة الفنون، حيث إن "البنية أو التكوين الأساسي الذي تشترك فيه كل الفنون بحيث يجعل منها أخوة وأخوات"² وأن نظرية المحاكاة في الأدب، تعود أصولها إلى الفلسفة المثالية الأفلاطونية إلا أن أرسطو، تلميذ أفلاطون؛ هو الذي كان له فضل العناية بالمصطلح، ليبنى عليه كل نظريته في الشعر، معتبرا إياه السلك الناظم لكل الفنون "وخاصية المحاكاة لا تعد تمثالا للواقع ولا نقلا للحقيقة بجزئياتها، (...)، كونها تنقل ما هو كائن وموجود إلى صور حية، وعليه تنفرد هذه الفنون القائمة على المحاكاة بعضها من بعض بما تعتمد إليه من مهارات وموضوعات وطرق"³.

وتتحقق المحاكاة بين الأجناس الأدبية، فكثيرا ما يستوحي الأديب "اللوحة والصورة والتمثال. ويسجل إلهامه في الشعر؛ كما يستلهم الرسام والمصور والخطاط. قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وصور، وخطط، وجسم، ما كان قد تخيله صورته بالكلمة والوزن والإيقاع"⁴ فالمحاكاة الأرسطية، بهذا المفهوم الوظيفي تتبنى تلك المقارنة، فيما يتعلق بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، مثل الرسم والنحت والنقش...، محدثة بذلك استجابة بين صورها؛ فيتوسل النحت الحجر، والرسم اللون، والموسيقى اللحن، والشعر اللغة، وهكذا إن الأديب "شأنه شأن

1-ينظر: عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور -، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد119، نوفمبر 1987، ص11.

2-المرجع نفسه، ص10.

3-ينظر: محمد القاضي: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، مجموعة من الدول العربية، ط1، ص374.

4-عبد الغفار مكاوي: المرجع السابق، ص09.

الرسام والنحات وغيرهما من المبدعين - يحاكي العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الانفعالات)، مصورا إياها بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك"¹

فالأديب ينقل العالم، ويصوره في قصيدته بواسطة اللغة التي تدرك بالسمع، و في المقابل نجد الرسم يتشكل بالخط واللون المدرك بالعين، ومهما كانت نقاط الاختلاف بينهما إلا أن صلة الوصل بين الشعر والرسم واحدة، إذ أنها تجسيد ذهني لمفهوم أو ماهية مجردة بأسلوب مختلف لخلق صورة ، ذلك أن غايتهم واحدة، وهي محاكاة الأشياء الموجودة في عالم الخارجي (المحيط) "فالشعر يعتمد على اللغة، بوصفها علامات دالة في تتابع زمني لتصنع مدركا حسيا له طابع مكاني، أما الفنون التشكيلية فتعتمد على معطى بصري، الذي يؤدي إلى معرفة فورية للأشياء عن طريق الحواس ذي الطابع المكاني"².

فهو يكشف بتخيلاته -وهو يؤلف بين كلمات قصائده - ما نقل من الواقع إلى المخيلة، بواسطة اللغة، والتي لها القدرة على التأثير في النفس ما لا يكون لغيرها، فيدفع المتلقي أن يرى العالم كما رآه هو؛ وبذلك يقع تحت سطوة سحر السمع والوجدان، وبالمقابل نجد الرسام الذي يمزج الأشكال بتقاطعاتها وألوانها، دون امتداد زمني وبانحصار في المكان؛ ممثلا بذلك مشاهد متواصلة حية.

وتكون بذلك القصيدة بالنسبة للشاعر مقابلا للوحة بالنسبة للرسام، إذ أنهما يجسمان معنى عن طريق المشاهد التي يتم تكوينها، وعليه "فلا وجود لاختلاف بين المشاهد المتجسدة لدى المرسل من عبارات شعرية، وأخرى تكونها لديه خطوط وألوان"³. لأن كليهما يقدم مشاهد تثير ذهن المتلقي، ناشدا غرضا واحدا هو إحداث التأثير في نفس القارئ ودفعها للتفاعل مع مضمونه والانقياد لمقتضاه.

ولا يخفى علينا أن المحاكاة والتخيل، يسيران جنبا إلى جنب رفقة المبدع والمتلقي فبالنظر للعملية الإبداعية، نجد المبدع الذي يحاكي عن طريق التخيل المتلقي، الذي يُخيل إليه، ليتولد مفهوم جديد "التخيل" هذا المصطلح، الذي ظهر بتسرب فكرة المحاكاة من

1- نوال إبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، (مقال)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 6، العدد 1، يناير 1985، ص 83.

2- ينظر: نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص 39.

3- ينظر: نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية، ص 39.

الفلسفة اليونانية إلى الفكر العربي، فبعد أن ترجم المسلمون الآثار الأرسطية، اضطلعوا إلى "التخيل" كمفهوم عربي إسلامي، وهو "التخيل طريقة خاصّة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسّية"¹. فالتخيل يتشكل عبر استجابة مخيلة المتلقي لقوة الفكرة، التي تعالج الصور الواردة، التي صاغها المبدع انبثاقاً من محاكاته الواقع؛ والواقع أن التخيل يوهّم القارئ بأشياء قد لا يصدقها العقل؛ ولكن الغرض منه في الشعر، هو استجلاب استجابة المتلقي وانفعالاته اتجاه ما يخيّل إليه، والتي تقضي إلى تأويل هذه التخيلات، على مستويات الخطاب الشعري المختلفة، من ألفاظ وتراكيب يتمثلها السامع لينتج منها معاني وصوراً تماثل القبول أو الرفض، تبعا لصورة الواقع.

وتجدر الإشارة أن لنظرية حازم القرطاجني، في المحاكاة والتخيل موقعا مركزيا وضرورياً ذلك أنه خير من استوعب جهود سابقيه، لينهض بميزة خصيصة لقول الشعر. فقد عرف التخيل في إطاره -الشعري- فيقول: "إن عملية التخيل تنتج صورة أو صوراً في مخيلة المتلقي وإن هذه الصور تستثير حالة قبول أو نفور، تماثل حالة القبول أو الرفض الناجمة عن مشاهدة صورة في الواقع"².

فغاية التخيل في الشعر عند حازم تتمثل في إتقان صنعة الشعر، بوصفها عملية إبداعية من خلال تفاعل المتلقي مع النص المخيّل، صوراً صوراً تنطق بالانفعال والحركة من خلال الخاصية التخيلية القارة في النص والوسائل مكونة لها من ألفاظ وتراكيب ومعاني مما تثير استجابة القارئ قبولاً ورفضاً، على حسب صورة الواقع.

ويؤكد حازم، في مواضع كثيرة على أن وظيفة الشعر، منوطة بما يحدثه التخيل في نفس المتلقي فيقول: "المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل الشيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة وخسة"³. فقيام الشعر على التأثير في المتلقي، وتحريك انفعالاته راجع بما يحدثه التخيل من

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 285.

2- زياد صالح الزعبي: المتلقي عند حازم القرطاجني (مقال)، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، العدد 1، 2001، ص 346-347.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 4، 2007، ص 106.

معاني مختلفة، وقدرة على تصوير مقاصد الشعر في ذهن المتلقي، وهكذا يعتبر التخيل المحرك القوي لقول الشعر وتشكيل مقدماته، التي من شأنها التأثير فيه، فينفع لتخيله أو تصوره صورا حقيقية أو وهمية، فكلما كان الإغراب في المحاكاة، والتعجب بالتخيل كلما كان أبداع وأمتع في نفس القارئ.

ومن هنا، فالحكم على جودة الشعر عند حازم انطلاقا من قوة تخيل الأديب، وحسن محاكاته العالم الواقعي، واعتماده الغريبة التي تستثير مكانن النفس قبولاً أو رفضاً. وتتبدى أهمية المحاكاة كعنصر جوهري، إذا اشتركت مع التخيل في التأثير في المتلقي، بنقل الصور من الأعيان إلى الأذهان، بالحرص على الإجادة في التأليف، بتحسين هيئة الألفاظ والمعاني فبواسطة اللغة يؤثر في نفس المتلقي ويحرك أعماقه، وبذلك يدفعه للانقياد لمقتضاه.

وعليه يمكن القول: إن الشعر يقع بين المحاكاة والتخيل، مما يلفت انتباه المتلقي فينفع ويهتز لوقعه، قبولاً أو رفضاً تبعاً لصورة الواقع، هذا من جهة ومن جهة أخرى مواقع المعاني والألفاظ وطريقة تخيرها، وتشكيلها في القول الشعري، فاللغة وسيلة للتواصل والتأثير في النفوس، وهو مرمى والغاية التي يصبو إليها كل شاعر.

2.2. الخيال:

لا شك أنّ، مصطلح "المشهدية" يوحي بوجود عملية مشهد، وذلك استناداً للمقاربة المعجمية، أي رؤية، مما يعني أساساً وجود عمل تواصلية عبر حاسة من الحواس، التي تشكل الصورة في ذهنه وتآلف فيما بينها، وذلك من خلال استشعار القارئ صورة الشيء الواقعي وكأنها مشهد حسي تكاد تراه عينه.

وفي هذا سعي إلى توسيع مصب البحث إلى النظرية التخيلية؛ وعليه فلم يعد خافياً والحال هذه أنّ أسلوب الخيال من أرقى الوسائل التعبيرية وأجلّها في الفن والدين والأدب، فقد أصبح من الحقائق الجلية في عصرنا الراهن، محورية الخيال في مختلف مظاهر الحياة بالآداب، والعلوم عبر مسارات الثقافات الإنسانية منذ أقدم العصور إلى حد اليوم، فحق أن نعدّه شمسا متوهجة في روح الإنسان.

وهذا نظراً لمكانته البارزة في التفكير العقلي وكذا الفنون الأدبية، التي تتصل به اتصالاً وثيقاً، كونها تحول المعنى الذهني التجريدي إلى صورة متخيلة محسوسة، إذ من

تفاعلهما وتمازجهما يتولد الإبداع، لذلك تركزت على النظر فيها بوصفها معنى ذهني مجرد أي خيالا، وقد كان لأرسطو، وقفة تفصيلية في ماهية الخيال فقد أفرد في كتابه "النفس" مباحث مستقلة في مفهومه، وطبيعته الذهنية ومن ثم يبرز جوهره الإدراكي، فيقول: "أما التخيل فهو شيء متميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يمكن بوجوده بدون الإحساس وأنه بدون التخيل لا يحصل الاعتقاد (..) لأننا نستطيع أن نتخيل شيئا أمانا كما يفعل أولئك الذين يرتبون الأفكار في مواضع معينة للذاكرة ويكونون منها صورا"¹ والأكد أن أرسطو ربط الخيال بالإحساس، وفي هذا إشارة منه، إلى توسع مفهومه وتصوراته عن المنظور الأفلاطوني، الذي غيَّب ماهيته - الخيال -، إذ إنّه: "في تراث أفلاطون المتداول اليوم إشكالا كبيرا مفاده غياب كلمة "الخيال" بالمعنى الذي تدل فيه على القوة الباطنية للإدراك الذهني"².

وهكذا، نجد رأيا جديدا عمل أرسطو على تعميقه، فيعني الخيال عنده الصورة الذهنية والتصورات الخيالية التي تنطبع في النفس، مما تؤثر في المتلقي ووجدانه، مشكلا بذلك إichاءات دلالية عميقة، فتؤثر في وعيه بطريقة تشكيلها أمامه بصورة إبداعية، ليعطي دورا تركيبيا ووسيطا بين المحسوسات، فيأسس بعدا أصيلا أثر كثير في الفكر العربي والغربي على حد سواء.

ومما لا شك فيه، أن للخيال دورا بارزا في تشكل العمل الفني واشتغاله، إذ أنه يسهم وبشكل كبير في نجاح المبدع، فكلما كان خياله واسعا، كان أكثر قدرة على إنتاج صور جديدة غير مطروحة، يكون لها تأثير بالغ على المتلقي، ومن هنا يعمل "الإدراك الحسي كخطوة أولى تسهم في تحويل المحسوس إلى معنى، يحول في ذهن المبدع إلى صورة حسية جديدة متحولة عن الأصل الحسي لكنها تحمل معانيه الخفية الغامضة، التي تختفي عن أعين العامة من الناس، فالفنون جميعا هي أثر من روائع الخيال"³.

تلك هي فلسفة المبدعين فهم لا يعرضون الأشياء فقط، بل يؤلفون فيما بينها ببراعة فالإبداع عندهم لا يبنى على محاكاة الواقع فحسب، وإنما بحرية الخيال في نسج العملية

1-أرسطو: النفس، تر: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015، ص103.

2-يوسف الإدريسي: التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص38.

3-علاء الدين، عبد المجيد جاسم: الثابت والمتحول في الإبداع السينمائي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد93، 2010، ص533.

الإبداعية؛ فالشعر يتشكل باللغة التي تدرك بالسمع، بينما الرسم يتشكل باللون، والخط المدرك بالعين، ومهما كانت نقاط الاختلاف بينهما - الشعر والرسم - فغايتهما واحدة، وهي تمثيل حسي لفكرة مجردة عن طريق الخيال، تثير ذهن المشاهد إلى تصور حسي محسوس واستتطاق الخطاب اللغوي إلى خطاب بصري دلالي، له إichاءاته التأثيرية في عقل القارئ وقلبه "إنها استحضار مشهد من الطبيعة، أو من حقيقة الإنسان، إنها إجمالاً ربط الاهتزازات العاطفية، التي يريد الفنان أن يولدها في محاولة لمنافسة الأشياء، وهي نداء إلى العالم من أجل الإحساس الخاص، وإلى المعروف من أجل أن تبرز في مفاتن الشيء المستكشف العلاقة الجديدة بين الأشياء هي عبارة عن إبداع نفسي" 1

فالخيال هو أساس العملية الإبداعية برمتها، لأنه الوسيلة أو القوة التي يخلق بواسطتها المبدع جملة من الصور المتكاملة والمثيرة، فينقل الأشياء المألوفة إلى غير المألوفة وتفكيك صور الواقع وإعادة تركيبها، وربطها لخلق عوالم جديدة أسهم -الخيال- في تلوينها ومنح الحياة لما لا حياة له خاصة الطبيعة بمظاهرها.

وهذا يتوقف على قدرة المبدع وكفاءة المتلقي، في منحها ذاك البعد الجمالي، بفعل تأويلاته المختلفة ليسهل عليه إعادة تركيب المشهد المتخيل، فمن دون الخيال، لما اكتسبت الأعمال الفنية الإبداعية تلك القيمة الاستثنائية، ويمكن القول أنه، هومن يكسب الصور الذهنية المعبر عنه صفته الفنية والجمالية، محاولاً خلق نوع من المطابقة بين العالم المادي المحسوس والعالم الأدبي الجمالي، فالإبداع يبني على صورة والخطاب في آن واحد. وقد يسهل علينا، كذلك وانطلاقاً من هذا الفهم النظر إلى دور الخيال، في تحريك الصورة الفنية الإبداعية وإخراجها من طابعها الجامد، وقد وقف الناقد جابر عصفور على مفهوم الخيال بقوله: "الخيال هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة، في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية، ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"².

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث - خصائصه واتجاهاته الفنية -، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص422.

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص13.

وبهذه الطريقة يعتبر الخيال، بمثابة القوة التي تولد الصور المرتبطة بالمشاعر والانفعالات، وغيرها، انطلاقاً من احساسه القوي بالواقع الموضوعي، إذ يتيح الخيال للأديب الدخول خلف الأشياء، واستخراج أبعاد المعنى ليشركه المتلقي، فكلما كانت غزيرة كان الخيال أقوى وقعا في تشكيل النص، وصورته داخل النص وخارجه.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ، الصورة الشعرية مرتبطة بالخيال، فهي وليدة خيال الأديب وأفكاره "وبذلك تحرص الصورة على جعل المتلقي في يقظة وانتباه، وهو من شأنه أن يبطئ إيقاع التقائه للمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته"¹. وهو ما يحيلنا إلى تصور أن من مصادر الصورة هو الإدراك والحس والبصيرة، وتمنح عاطفة قوية في التعبير عن المشاعر، يكون فيها الخيال الطاقة، التي تجمع عناصر متفرقة من الذاكرة والعقل لتصنع منها.

وهو في كل ذلك، لا يكتفي بنقل الواقع أو تصويره كآلة التصوير الفوتوغرافي، وإنما يهدمه ليقم علاقة جديدة غير مألوفة بين أشياء، متباعدة ومتنافرة تبهر المتلقي وتستثير خياله، وهو الشرط الذي يحد من هيمنة المدرك الحسي، ليسترفد الموقف الجمالي ويكسبه من القيم التعبيرية دلالة أقوى، فيكون لها مجال الإضافة والخلق الحر، فيدرجها على نسق واحد في العمل الفني، ولا يتأتى ذلك إلا بضبط القناة أو الوسيلة -أي اللغة- التي تنقل المعاني والدلالات.

وفي الحقيقة، إنّ مقصد الخيال في المشهد هو تحويل الواقع إلى صور فيها من الجمالية، ما يأسر النفس البشرية، ويحرك انفعالاتها فحسب، وإنما لقدرته على إفشاء الحقائق التي يخفيها الواقع، فنتجاوزه لننظر إلى عمقه وجوهره، وهذا من شأنه أن يرتقي بالذائقة الجمالية للمتلقي من رؤية الجمال، الذي يكمن في الشكل الخارجي أو الخطاب النصي بواسطة العين إلى استقراء ما هو مستتر خلف صورة الواقع بفضل قوة خياله، حتى يستحيل مادة طيّعة يشكلها كيف شاء.

وهذا لب الوظيفة الجمالية في المشهد، كعمل فني سواء أكان رسماً أو شعراً أو مسرحاً، حيث "لا يجب أن نرى العمل الفني المثالي على أنه شيء مادي فيزيقي، فهو أقرب ما

1- ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 328.

يكون إلى الحقيقة الخيالية أو الروحانية، وقد تمسك كروتشي بهذا الرأي، فعنده لا ينبغي أن نفرّق بين التمثال أو المبنى أو اللوحة في العمل الفني، لأن كل هذه الموجودات ليست في الواقع إلا منبهات إلى نشاط روحاني خيالي وهذا النشاط هو الفن، والعمل الفني لا يمكنه أن يحيا إلا على مستوى الخيال¹.

وبهذا المنظور فإنّ للخيال، دوراً بالغ الأهمية في تحديد المنظور المشهدي أثناء العملية الإبداعية، من خلال تبيان التناسق بين الواقع والتمثيل، وتبيان حقيقة الطبيعة التي لا تتكشف إلا بوصوله إلى جوهرها، وذلك بتدخل الفنان بخياله، لتبيان الجمالية داخل العمل الفني، وخارجها وتحويلها إلى صور مرئية، تجسد الحوار بين الفكرة والصورة بروح إبداعية محركها الخيال في استخدام الانفعالات الإنسانية والجمالية للموضوع، فتغير نظرة المتلقي من عمل فاطر لا حياة فيه إلى إشباع جمالي يفيض بالحرية والحركة.

3.2. التصوير:

وحين نقدم المشهد - من خلال النظرية التصويرية - يتضح الخيط الدقيق، الذي يجمع بين معارف شتى؛ إذ أنه في حقيقته "جماع لأكثر من صورة، وهو حركة في مقابل الثبات، الذي يتبدى - وإنّ لوهلة - فيها، ثم إنّ يرتبط بالمرسح وهو جارٌّ للشعر منذ الأزل وهنا أفضل أن أشير إلى غياب المسرح من مظاهر حضارتنا القديمة، وأربط هذا باستقلال البيت الشعري العربي في الدرس البلاغي القديم، لأنّ التمثيل - الذي عمّاده المشهد - هو الذي يكون فيه اجتماع العمل، أمّا الرسم وعماده الصورة والظلّ - فيمكن له التوزّع على السطح بحيث يحتلّ كلّ جزء مكانه بمعزل من غيره، وبالتالي يمكن اقتطاعه والتعرّف إليه عن قرب"²

تعد الصورة الفنية البنية المركزية للعمل الأدبي، فمن خلالها يعمد الأديب المبدع إلى وضع الأشياء المألوفة في نظام جديد، وفي علاقات ضمن سياق تصويري لم تكن موجودة من قبل، والصورة الفنية أو البلاغة التقليدية هي نسخة قديمة، عانت من زيادة وفضلة، فهي تجتلب لغايات منها تجلية المعنى وتزيينه، وهي بذلك "كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر، ولو جاء منقولا عن الواقع"³.

1- أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، 2013، ص45.

2- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص23.

3- عساف ساسين: الصورة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص32.

وبهذا المعنى اقتضت الصورة عند الأقدمين على القوالب البلاغية التي تضم المجاز والاستعارة وأضربهما، وقد أبانت مفارقة استعمال هذا المفهوم بين عديد النقاد والدارسين القدامى، ولكن سنركز اهتمامنا على النظرية التصويرية في سبيل، تشكيل الطرح المشهدي مقتنصة ما يمكن أن تفيد منه لتعزيز هذه الرؤية منهجياً ومعرفياً.

1.3.2. الصورة في التلقي العربي القديم:

في تراثنا البلاغي العربي، اهتم النقاد والدارسون بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية وتمييز أنواعها كما عمدوا إلى دراسة الصورة البلاغية، وقد أشار الجاحظ إلى التصوير، في قوله: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ، وجنس التصوير"¹ وهنا أشار، الجاحظ إلى ثنائية اللفظ والمعنى، التي أسالت حبرا كثيرا للنقاد والمفكرين فالشعر هو وعاء يضم اللفظ والمعنى معا، يرتكز في صياغته الجميلة على قوة التصوير.

أما عبد القاهر جرجاني (471هـ)، فيقول: "إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم وسوار"². فجعلها نابضة بالحركة في مشاهد ملائمة فمفهوم الصورة، عنده إذا يمتاز بالوضوح والدقة، فوسع دلالاته، وأعطاه بعدا جديدا عن سابقه، تعدى دورها في تحريكها.

فالصورة إذاً حسب النقاد الأقدمين جزئية لا كاملة، كونها تتمظهر في الطرق البيانية المعروفة من تشبيه واستعارات وكنائيات وغيرها من علوم البلاغة، التي تهتم بتتبع المعنى ليس إلا، مما غيَّب حركية الحدث والمشهد.

2.3.2. الصورة في التلقي الحديث:

وفي ضوء هذا التحديث، دخلت الصورة في صلب التفكير المعرفي في العصر الحديث، بنسخة مستحدثة تعرف بالصورة الشعرية، التي تعد من أهم لبنات البناء الشعري والذي يعبر فيها الشاعر عن تجربته الشعرية، كاشفا عما يعجز عن تبليغه بصورة مباشرة بصيغ فنية،

1- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الجزء الثالث، ط2، 1965، ص131.

2- عبد القاهر جرجاني: دلائل الأعجاز، ت، أحمد مطلوب، بغداد، 1964، ص196.

ملبئة بالإحياءات والذي ينشط فيه الخيال، فينقلها بإخلاص الى نفس المتلقي متأثرا بهذه العاطفة، مستخدما اللغة المناسبة واللفظ الموحى، فيسوّغها في صورة إيحائية تثبت فيها الحيوية والحركة، نقلا صادقا فنيا واقعيا.

فالصورة بالمنظور الحداثي، لعبت دورا أساسيا في تشكيل بناء القصيدة "حتى صارت إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه، يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن، إلى أن أصبحت نفسها حالة شعرية تتبع من أعماقها المعاني الموحية من قبل الشاعر، والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض"¹ وبذلك، تكون إما مادية حسية أو معنوية، تدرك بالعقل والتمثيل والخيال الذي يعد وسيلة للتصوير، الذي ينقل الأفكار والمشاهد، وكأنها صور حقيقة إيحائية، يفهمها القارئ ويتعاش معها. "فحياة الصورة متوقفة على إدراكنا لها، ومعنى إدراكنا هنا "الفهم والمعيشة" نفهمها، ونتمثلها ثم نمزجها بمخزوننا وعواطفنا، ثم نضفي عليها من ذواتنا وأخيلتنا ما يجعلها تتحرك أمام أعيننا، والخيال هو أدواته في سبك صورته، وهو أدواتنا في تذوقها، ووسيلتنا في معاشتها"²

فالعامل الفني يحتاج دائما أن يكون خلقا خياليا، وتدرك قيمته في تطور سعة الخيال، فهو بمثابة الميزة الابداعية لكل أديب، والصورة تمشي في طريق الخيال، فهو العنصر المشترك بين المبدع والمتلقي، فلا حياة للصورة إلا بالتواصل مع طرفي العملية الإبداعية، التي تشكل الصورة الحسية وتآلف فيما بينها مشاهد حية تكاد تراها عينه.

والصورة الحقيقية، هي تلك التي تستثير المشاعر والانفعالات الحية لدى المتلقي فتدفعه برسم مشهد في مخيلته يكون حقيقيا، نابضا بالحياة وحاضرا، فيفقه القارئ المعنى فيبعث إليها بشباك من خياله يذنيها منه ويقربه إليها، زيادة على الجمال الفني الذي يؤدي دور المتعة لدى المتلقي

إذن لا مندوحة لنا من القول: إن مفهوم الصورة تطور وتحول إلى مشهد، يشخص الأحداث وكأنها صورة ماثلة أمامنا، فيجعل من المعاني المجردة، مشاهد مجسمة ثابتة نتفاعل معها في لوحة فنية طبيعية، مجسدة معان دلالية، بألفاظ وعبارات تشع بالمتعة والخيال،

1- محمد عبد الله الغدامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص148.

2- منير سلطان: البديع في شعر المتنبي، التشبيه و المجاز، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1996، ص118

تعرض فيها التجارب الإنسانية فتكون بذلك تجاوز لمحدودية الواقعي، وارتداد لرحابة المتخيل عن طريق إلbasها حلة أدبية فنية، مما يسهم في فتح نوافذ جديدة للنص، وإعطائه طابعا مشهديا كليا، ينقله من حالة سكون إلى حالة حركة، حتى تخالها حية بين يديك، بفعل عملية الإدراك التي يقوم بها المتلقي، فيكون بذلك شريكا في العملية الإبداعية، ومن هنا جاءت هذه التقنية التي أبدعتها العربية في طبيعتها التصويرية، من أزمنة سحيقة واستغلها الشعر الجاهلي أيما استغلال، واستخدمها القرآن الكريم لتقريب مشاهد القيامة من القارئ إلى المتلقي. وعلى هذا الاعتبار، نجد من النقد من يعتبر أن للصورة مزية وأهمية في إيضاح دلالة النص، فيعقد مقارنة بين الصورة الفنية والصورة الفوتوغرافية، وفي هذا الصدد يقول منير سلطان: "الصورة هي اللقطة التي تسجل وضعا معيناً لشيء، سواء أكان حياً أم ظواهر طبيعية، وهذا ما تصنعه آلة التصوير، وكذلك ما يصنعه الفنان، لكن بينهما فروقا (..) فالصورة الفنية اللغوية تتميز بأن اللقطة التي يسجلها الفنان في وضع معين للشيء تضيف حياة على ما تصوّر.

ولا تثبته في وضع معين جامد بل هي تمنحه من الحركة واللون والإيقاع، ما يجعله ربما أجمل من واقعه، وأكثر من ذلك أن المصور الفني، يضيف من روحه وذوقه وثقافته على الصورة الفنية ما يعجز المصور بالآلة عن الإتيان به، فالصورة بالآلة تحكي شيئاً واحداً وضعا واحداً، معنى واحداً، لحظة واحدة، بينما تحكي الصورة الفنية أشياء وتتحرك في أوضاع، وتوحي بمعان كما أنها تنسب إلى مصورها"¹

إننا إذا عاملنا الصورة من منظور الجماليات، وفق هذه الرؤية سهل علينا مهمة الإفصاح عن المعاني العميقة، وفهم التداخل الذي يؤسس وحدة العمل الفني، وفقاً للمعنى الذي أراد الأديب أن يشاركه المتلقي فيقع التأثير وتحدث الاستجابة، ومن هنا تكمن أهمية الصورة التي تحيل المعاني المجردة إلى تمثيلات عينية تتفاعل لها الحواس، وكأنه إزاء كل صورة من الصور، التي ينشئها الفن يراعي الإطار الذي يحفظ لها كمالها، وهو عاكف على التفرس في أجزائها.

وفي الحقيقة، قد يفهم من هذا السياق تطور الصورة نحو بعد جديد، جعل منها حدثاً متعدد الزوايا والرؤى عكس ما كانت عليه في البلاغة القديمة، وإذا انتقلنا إلى التعاريف

1- منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002، ص149.

المصاغة للصورة وجدناها كثيرة ولا يمكن حصرها، وعليه نكتفي باستعراض بعضها، فهي عند عبد القادر قط: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني (..) والألفاظ، والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورته شعرية"¹.

كما نجد "ماهر فهمي" يحدد مفهوم الصورة، بأنها: "تجسيد لمنظر واقعي أو مشهد خيالي، يجعل من اللفظ وسيلة له، وهناك بالإضافة إلى التشخيص، اللون، والظل، أو الإيحاء والإطار، وكلها عوامل لها معياريتها في تكوين الصورة وتقويمها"². في حين يصفها أحمد الدهمان بأنها: "هي رؤية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهدا كاملا، وهي تجربة تجوب الآفاق، متدفقة عارمة، تحطم ما يعوقها، وترفض أن تخضع للقبول"³. وبذلك اختلف المفهوم الحداثي للصورة عند النقاد العرب المحدثين، فأدلى كل بدلو، ورمى كل بسهمه، حسب فكره ومشاربه، لهذا فإن ما أبداه الدارسون المحدثون، يصلح أن يكون نواة لظهور المشهدية كإجراء بديل، لدفع الصورة نحو رؤية جديدة، متنقلة بها إلى مفهوم أوسع وأعم.

3-تطور المشهد:

3.1.المشهد في السرد:

في خضم التطور العولمي، الذي شكل أفضلية للأنواع النثرية على اختلاف أشكالها؛ وإزاحة الشعر من المركز إلى الهامش تلقيا وممارسة، سمح بهجرة اصطلاحية للتلقي المشهدي، والذي تكفل منهجيا بمقاربة لنصوص الأدبية؛ بفعل ظهور المنهج السيميائي، وقد ظهر الاهتمام بالمشهد في الدراسات السردية، التي أسهمت وبشكل مباشر في تطور مفهوم المشهدية، لذلك لا بد من الوقوف على رصدها منفصلة على المسرح والسينما، كما أن راهنية الواقع المعاش ألزمت انفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية من قصة ورواية.

1-عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط2، 1981، ص391.

2-انظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الفاروق عمان، الأردن، ط1، 2016، ص81.

3-دهمان أحمد علي: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، منشورات وزارة الثقافة، 2000، ص324.

ولعل الميزة الأبرز اليوم، هي ظهور ذلك التداخل فيما بين الأجناس بعضها مع البعض الآخر، وما تواجد السرد بكل تجلياته ومنطقاته ومفاهيمه، إلا رؤية لذلك التداخل الجناسي بين الأدبيات، لذلك غزى مصطلح المشهد مجال القصة والرواية، كونه تقنية من تقنيات السرد، فهو إلى جانب كونه "كل ما يعرض في المسرحية في مدة زمنية محدودة ويكون الجزء منها كالمقطع من القصة، واستخدم كذلك مشهدا في الرواية فهو عبارة عن حدث متصل بالحدث الأصلي، ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات أو بدخول أحدها أو خروجها"¹.

فالقصة والحكاية هي بمثابة المادة الخام، التي تحرك الشخصيات من خلال عرض الأحداث، وما يرافقه من تبدل في الزمان، وثبات في المكان، ويعتمد على السرد كعنصر أساس في سير الحدث، من خلال العرض السريع لخطاب الشخصيات بحذافيره، وذلك الحضور المجسد يضيف متعة للحدث، الذي يتكشف أمام القارئ، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة والحركة.

فهي في المعاجم السردية، والدراسات الغربية المتخصصة في المصطلحات السردية "أسلوب العرض، الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات، في حال حوار مباشر والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل، والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي، والغير المسرحي"²؛ والملاحظ في هذا التعريف هو حفاظ مصطلح المشهد على رابطته بالفن المسرحي من حيث كونه حوارا، كما أنه يطلق "على مواضع القص المفصل، الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار، في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة"³.

فيضاف الوصف إلى الحوار لأنه مواز لكل من السرد والحوار، وبهذا يكتمل تركيب المشهد القائم على ثلاث قوائم أساسية: هي الحكى والوصف والحوار، من خلال تلاحم عناصره، وتمازجها داخل نسيج الحكى؛ فيجد القارئ متعة من خلال تكشفه للأحداث المتوالية بتقنية السرد، فضلا عن الوصف والحوار الذي يتصف بالتفصيل في قص الحدث وما يتعلق به من حيث مطابقة زمن القص لزمن الحكى.

1- محمد التويني: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999، ص794.

2- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص154.

3- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص394.

وقد اكتسب هذا المصطلح عند الباحثين، في علم السرد المتعلق بدراسة سرعة القص معنا زمنيا "إذ أضاف جينات إلى التقابل الكلاسيكي بين المشهد والمجمل المقابلة بين الوقفة، التي تجسم منتهى البطء والإضمار، الذي يحقق السرعة القصوى لتحديد الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية، ويحقق المشهد الحواري، إذا افترضنا خلوه من تداخلات الراوي ضربا من التساوي، بين زمن الخطاب وزمن الحكاية"¹

فالمستوى السردى يعرض سرعات القص التي يسير عليها السرد، مقابلا للمشهد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في الخطاب القصصي. وقد خص لنتقلت المشهد بخاصيتين وميزهما بالتفصيل، فيقول: "الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة، ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره، والثانية خلق وهم التمثيل على غرار النقل الحي، لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان"².

وذلك الحضور المجسد لمشهد الخطاب، القابع في اللغة السردية كنص مقروء متحرك في ذهن القارئ، يقتضي بالضرورة حضور مشهد الحدث، المنفتح على تصوير مواقف شخصيات قولاً وفعلاً، بامتداد زمني وانحصار مكاني، تقوم على المشابهة بين الصورة اللغوية كخطاب والصورة البصرية المرئية، التي تخاطب العين والحواس الأخرى في آن واحد، فيحدث التداخل والتفاعل ليتشكل بذلك المشهد الدرامي القصصي.

وقوة المشهد في الأعمال السردية، إنما تكمن في تحويل الكلمة إلى قوة تواصلية مع المتلقي، من خلال تحقيق فضاء سمعي شعوري بصري، تجعل المتلقي والقارئ يسمع إيقاع الحدث والشخصية والزمن والمكان والفعل السردى الكامن في بياض الورقة. وعملية تكوين المشاهد في الأعمال السردية، إنما تتحقق من خلال، ما يهدف إليه السرد نفسه.

"فهو في صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع عبر تطوّر الحكاية من بداية إلى نهاية، كذلك فإن ديناميكية الفعل الدرامي تتجلى عملياً في تغيير استراتيجية المواقف عند القوى الفاعلة أو في الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آخر"³؛ إذ يمكن تصوّر المشهد سرداً كطريقة من

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 394.

2- المرجع نفسه، ص 394.

3- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط 1،

1997، ص 342.

طرق الحكمي، والتي تقضي بسرد الأحداث والوقائع في تركيبة لغوية، وتخضع في مجملها في إحداثيات زمان ومكان، وانطلاقاً من علم السرد يتأسس المشهد وفق الآتي:

*** الحدث الدرامي:** يشكل دوراً مهماً في بناء الفعل القصصي، ففيه تتطور حركة

الشخصيات، ضمن إطار زمني ومكاني، يحمل في طياته دلالات متعددة، عن طريق نسخ الواقع المعاش بطريقة فنية يكون القارئ فيها عنصراً فاعلاً في البناء الدرامي، وبذلك تتحقق الوظيفة الفنية، التي تحدد السمات النفسية للشخصيات.

*** الزمكان:** وعمدت إلى هذا المزج بين الزمان والمكان، لأنهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً

في أي عمل سردي، فهما من البنى الفنية الأساسية المكونة للخطاب الأدبي، والذي يتم وفقه تنظيم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات، على امتداد زمني وبانحصار مكاني وهكذا يتأسس الزمكان كسياج عام يربط كل عناصر السرد، وفق عوامل أخرى

مثل الحدث الشخصيات، لتنتج في النهاية جملة من المشاهد النصية والدرامية يقوم المتلقي بفك شفراتها وفق الخلفية التي يعتمدها. وسنتعرض لمثل هذه العناصر السردية، بشيء من التوضيح في الفصل التطبيقي.

وقد كان سيد قطب فضل السبق في وضع خطوة لتأسيس المشهد القصصي، فضلاً

عن بذرة تبني فكرة التصوير الفني، واعتباره نقل للمعنى إلى شكل محسوس، مجسم، عن طريق التخيل القوي، وله في القصص القرآني عدة أمثلة ووسائل متنوعة "ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن، فهو التصوير باللون وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنعمة تقوم مقام اللون في التمثيل وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من التصوير"¹.

وقد أشار سيد قطب أنّ نظرية التصوير اعتمدت الذوق، وأعطت روحه الحاسة الجمالية الفنية، حيث يقول: إنّ "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشاهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية"². فالتصوير عنده هو القاعدة

1- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط6، 2002، ص37.

2- المرجع نفسه، ص36.

الأساسية في التعبير القرآني، ذلك أن القرآن الكريم في نظره يعبر بالصورة عن كثير مواضعه على اختلافها، لأنه من خلاله يشمل كل أنماط التفكير والتعبير، عن صلب الفكرة سواء لامست جانبا حسيا أو معنويا.

ولو نظرنا إلى فكرة التصوير الفني عنده، نجد لها واضحة الملامح، لها سماتها وخصائصها، فيقول: "ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار استوت لها كل عناصر التخيل، فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة وحتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول الذي وقعت فيه أو ستقع"¹.

فهذا تعريف جامع شامل لجزيئات كثيرة كالتجسيم، والتشخيص والتخيل واللوحة والمشهد، وبذلك فتح الباب واسعا ليستفيد النقاد والدارسين اللغويين والبلاغيين من معطيات التفسير الحديثة، فتكون نظريته التصويرية، بذلك توضيحا مستوفيا المنطق، مبينا الخصائص والسمات، مستنبطا ذلك كله من المنهج القرآني الشامل لكل الموضوعات. وقد عرض سيد قطب هذه الخصائص والوسائل المتنوعة، وتوسع في بيانها، وضرب الأمثلة عليها من القرآن الكريم؛ مبينا سر جمال التعبير القرآني المعجز في تناسقه العجيب؛ جامعا بين الغرض الديني والفني، وذلك بطريقته ومادته المميزة، الأمر الذي جعله يبلغ الغاية. "إنّ هذا التصوير في مشاهد القصة، ألوان، لون يبدو في قوة العرض والإحياء، ولون يبدو في تخيل العواطف والانفعالات، ولون يبدو في رسم الشخصيات"²

وإذا شئنا لذلك تمثلا قدمنا بعض الأمثلة التي تنقل المعنى الذهني إلى صورة حسية شاخصة قال تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً ۚ صُمُّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾ سورة البقرة آية 171. عبرت هذه الآية عن حالة الكفار ونداءهم لآلهتهم التي لا تسمع، ولا تفقه شيئا، فدعأؤهم هنا عبث والاستجابة مستحيلة، ومنه نستطيع أن نقول، أنّه بث الحياة والحركة الشاخصة في هذا المعنى الحسي المجرد، من خلال التعبير عن

1- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ص36.

2- المرجع نفسه، ص190.

الآيات القرآنية من جهة صورة حسية خيالية، حيث تصبح الحركة فيه عنصرا مهما، يجعل المشهد شاخص حي متناسق للمعنى في خيال القارئ.

ولنفتح قوسا ونبين التتابع الجمالي للمشهد القرآني، من خلال الآية الكريمة، في قوله تعالى: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَجِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ»¹ سورة الحجرات آية 12. فالمشهد يبدأ بتحديد منظر أكل لحم الميت في صورة تعبيرية «رَّحِيمٌ مقززة، تتأذى النفس البشرية منها، وسببها انتهاك أعراض الناس، فهو نهى صريح من الله عز وجل عن الغيبة مجسد في مشهد غيبي محسوس، ترتسم من خلاله حركة ثابتة نظرا للجو الشعوري الذي ترسمه طريقة التصوير والتشخيص لنص القرآني.

ومما سبق نستنتج أن سيد قطب، وضع بذرة إكمال معالم الصورة الحسية، من خلال تجسيد وتشخيص مدلولات الخطاب القرآني، بأدوات ووسائل تعبيرية، وخصائص فنية متنوعة من تعبير مصور، وتصوير مشخص، وتخيل مجسم؛ مكتمل البناء، متسلسل الأحداث حافل بالحركة والحيوية، متناسق العبارات، متناغم الألفاظ، فينجذب القارئ بكل هذه الحثيات متواصلا بتأثيرها منفعلا بأحداثها، وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز، في مشاهد تخالها حية بين يديك، كما يفعل المشهد المسرحي تماما، وهذا من أجل تقريب مشاهد القصص القرآني من القارئ والمتلقي.

ومن هنا، جاءت معالجة السور القرآن وآياته من زاوية مشهدية، لبيان الإعجاز الفني، وتوسيع دلالة التصوير المشوقة، في قراءة مثيرة بظلال كلماته، مادامت الكلمة صورة ومجموع الكلمات يشكل لوحات مُمشَّدة، نتصورها في صورتها التصويرية التشخيصية. هكذا انبثقت النظرية التصويرية الفنية، والفريدة بالجمال القرآني كامتداد للبحث في سير نحو الغاية المنشودة عن طريق رائدها السيد قطب، ليعبد الطريق لآفاق متشعبة تمثلت في "المشهدية" لتتحرر بذلك من النظرة الجزئية إلى نظرة أكثر رحابة وإبداعا، كدلالة أقوى للعمل الفني واستجابة أرفع لذوق المتلقي.

2.3. المشهد في المسرح:

يعود مصطلح المشهد "إلى اليونان (...)" والذي يدل على المنصة أو الخشبة التي تقام عليها العروض المسرحية¹، فالمشهد يحيل بصفة خاصة على الفن المسرحي فهو ميدانه الأصلي، وهذا ما يذهب إليه صاحب المعجم الأدبي: "فهو في المأساة الإغريقية حوار مسرحي، يدوم وقتا عينا ويجري في فترة زمنية، بين نشيدين تقوم بها الجوقة، ولذلك زعم بعض المنظرين الإتياعيين الكلاسيكيين، أنّ المشهد هو ما نسميه الفصل أو هو أهم ما يتم في الفصل من أحداث"².

فالمشهد عنده تفاعل وتواصل شخصيات، متخذة الحوار أسلوبا لها، وهذا يقتضي تنامي الأحداث والأفعال، فيتحقق الفعل الدرامي، يحكمها إطار زمني ومكاني داخل المشهد المسرحي.

ووفق هذا المفهوم ينطوي مفهوم أكثر دقة وتفصيل، فيقول: "حدث إضافي متصل بالحدث الأساسي أو هو جزء من المسرحية يكون منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدل في حضور الأشخاص الذين على المسرح"³. وعلى هذا الاعتبار يكون أصغر تقسيمات المسرحية، فهو جزء من حدث عام يصور أحداثا جزئية بواسطة مجموعة من الآليات والتي تشترط استيعاب تسلسل الأحداث وتدفقها، مشكلة بذلك انسجاما بين وحدات النظام المسرحي.

فإذا كانت الدلالة الاصطلاحية للمشهد في جل المعاجم الأدبية، استمدت أساسا من فن المسرحية، فإنه يمكن القول بأنه: "وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول الشخصيات أو خروجها، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها، حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة"⁴. فالمشهد المسرحي يجمع بين الحوار والحركة، عن طريق التفاعل بين الأطراف المتحدثة، وقد يكون الحوار داخليا -وهو حديث الشخصية مع نفسها- أو خارجيا -بتفاعله مع شخصيات مختلفة- في أزمنة متقاطعة وأمكنة متعددة، لتنمو وتتفرع مجسدة في الأخير، عملا إبداعيا أي مشهدا قائما بذاته سواء في المسرح أو الرواية.

1 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص144.

2- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص251.

3-المرجع نفسه، ص251.

4- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص144.

فهو إذن بالمنظور المسرحي مقابل للدراما، التي تقوم أساسا على الحركة -أي فعل الانتقال من وضع إلى وضع آخر-، والتي تقوم بها الشخصية من أقوال وأفعال تخبر عنها من خلال الحوار؛ لينتج لدينا مصطلح الفعل الدرامي، الذي يكون "هو محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكّل ديناميكية معينة لأنه انتقال من وضع لآخر من بداية المسرحية إلى نهايتها"¹. وهو العنصر الأساسي الذي يضفي السمة المشهدية في العمل.

وهذه المقدرة التي يملكها المشهد في استيعاب كل هذه العناصر، جعلت له قدرة فريدة على إبراز جمالية النصوص المسرحية، فالمشاهد التي يقدمها المسرح عبارة، عن نمذجة للحياة أي تصوير لواقع معاش، وإعادة بلورته من جديد، متخذا أساليب مختلفة، فالصورة التي يعمل النص المسرحي على توظيفها في ذهن المتلقي، تتكون من عرض لأحداث متوالية حقيقية أو خيالية، بواسطة اللغة وبكل طاقاتها الواسفة والمحاور والشارحة، المنسقة للواقع البصري بشكل مكثف مختصرا للأجواء الزمانية والمكانية، بشكل متناغم ومتناسق ذات صياغة أدبية، جمعت البعدين الواقعي والفني.

فيصبح المشهد في "سيرورة يصوغ التسلسل المنطقي والزمني، لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق، لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من بداية ونهاية، كذلك فإن ديناميكية الفعل الدرامي تتجلى عمليا في تغيير استراتيجية المواقف، عند القوى الفاعلة أوفي الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آخر"².

ويسهم المشهد المسرحي في هيكلة المبنى الحكائي، وتعمل على الكشف عن عمق الحبكة الدرامية، إذ يعطي صور واضحة وجليّة للواقع، يجسدها ممثلين بأداء أدوار إبداعية تحاكي العوالم التي ناجاها المبدعون، على اختلاف أطرافهم تاركين بصماتهم مثلما فعل رسامون وشعراء وغيرهم، من خلال الانفتاح على الأساليب المختلفة، والتي راحت تتلمس سبلها في شيء من التقارب، فنمت روح التفاعل والتواصل بين الأحداث والفاعلين. ممّا مكنها من تقاسم الحدث من زوايا متباينة، وفق رؤية تتمتع بشيء من التميز فالمشهد يضعنا أمام أمر هام وهو أن نشكل قصة، غير أن هذا النوع سيكون مرئيا، وبعث

1-ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص341.

2-المرجع نفسه، ص342.

الروح فيه من خلال فضاءات السيناريو والحوار...، الساعية إلى إيجاد تموقع للمنجز الورقي في فضاء جديد يحتكم إلى صورة، مما يضيف جمالا وإبداعا على العمل المكتوب.

3.3. المشهد في السينما:

من السنن المشتركة بين الفنون جميعها، عملية التأثير والتأثير، والسينما كغيرها من الفنون تؤثر وتتأثر، فنجد اليوم تفاعلا بين الأدب والسينما، لأجل هذا نجدها عكفت على الاقتباس من بعض التقنيات السينمائية، لتشكيل نسقها الفني، وارتقاء مستواها التصويري فكان أحد هذه المصطلحات، التي استعيرت في ميدان النصوص الأدبية عامة والنص المشهد النثري منه خاصة، مما زودت عناصره بقيم جمالية جديدة، وضاعفت المعطيات البصرية والحركية للنص الأدبي، دون أن يفقد قدرته اللغوية عن طريق سرد الأحداث، وتقديم الشخصيات من خلال المزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت.

وأضحى المشهد في السينما، يؤدي دورا جديدا باعتباره نابعا من نظرية الأفلام ومتطورا في الآن نفسه عن تاريخ الفن. "لقد جعله المؤرخ طوماس جون كلارك جزءا مركزيا من تحليله المهم للحدث البصري في فرنسا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، فهو عبارة عن رسم للحياة الحديثة"¹

وبذلك تعد السينما، خطابا بصريا وسمعيا ووسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري تعالج الجوانب المختلفة في حياة الإنسان، والسينما أو ما يصطلح عليه بالفن السابع، بلورت رؤى معاصرة من بدايتها وذلك بتصوير الواقع، انطلاقا من بعث الحياة في الصور الجامدة إلى صور متحركة مشكلة بذلك فلما، ويقدم جان بول تورو ك تعريفا للوحدة الأساسية المشكلة للعمل الدرامي فيقول -عن المشهد-: "إنه الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمن فعلا مستمرا، له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات ذاتها دون إسقاط أو تجاوز لعنصر الزمن وبذلك يمكن أن يكون المنظر مستقلا، وفي هذه الحالة ليس له بالضرورة أن ينضوي إلى وحدة معينة"²

1- طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحية جديدة -معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية

للتربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص628-629.

2- ينظر: جان بول تورو ك: السيناريو /فن كتابة السيناريو، ترجمة: قاسم المقداد، الجمهورية العربية السورية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما، 1995، ص204.

وانطلاقاً من هنا، يمكن أن نعرف المشهد على أنه: تركيب وتنظيم خلاق، لمجموعة من الصور من حيث تكوين الأفكار والمعاني، والمشاعر والإيقاع والحركة، وفق شروط معينة لتتابع الزمن، لتقدم في الأخير مشهداً حركياً يكون بقوة التخيل، في بلورته من أجل تحقيق التأثير في المتلقي، من خلال إعادة تمثله بفضل قوة الإدراك والتخيل.

ويحدد المشهد السينمائي بأنه: "التقسيم الجزئي من المساحة الكلية للفيلم السينمائي أو جزء رئيسي من الفيلم، ويقابل الفصل في الكتاب، أي أن دراما سينمائية صغيرة كما عبر عنها (ميخائيل روم)، من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة (السيناريو أو الفيلم)"¹ وتضيف أميمة الرواشدة بأنه العنصر المختزل للعملية السينمائية عند (السيد فيلد)، فهو حسب رأيه: "العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهمية في المشهد (..) إنه الوحدة المحددة للفعل، إنه المكان الذي تروى فيه القصة، المشاهد الجيدة تصنع أفلاماً جيدة، إنك تتذكر (المشاهد) وليس الفيلم كله"².

وفي معجم الفن السينمائي للباحثين (أحمد كامل مرسي) و(مجدي وهبة)، يضعان المشهد تحت عنوان (المنظر، الموقف) "الموقف هو جزء من قصة الفيلم، يقع في مكان محدد ووقت واحد، ويروي فترة مستمرة طويلة أو قصيرة من البناء الدرامي، ويتم تصويرها في عدة لقطات أو لقطة واحدة، في بعض الأحيان دون تغيير في الزمان أو الانتقال من هذا المكان، والفيلم السينمائي يتكون عادة من عدة مراحل؛ وكل مرحلة تتكون من عدة مواقف وكل موقف يتكون من عدة لقطات؛ المنظر هو المكان المحدد الذي يقام في المسرح أو السينما، وتقع بين جوانبه الأحداث ويتحرك فيه الممثلون والممثلات"³

يبدو من التعريفات السابقة، أن المشهد وحدة درامية مصغرة في العمل السينمائي يصور أحداثاً في تسلسل كرونولوجي، تقدمها شخصيات فاعلة تحرك الأحداث ضمن حيز مكاني، وبتتابع في الزمن فتحول الدراما القابعة، في اللغة السردية إلى صور حية متحركة تنبض بالحياة والحيوية، لتقدم في الأخير مشهداً حركياً، يكون للمتلقي فيه قوة الإدراك والتخيل في بلورته.

1- أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص22

2- سيد فيلد: السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص137

3- أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة: معجم الفن المسرحي، وزارة الثقافة والاعلام، مصر، ط1، 1973، ص204.

فالبناء المشهدي في السينما، ومن خلال التعريفات السابقة الذكر، يتشكل من خلال ثلاثة عناصر مهمة، يجب توفرها فيه وهي الحدث، الزمان والمكان، فحراك الدراما في حيز زمني ومكاني، يعد الفارق الأساسي في تكوين المشهد الحدث، وهو يمثل كل ما يجري أمام الكاميرا، ويتم تسجيله في الفيلم، ويظهر على الشاشة أثناء العرض من حركات وأحداث ومناظر.

المكان: يظهر في كل مشهد في موقع محدد والانتقال من موقع إلى موقع آخر يعني بداية مشهد جديد.

الزمان: يحدث المشهد عادة في زمن معين، والتغيير في الزمن يدل سينمائيا على الانتقال من مشهد إلى آخر، وتقييد المشهد بحد الزمان يجعل سير الزمن الفيلمي مرهونا بحركة المشاهد، التي تمنح الفن السينمائي خصوصيته الزمنية¹

وبناء على ما تقدم، يصبح كل من الزمان والمكان عناصر أساسية، ولازمة في العمل السينمائي بهما يتم تحول الأحداث وتغيير مواقف الشخصيات قولاً وفعلاً، وعلى هذا الأساس، فهما قطبان فاعلان في تكوين العملية المشهدية من خلال تحويل الموقف الدرامي حسب تطور الشخصيات الذي يتميز بالسرعة في الانتقال، بين مختلف الأزمنة (ماضي حاضر، مستقبل) وكذا الأمكنة، وفي نفس الوقت قطبان سالبان، إذا لم يكن حدث وبنية درامية تدور حولها الأحداث، فيصبح وجودها زائدا لا جدوى منه.

إن ما ساهم في تطور مفهوم المشهد في الحقل السينمائي، هو ذلك الإطار العام الذي تشغل فيه كل البنى التصويرية المرئية، إذ يجعل للمشهد إمكانية التحول الزمني والمكاني، مما يولد الحركة في الحدث الذي تجسده، فأضحى أقرب إلى ذهن المتلقي وبالتالي معاشة المشهد بأحاسيسه وعواطفه وبكل تفاصيله الجزئية والكلية، وذلك بالتعبير عن الواقع بين الحضور الفعلي، والاندماج المتخيل كوجود عام داخل النص المرئي، الذي أعطى وظيفة جديدة للتواصل الإنساني، من خلال تجسيد الوجود البشري في النصوص الأدبية، عملت على تثبيت الراهن، وتقييد اللحظة الهاربة بإحداث تعالق بين الفعل الممارس والقيم المحققة للعمل الإبداعي.

1- أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 26-27.

وعليه فقد أصبح المشهد أداة تعبير لخطاب تمثيلي، وليس مجرد عرض للغة تعبيرية ليصبح على درجة بالغة من أهمية؛ كونه "يشكل المحرك المؤدي للنمو الدرامي في الفيلم لأن أي تغيير في المشهد -أي الانتقال من مشهد إلى آخر- يتبعه حتما تطور في القصة الفيلمية، (..) فغاية المشهد هو دفع القصة إلى الأمام، وكل مشهد لابد أن يكشف على أقل عنصرا واحدا من معلومات القصة الضرورية للقارئ أو المشاهد"¹

فسرد الأحداث يتم بواسطة لغة مرئية مسموعة أي عن طريق الصورة، التي تعرض أحداثا تتنامى وتتطور، أثناء عملية الانتقال بين الشخصيات، والتي عادة ما تكون من خلال تغيير الزمان وانتقال المكان، وفي هذه الحالة يعطينا الإحساس بالحركة، التي تجعل المشهد السينمائي يتميز عن اللوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية الثابتة، فهذا الخلق الإبداعي والتركيب الفني بين اللقطات يدفع القصة إلى الأمام، نحو وسائل أكثر فنية وإبداعية تعمل على الارتفاع بالمتلقي تصويرا حيا.

ثانيا: مفهوم المشهدية

1- المفهوم اللغوي للمشهدية:

ذكرت المشهدية في عدة معاجم من أهمها قول ابن فارس "الشين والهاء والdal على حضور، وعلم وإعلام، لا يخرج شيء من فروعه من الذي ذكرناه، من ذلك الشهادة يجمع شَهِدَ، يَشْهَدُ، شَهِادَةً، وَالْمَشْهَدُ: الأصول التي ذكرناها من الحضور والعلم والإعلام يقال: محضر الناس"²

أما الجوهري فقد عرفه: "محضر الناس، وامرأة مشهد إذا حضر زوجها، كما يقال للغائب زوجها مغيب"³

1- أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص23.

2- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج3، 2 دط، 1979، ص221.

3- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح -تاج اللغة وصحاح العربية-، تح: أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط4، 1987، ص494.

وفي معجم الرائد "محضر الناس، ومجمع الناس، ومكان استشهاد الشهيد، منظر في فصل من الرواية التمثيلية"¹. وهذا كله في معاني المشهد: محضر الناس ومجتمعهم؛ فقد لا تطلق هذه الكلمة على مكان خال، فالناس هم من يمنحون المكان حيويته ووجوده، بمعنى أن المشهد: (محضر الناس) وثيق الصلة بالمكان بالموازاة مع الأشخاص.

وفي القاموس المحيط يقترن المشهد لغة بالإخبار والمعانية: "الشهادة: خبر قاطع (..) وشهده، كسمعه، شهودا: حضره، فهو شاهد، ج: شهود وشهد وشاهده: عاينه. والمشهد والمشهدة والمشهدة: محضر الناس"²

وهذا التحديد اللغوي يصرفنا بحكم الطبيعة الاشتقاقية للغة العربية-إلى التفكير في العناصر الدالة للفظه مشهد، وهي كما يبدو الإخبار أو الإعلام، والمعانية التي تقتضي الحضور، بمعنى أن المشاهد يقوم بنقل ما رآه إلى غيره عن طريق الإخبار، فالمشاهدة العينية تستلزم توفر ركنين أساسيين هما: الحضور ونقل الخبر؛ ولا يتم ذلك إلا بتوفر القناة أو الوسيلة -أي اللغة-والتي تترجم المعاني والأحداث والصور إلى لغة، وعليه تتشكل عملية تواصلية باللغة، التي بدورها تجعل المرسل والمتلقي على وتيرة واحدة من البث.

2- المفهوم الاصطلاحي للمشهدية:

إذا كان مصطلح المشهدية قد نال ما ناله من التعريفات اللغوية منها، فإن الرؤية الاصطلاحية شهدت هي الأخرى تعددا في الطرح، على الرغم من أن المنطلقات باتت محددة بالفنون البصرية المتحركة، ونركز هنا على الحركة لارتباط المشهد بها، تلك الحركة الهادئة والناعمة بين الأدب والفن المسرحي؛ ومن أجل ذلك قدّمنا مصطلح الصورة لتعلقه بالثبات والاستقرار؛ كونه أفرز صورة محتشمة في بعض الكتابات، وهي إشارة صريحة تؤرخ إلى بروزه على الساحة الأدبية والنقدية؛ نتيجة العامل الإبداعي، وما أفرزه من رؤى تتمتع بشيء من التميز من خلال الانفتاح على الأجناس المختلفة.

فهو يعتبر من المفاهيم ذات النشأة الحديثة، التي أسهم في ظهورها التطور العلمي لميادين متعددة، وهو يقع على عتبات تقاطعات جملة من الفنون أهمها الرسم، والسينما والمسرح

1- جبران مسعود: الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج3، ط3، كانون الثاني 1990، ص198.

2- الفيروز بادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005، باب الدال، فصل الشين، ص292.

وعليه ارتأت هذه الدراسة أن تعود إلى الأسس النظرية، مقتتصة ما يمكن أن تفيد منه لتعزيز هذه الرؤية منهجيا ومعرفياً

لقد شكلت الدراسات الحديثة، حقلاً فكرياً واسعاً من الحقول المعرفية والإنسانية لأفول الدراسات السابقة -العربية القديمة- في إحياء بعض المفاهيم، وإخفاء لمسة جديدة لهاته المصطلحات منها مصطلح المشهدية "وإذا كان التلقي المشهدي في الدراسات العربية القديمة ينم عن محدودية، فمرد هذا الانحصار غياب المسرح كفن في حضارتنا القديمة من جهة، واستقلال البيت الشعري في الدرس البلاغي القديم من جهة أخرى، مما جعل الأقدمين يقتصرون في تلقيهم المشهدي للصورة على قوالب بلاغية"¹

لذلك يرى الدارسون المهتمون بموضوعه، أنه ارتبط في بادئ الأمر، بالفن المسرحي فهو ميدانه الأصلي "وإذا كان مصطلح المشهد يحيل -ابتداء- على الفلكلور بصفة عامة، والفن المسرحي بصفة خاصة"²

قد يفهم من هذا السياق، أننا نقصر مفهوم المشهد على الفن التشكيلي، الذي يعضد في دلالاته المقطع والرسم والصورة واللوحة، وهذا ما ذهب إليه الباحثة ريتا عوض في دراستها للصورة الشعرية عند امرئ القيس؛ حيث تقول: "المشاهد المختلفة في هذه المطولة يمكن أن يُعدَّ كلّ منها كالمُفردة التشكيلية المؤلَّفة دائرةً مكتملة، المتألَّفة بدورها من أشكال هندسية متداخلة مستقلة ومتواصلة ومتناسلة ومتكثرة. إلا أن المشهد/المفردة، وإن كان كاملاً بما هو وحدة فهو منقوص ومجتزأ من حيث كونه عملاً فنياً"³.

فهي تعتبر المشهد مفردة تشكيلية ضمن العمل الفني ككلّ، في محاولة لإثبات وحدة النصّ، الذي طالما اتُّهم بأنه يفتقر إلى الوحدة، وبأنه يمكن أن يتجزأ دون إخلال بالبنية الكلية له، مما جعلها تعتبر المشهد امتداد وتراكم للصور، مما تشكل نصاً كاملاً متكامل البنى والرؤى. قريباً من هذا المفهوم نجد الباحث فايز الداية من خلال كتابه -جماليات الأسلوب- حاول تتبعها "وذلك بعقد مقارنة بين الشعر والفن التشكيلي ممثلاً بذلك بقصيدة للمتنبّي يذكر فيها معركة بين سيف الدولة والروم"⁴. وبعيدا عن تفاصيلها يرى بأن المتنبّي رسم في عمله

1- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص 23.

2- حبيب مونسي: المقاربة المشهدية -قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري- مقال، ص 154.

3- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992، ص 240.

4- ينظر: بشير عروس: المرجع السابق، ص 30.

الشعري الواحد عدة مشاهد متتالية؛ متنامية متعاضدة؛ فيما بينها، لتشكل بذلك لوحة مشهدية حية؛ متجاوزة بذلك الرسم ولا يتم ذلك بصفة تامة، إلا من خلال الاستحواذ على عنصري الزمان والمكان.

كما نجد نوعاً من التجاوز للباحث، في حديثه عن التلقي المشهدي، في فن الرسم والشعر إلى السينما، مقراً بالتقدم الكبير الذي حققته الصورة السينمائية؛ باعتبار أنها "تقدم العالم المحسوس بصرياً وسمعيّاً، فالأشكال والناس يتحركون أمامنا والألوان والحجوم، تجعل هذا كله في متناولنا، بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتاً زمانياً وقيوداً مكانية، نجد أن السينما تنتقل بين الأماكن وتجتاز الفواصل أياماً وشهوراً في إطار الفيلم"¹.

والسينما تجمع بين الحوار والحركة، بما تحويه من صور متعددة، تعيد صياغة الواقع متحركاً، مسموعاً وبصرياً، محدوداً في إحداثيات الزمان والمكان، متجاوزة بذلك فن الرسم الذي يتوسل اللون الثابت من خلال الصورة، التي تتسم بالثبات والبساطة، وهي بذلك تضيف لهذه الصور الحسية "القدرة على تبديل المشاهد العريضة الشمولية -البانورامية- بمشاهد جزئية تفصيلية للوجوه أو لأجزاء هنا أو هناك، ومزج عناصر متباعدة في صورة واحدة-مشهد"².

ويكون بالتالي، المشهد في السينما مقابلاً القصيدة بالنسبة للشاعر، واللوحة بالنسبة للرسام "وبهذه النظرة الشمولية للنصوص وتمثلها كلاً واحداً، ومقارنتها بما هو أوسع من الرسم أداة وإنجازاً، تخرج الصورة من إطارها القديم في تفصيلات الاستعارة والكناية وما يدخل مدخلهما، إلى عالم أرحب، يقابل ما يعتمل في ذات المبدع وما يحيط به بما ينجزه من أعمال"³

ومن زاوية النظر هذه، يرى حبيب مونسي "المشهد هو تلك النظرة الشمولية، التي لا تغفل فيه قيمة العناصر المتجاوزة في الحركة الواحدة، فلا تكون الهيمنة لعنصر من العناصر، ولا لشيء من الأشياء إلا من خلال قيمة الفعل المنوط بها، ومن خلال النظرة التي

1- فايز الداية: جماليات الأسلوب-الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الشكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص63.

2- المرجع نفسه، ص 63.

3- بشير عروس: بكائيات شريف مرتضى، ص 31.

وجهها السارد إلى العنصر (..) فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام، تنظم فيه العناصر انتظام العناصر التصويرية في اللوحة"¹.

فالمشهد هنا، حسب حبيب مونسي: هو وحدة متكاملة تعضد في خلدها امتدادا متتاليا ومتناميا من الصور، تجمع في دلالتها الحركة والحوار، وفق انتظام احداثيات الزمان والمكان، معبرة عما في داخلنا في أجمل لوحة فنية، فعندما نقف أمام مشهد نتخير منها ما كان أكثر تعبيراً ذواتنا داخل تجربة فنية تقطر بالجمال

هذه الرؤية الشمولية، التي تبناها "حبيب مونسي" خولت له الملاحظة، في تبني الطرح المشهدي؛ واعتبار "أن المشهد وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان والمكان، له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتناز معنى معيناً، يمكن اعتباره منتهايا. أي له بدايته ونهايته. وهي الخاصية التي تمكننا من عزله عن التيار الدافق للحياة، وإخراجه بجميع ملابساته، دون أن يفقد توتراته، وحرارته الخاصة، الأمر الذي يسعفنا في تمليه، واستعادته على مهل"².

ويفهم من هذا الطرح تحويل الصورة الواقعية إلى مشهد فني معبر ومؤثر، فهو يساهم في الكشف عن الأحداث، والأشخاص وخفاياهم، من خلال انتظام العناصر الفنية والجمالية المشكلة للمشهد، تجمع الحركة والحوار في ثوب فني، مثقل الدلالة والعبر. إننا إذا عاملنا المشهد والمشهدية، وفق هذه الرؤية، سهل علينا اعتبارها تعبيراً قبل كل شيء، لأنه يتضمن رسالة تحمل على عاتقها خطاباً معيناً، يفيد الإخبار والإعلام والذي يستلزم حادثة وشاهداً لنقلها للجمهور، محصورة في فضاء مكاني وامتداد زمني، والذي يعتمد في عرض الأحداث على مجموعة من الأشخاص، تتألف بتسلسلها لتشكّل مشهداً درامياً، متكامل الأجزاء لما يجري في الحياة بثوب فني.

وتبعاً لذلك عد المشهد "العنصر الدرامي، أو المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد. يقوم المشهد بإعادة تقديم حركة الحياة، والحياة فعل

1- حبيب مونسي: المشهد السرد في القرآن الكريم الرؤيا، بؤرة التشكيل السرد-قراءة في قصة سيدنا يوسف-، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد 1، 2010، ص 02.

2- حبيب مونسي، المقاربة المشهدية -قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري -مقال، ص 155-154.

وحركة، والمشهد شأنه شأن الفلم السينمائي يقدم محاكاة متقنة، لما يجري في الحياة أكثر مما يستطيع أن يقدمه الملخص، فالمشهد هو ليس تقرير الراوي عن الحياة، بل إن الحدث والتجربة ذاتهما هما اللذان يتكشفان أما عيني القارئ، وقد تلبس الممثلون بالفعل¹. وعليه، فعندما نقبل عليه نحله إلى عناصره التركيبية، ومن ثم عناصره الجمالية فالمسألة قائمة إذا على مبدأ التراكب بين عالمين؛ عالم متخيل ينشئه المتلقي استناداً إلى الفسحة التي يحتلها الحدث، وتستشعرها الذات متجاوزة بذلك كل الحدود المكانية والزمانية القارة لتذهب بتشكيلاتها وفضاءها مستوى آخر من التعبير والتصوير والحركة، -التي أساس الحياة- ففتقلنا بين أزمنة مختلفة (ماضي، حاضر، مستقبل) عن طريق آليات السرد المتعددة من وصف، حوار، سرد، إذ يغدو المشهد العيني الواقعي، مشهداً فنياً برؤية جديدة حدثية لا تعترف بزمان ولا مكان؛ وإنما خلق إبداعي متعدد الأشكال، أكثر فاعلية ودينامية في سرد أحداث الموضوع في نسق إبداعي وجمالي.

3- العلاقة بين المشهد والمشهدية:

ويحيلنا الحديث عن مفهوم المشهد والمشهدية «إلى أنها مقارنة تسعى لتقديم الموقف السردى في إطار متكامل المشاهد، باعتباره الإطار العام الذي ينظم عناصر الفن القصصي بما فيه من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، حيث لا تميز لجزئية عن غيرها ولا انتقائية لمشهد عن آخر، مانحة إياها قدراً زائداً من التحليل وإغفال مشهد عن آخر، حتى لا يكاد يجد المقارب فرقاً بينها، كإجراء يسعى لتكثيف البؤرة وشمولية الرؤية عوض التبضيع والتجزئة، التي يصورها المشهد كوحدة جزئية متكاملة العناصر في الحدث الدرامي. وعليه، قصدنا من هذا التقصي في التلقي المشهدي أو الرؤية المشهدية هو تحديد المعنى والمبنى معاً، والذي لا يتأتى إلا بمعرفة العلاقات، التي تشد بناء عامل فعل الحكي في رؤية متكاملة المشاهد من بدايتها إلى نهايتها، لا انتقائية لصورة يظن أنها تصنع الفارق لاغية العزل التعسفي لبعض العناصر السردية الهامة.

1-ليون مرسيان: بناء المشهد الروائي(مقال)، ترجمة فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب، دراسات مترجمة، منشورات آراس، العراق ط1، 2012، ص63.

مما تسمح بإشراك المتلقي في عملية إعادة البناء، من خلال منحه الإحساس بالواقعية والشعور بالذوبان فيه، بتشريحه السياق العام في حراكه الشاملة من مشاهد مكتملة الملامح، متناسقة الجزئيات، لتصنع المقاربة المشهدية دلالة النسق السردى واتجاهه، فضلا عن فاعليتها في تجميع المتفرق ورؤية تمفصلات الحكى وتتبعها، مستجلية مظهراتها بمنظور حدائى أكثر وضوحا وبروزا.

ولهذا يمكن، أن تعادل المشهدية بمقاربتها الدلالية، مفهوم المشهد في إطاره الكلى العام للنص السردى، في مقابل أحداثه ونموذجيته التركيبية التعبيرية الكبرى، لشريط المشاهد الذى يقوم على تواصل سلسلة هذه المشاهد، وبالتالي في ديمومة حقيقية، تستجيب لضرورة التجاور والآنية في تحديد أبعادها، وتعاضديها وتناميها من حالة التجريد إلى حالة التجسيد، والتشخيص المرئى التى يعمل الخيال على توحيدها، لتبدو ضربا من مشاهدة المشاعر بعد تخيلها تدريجيا من الأيسر إلى الأعقد، لتحقيق فى الأخير الهيكل المشهدية فى النص السردى بمفهومها الدقيق والعميق.

وما يمكن قوله، فى هذا الصدد إن المشاهد الجزئية مهما تعددت فى النص ومهما كانت درجة الغرابة والتداخل فيها، فإنها تبقى دائما فى تلاحم خفى، قد لا يظهر من المعاينة الأولى، ولكنه يكتمل فى الأخير باكتمال تعاضد المشاهد وتناميها فيما بينها محققة الخصيصة المشهدية "إن هذه الطبيعة فى المشاهد، تجعل التعالق بينها شديد الالتحام قوى الوشائج، فلا ينتهى المشهد بحيثياته وأحداثه إلا ليكون تمهيدا خاصا لمشهد يليه، يسترفد عنه الطاقة التى شحنت فيه.

وكان المشهد يدفع بما فيه إلى المستقبل، فلا يكون هذا الغد إلا رَكمًا لأحداث الماضى تفعل فيه فعلها الخاص"¹أذلك أنه حين يستقل بالأحداث والشخصيات، التى تؤثته فى خضم التوالى السردى وانعطافاته المتعددة، تكتسب وجودها القيمي فى التركيب المشهدي، تبعا لمنطق الحكى فى عرض الأحداث، التى ينشأ عنها العلاقات، ريثما يأتي المشهد التالى، وكأننا أمام سلسلة مترابطة من الحلقات تنتظم فيما بينها تبعا لتموقعها، ودلالاتها فى الإطار العام لتركيب المشهدي.

1-حبيب مونسي: المشهد السردى فى القرآن الكريم -قراءة فى قصة سيدنا يوسف-، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2009، ص86.

ومن هنا، فإنها تتيح للقارئ التحرك داخل النص، من خلال محاورته وفق دفعات متكاملة من العناصر المشهدية، تسير به نحو الأمام فتوصل الأحداث إلى غايتها بما فيها من أفعال الحالة، وأفعال التحول وعلاقات الاتصال والانفصال؛ مع مقومات القدرة التخيلية فتحققها في المعمار السردى، بتظافر هذه المقومات والقارئ الذي أثث للنص وفق مشاهد جزئية، تشابكت فيها خطوط الأزمنة الثلاثة "الماضي، والحاضر، والمستقبل"، مما منح النص بناءه العام. ومن ثم فإنه قد يسهل علينا تمثل الحركة في شكلها العام، إذا بسطنا العناصر الفاعلة التي تفضي بعضها إلى بعض، في ضرب من الحتمية السببية يملئها منطق الفعل السردى. إن المقاربة المشهدية، حين تأذن لنا على هذا النحو من توزيع وتنظيم عناصرها حسب أهميتها وتواليها بعيدا عن السريان السردى، الذي يشدها للوحدة السردية، وبذلك يتيح الفرصة أمام مخيلة القارئ لتأنيثها، فتناسب وفق الأحداث المقدمة لتوالي مشهد بعدها، وعليه يجد كل عنصر فيها طاقته الدلالية في المركز، الذي يعين شحنة المشهد الدلالية فيكتسب النص السردى شكله الدائري وفق رؤيا كلية، هي البؤرة المفعلة لحركة السرد لتعبير عن الخطاب العام للنص السردى، والذي يستشف سريعا من هذا الرأي أن عنصر المشهدية يناسب النص الرحلى.

حيث يكشف جوانبه الثرية، كلما تطورت أحداث الحكاية، ليتيح لنا فرص التروي وتحديد المواقف، فالقراءة المشهدية لرحلة ابن حمادوش الجزائري تتماشى والنموذج الواقعي لأنه يمثل حقيقة الذات المغربية في فترة من فترات التاريخ المغربى القديم، حقيقة واقعه الفكرى والاجتماعى، الذي يفترض أن يكون النمو الدرامى فيه مقرونا دائما بالتركيبات الأحداث التي يفتعلها الرحالة، ليصل بها إلى المثل العليا من الدراما، بغية التأثير والدهشة فكان الطرح المشهدي هو سبيلنا لحشد المشاهد الفنية والخطاب الذى يطمر فيها، لا لشيء إلا من خلال قيمة الفعل السردى المنوط به، فيكتسب وجوده من الحيز الذى يحتله فى التركيب المشهدي العام.

المبحث الثاني: الرحلة والأدبية:

تعتبر الرحلة ظاهرة إنسانية عريقة، كونها ترتبط في الفكر الإنساني، بالغاية المنشودة من الانتقال من مكان إلى آخر بحثا عن مواطن الكأ والماء، فالفرد العربي منذ بدأ مغامراته بالرحيل لا بالميلاد، وهو بذلك في سعي وجوده الأول، وهو في حل وترحال، فقد دائم لاكتشاف المجهول. ويبدو أن الحديث عن أصالة الرحلة العربية، من المسلمات التي شهد عليها نصوص الشعر الجاهلي، حيث التزموا بوصفها في قصائدهم، وجعلها جزءا أساسا في بناء القصيدة.

وبعد مجيء الإسلام وانتشاره، ازدهرت الأسفار أكثر، فאלله تعالى حث على التدبر في الكون والسير فيه، فقد شهد القرآن الكريم على وجود النصوص الرحلية من خلال قصص القرآن الكريم الحافلة بالعبر، كما أنه -عز وجل- فرض الحج وجعله ركنا لا يتم إلا بالسفر والتنقل إلى بيت الله الحرام، وبذلك تعددت دواعي الترحال؛ واختلفت مراميه إما للحج أو التجارة وإما لطلب العلم ونشر الإسلام، خاصة في زمن الرسول -صلى الله عليه وسلم- والصحابة والتابعين، ومن هنا برز الاهتمام بتدوين ما يرون ويسمعون.

وبهذا أخذت تتبلور فكرة كتابة بعض هذه الرحلات، غير أن ما يمكن اعتباره أدب رحلة قد تأخر في الظهور قليلا "ولكنهم لم يدونوا أخبار رحلاتهم في كتب مستقلة إلا نادرا أما غالبيتهم فقد أدمج أخبار الرحلات فيما دونوه من مؤلفات التاريخ، أو تقويم البلدان، على أن التأليف للرحلة بمعناه الصحيح، فيمكن القول بأنه بدأ في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر ميلادي)¹.

ولما كان الأمر كذلك، فقد تجذرت الرؤية لتأسيس جنس أدب الرحلة، الذي يعنى بتتبع ثقافات الشعوب في التراث العربي، باعتباره لونا أدبيا له مميزات وخصائصه الفنية التي تميزه عن باقي فنون القول الأدبي.

وعلى ضوء ذلك، فقد صاغت الرحلة ثقافة المجتمع لأنها تتطوي على تنوع كبير في الأشكال والبنى، وتأكيدا على ذلك اكتسب هذا اللون، أهميته في أنه قائم على تصوير

1-ينظر: أحمد رمضان أحمد: الرحلة والرحالة المسلمون، دار البيان العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، جدة، السعودية، (د.ت)، ص17.

جوانب الحياة المختلفة، وهو بذلك يتقاطع مع حقول متعددة: كالجغرافيا والتاريخ والأخبار والسير وغير ذلك.

أي أننا نقصد بذلك، أنه نص تمتزج فيه جل سمات الفنون الأدبية، هذا فضلا عن لذا فإن المطلع على الرحلات يجد فيها إلى جانب المتعة غنى محتوياته وتشعب موضوعاته، مادة تثقيفية تعليمية، تساهم في إثراء فكره وإنارة بصيرته. وغير بعيد عن هذا الطرح سنحاول تسليط الضوء حول ماهيته: فما مفهوم أدب الرحلة الذي أدرجت "رحلة عبد الرزاق ابن حمادوش" ضمن إطاره؟ وما هي أهم خصائصه وقضاياها؟

أولاً: الرحلة

1- مفهوم الرحلة:

1.1. الأصول اللغوية لمصطلح الرحلة:

ومادام الأمر كذلك، فإنه لا مناص للباحث المشتغل بهذا الحقل المعرفي من أن يقتفي دلالة مصطلح الرحلة في بعض المراجع. ويكاد ينحصر المعنى اللغوي لكلمة "رحلة" في اللغة العربية، في كونها حركة انتقال من مكان إلى آخر، فهي مرتبطة بحرفي الجرّ "من" و "إلى".

جاء في معجم مقاييس اللغة: "الراء والحاء واللام أصل واحد يدلّ على مُضيّ في سفر، يُقال: رَحَلَ يَزْحَلُ رَحْلة...والرَّحْلة الارتحال...وَرَحَلَهُ إذا أَطْعَمَهُ من مكانه"¹. وذكر الفيروز آبادي ما نصّه: "ارتحلَ البعير: سار ومضى، القومُ عن المكان: انتقلوا، ترحلوا، والاسم: الرَّحْلة بالضم والكسر، أو بالكسر: الارتحال، وبالضمّ: الوجه الذي تقصد، والسفرة الواحدة، والرحيل، كأمر: اسم ارتحالِ القوم"².

وفي معجم العين "الراحلة: المركب من الإبل ذكرا كان أو أنثى، وَرَحَلْتُ بغيري أرحله، رحلا وارتحل البعير رُحله أي سار فمضى ثم جرى في نقيض المحل (..) وترتحل القوم: وهو ارتحال في مهلة، ورحل الرجل: منزله ومسكنه يقال إنه لخصيب الرجل"³.

1- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: معجم مقاييس اللغة، الجزء 2، مادة ر ح ل، ص 497.

2- الفيروز آبادي مجد الدين: قاموس المحيط، مادة رحل، ص 1005.

3- الخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج 3، ط 1،

2007، ص 207.

ونظرا لتداولها عند العرب كثيرا، فقد عرف المصطلح في عدة معاجم وحظيت بشرح كبير، حيث أورد المعجم الوسيط عدة معان تحت مادة "رحل": "الرحالة الكثير الرحلة (والثناء للمبالغة)، الرَّحْلُ: ما يوضع على ظهر البعير للركوب، وكل شيء يعد للرحيل من وعاء وألقى رحله: ويقال حط فلان رحله، للمتاع وغيره ومسكن الإنسان، وما يستصعبه من الأثاث، وأنتم الرحلة: ما يرتحل إليه: يقال الكعبة رُحلة المسلمين، وبعير ذو رحلة: ذو قوة السير. أقام. وعالم رُحلة: يرتحل إليه من الآفاق"¹.

وعليه يطلق لفظ "رحلة" على عدة معان فقد تكون بمعنى الوجهة والسير والانتقال أو المقصد الذي يراد السفر إليه، كما جاءت بمفهوم دنو المكان المراد الوصول إليه، أو اقتاب وقت الرحيل، بالإضافة أن المعاجم لم تغفل الجانب الاجتماعي منها، والذي يعنى به ذكر الإبل باعتبارها أهم عنصر شكل طريق الرحلة. ولهذه الدلالات كلها كان لفظ "الرحلة" يطلق على من انتقل من مكان لآخر.

وإذا اعتبرنا أن الحجم، الذي تحتله مادة ما في معجم لغوي دليل على أهميتها، فإن الانتقال، وهو الرحلة مادة رَحَلَ نالت شرح واف في لسان العرب: " والترحّل والارتحال: (..) وقال والرحلة: اسم للارتحال للمسير، يقال: دنت رحلتنا، ورحل فلان وارتحل وترحّل الوجه الذي تأخذ فيه وتريده"². فقد تعددت مفاهيم والرحلة بالضم: الرحلة الارتحال، بعضهم: الرحلة غير أنها تصب في مفهوم واحد، وهو الترحال والارتحال، أي الانتقال والسير إلى وجهة مقصودة بهدف معين.

وبهذا المعنى، أشار القرآن الكريم إلى رحلتي الشتاء والصيف، اللتين كانت قريش وقد ازدادت الرغبة إلى الترحال بمجيء الإسلام، الذي حث على تقوم بهما من أجل التجارة، السير والضرب في أرجاء البسيطة ليروا عجيب صنعه تعالى.

ومنه فالرحلة في أصلها اللغوي تعني الانتقال من مكان إلى آخر، وبهذا المعنى يحقق الغرض الفعلي من خلال السير والضرب وعمارة الأرض، لأن في الحركة نبض حيوي يعود على الإنسان بمنافع عدة في مختلف مجالات حياته، إلا أن تثبيت وتدوين ما رآه المرتحل

1- إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، ص335.

2- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11(مادة رحل)، ط3، 1414هـ، ص279.

في رحلته، ووصفه للمسالك والممالك التي مر بها، وهذا المدوّن من الرحلة هو أساس العمل الاصطلاحي لكلمة "رحلة" في الاصطلاح الأدبي.

2.1. مفهوم الرحلة في الاصطلاح الأدبي وخصائصها:

إنّ ما يفصل بين الرحلة مصطلحا أدبيا والرحلة مفردة لغوية، هو فعل الكتابة أو التلخيص. هي في الاصطلاح الأدبي تعني نوعا من أنواع الكتابة الأدبية، فضلا أنها مجموع أي أنها كشف الآخر والتعرف عليه وعلى ثقافته وأحواله، الكتابات التي لها علاقة بفعل السفر، لا ينم إلا عن المقارنة مع الآخر بشكل من بحكم أن ما يشاهده وما يصف وما يوصف، ومن هنا يكون الآخر كبلد ومشاهد وثقافة عنصر بانيا للكتابات الرحلية الحاضرة الأشكال، عاشه مازجا ذلك لفعل السفر، فتكون الرحلة "يحكي فيها الرحالة أحداث سفره وما شاهده وما أي بما هي كتابة وخطاب بانطباعاته الذاتية حول المرتحل إليهم (..) الرحلة بهذا المعنى، حال اشتغال الباحثين بها"¹.

وتطرق بطرس البستاني إليها بقوله: "انتقال واحد أو جماعة من مكان إلى آخر، لمقاصد وأسباب متعددة"².

وينبغي الإشارة إلى، أنها تركز على أن يكون للتنقل غاية محددة، وضمن حيز فهي لا تزال تحمل تعبير الانتقال عن يعقب ذلك عودة الرحالة إلى نقطة البداية، زمني محدد المكان الذي يعد مسقط رأس الفرد، لاكتشاف الأكوان المختلفة قصد التعايش مع مستجدات الحياة المختلفة، وبهذا المعنى يتم التقابل بين الرحلة في منظورها اللغوي الذي يعتمد أساسا على عنصر الحركة.

ليست الرحلة في الاصطلاح الأدبي حركة جسدية فقط، بل يجب أن تشمل المستويات كافة؛ وفي هذا الصدد يقول الدكتور حسين محمد فهمي: "درج الكتاب العرب على استخدام عبارة (أدب الرحلات) للإشارة إلى كتابات الرحالة المسلمين وغيرهم، التي يصفون فيها وما قد يصاحب ذلك من ودوافع رحلاتهم، البلدان والأقوام والتي يذكرون فيها أحداث تجوالهم

1- جميلة روباش: أدب الرحلة في المغرب العربي- أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم- إشراف أحمد بن لخضر فورار، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014/2015، ص8.

2- بطرس البستاني: دائرة المعارف، مج8، مطبعة المعارف، بيروت، دط، 1884م، ص564.

أو إصدار أحكام تقويمية لما شاهدوه أو سمعوه"¹. فهي ليست بلورة لانطباعات شخصية، مجرد وصف جامد لمشاهدات الرحالة، وإنما ممزوج بذاته وانطباعاته وتخيلاته.

ونشير هنا، إلى أن الرحلة كمصطلح يمكن اعتباره من أكثر المصطلحات التي استخدمت للدلالة على أدب الرحلات، وإن زعم بعضهم بأنّ هناك تمايزا بينهما ذلك أنّ الرحلة بوجه عام تعبر عن سفر، لا يشترط فيه أن يكون مقيدا، بينما الرحلة الأدبية هي خطاب أو قد كتب رحلة. أو وصّف مكانا، ولهذا ليس كل من قام بسفر نص مكتوب لحكاية السفر، هو ما جعل الباحث سعيد يقطين يبدأ حديثه عن الرحلة بالتفريق ولعل هذا الفرق بين الأمرين، والرحلة كخطاب إذ يقول: "لا بُدّ من التمييز بين الرحلة كفعل والرحلة بين الرحلة كفعل، كخطاب الفعل، تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس وانفعالات ورؤيات معينة، أما الخطاب فينجزه مُرسِلٌ ينتج ملفوظاته، وفق قواعد خاصة وغايات محدودة تتعين في علاقتها بالمرسل ليست هي الذات التي إليه، وبين الفعل والخطاب مسافة زمانية فالذات التي رأت أو ترى، بل إنه تتكلم"². وبهذا يؤكد سعيد يقطين ما قيل من كون الرحالة لا يكتب ما شاهده حرفيا، يتصرف فيه لأجل غايات فنية تفرضها عليه علاقته مع القارئ.

ومن هنا، فإنه لا جرم من أن نشير، أنّ مصطلح أدب الرحلة -كفن له مميزاته- يقصد به نقل تفاصيل السفر وذلك بتصوير الأمكنة وأحوال الناس وثقافتهم، بتعبير سردي يقطر رونقا لغويا، تطفو عليه أدبية النص وجماله، والذي فرضته عليه واقعية الرحلة لهذا كان لا بد أن يكون الرحالة ذا "زاد ثقافي وعلمي وأدبي، يساعده على نقل الرحلة من الحركة والانتقال والمشاهدة إلى الكتابة ذات الملامح الفنية، لتصبح بذلك خطابا تتمظهر فيه عناصر جمالية تضفي عليه صفة الأدبية التي تضمن له البقاء"³

1- حسين محمد فهمي: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1989، ص13.

2- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2012، ص175.

3- الطاهر حسيني: الرحلة الجزائرية في العهد العثماني، بناؤها الفني، أنواعها وخصائصها - أطروحة دكتوراه في الأدب العربي-إشراف العيد جلولي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر، 2013-2014، ص22.

وفي هذا الصدد، نشير إلى مدى قابلية الانفتاح التي ينماز بها أدب الرحلات والموسوعية، التي يتمتع بها هذا الفن إذا ما قارنا بينه وبين الفنون الأخرى، فهو جنس يتسع لكثير من العلوم.

فلا ريب إذن، من تحديد مفهوم قار لهذا الفن، لهذا سيتم في هذا البحث التفريق بين أمرين وذلك بالاعتماد: لفظة التنقل أو لفظة السفر للدلالة على فعل انتقال الرحالة في حد ذاته واعتماد لفظة الحلة للدلالة على الخطاب، أي على الرحلة كفن أدبي مكتوب له خصائصه ومميزاته.

وقبل الحديث عن ماهية هذا الفن، كان لزاما علينا أن نبصر في رحلة بحث عن مصطلح أدب الرحلة؛ هذا الأخير الذي ظل عائما على تخوم أكثر من جنس أدبي

وعليه فإن الحديث عن أدبية الرحلة، وعن تداخلها مع الكتب التاريخية والجغرافية، وقضية يقود إلى قضيتين مهمتين لا بد من الحديث عنهما وهما: قضية تجنيس الرحلة والخصائص الأدبية فيها.

2-أنواع الرحلات العربية:

تطرح محاولة تصنيف الرحلات إشكاليات متعددة، كأغلب الإشكاليات المتعلقة بالرحلة وأدبها، فمن أهم هذه الإشكاليات نصطدم دوما بالمعيار الذي نقيم على أساسه معالم التصنيف ومحدداته، وهذا نظرا للتنوع الذي تتسم به المدونة الرحلية.

وتأسيسا لهذا التوجه، فإن تحديد تصنيف للرحلات العربية سيكون صعبا، نظرا لمحاولة الكثير من الدارسين حصر أنواعها، فاختلفوا في ذلك، ونتج عن مجهوداتهم عدة تصنيفات، وقد أشار ناصر المواقفي في حديثه أنّ أقرب التصنيفات للواقع ما ذهب إليه الباحث صلاح الدين الشامي بقوله: "ثلاثة منها ظهرت قبل الإسلام وهي رحلة التجارة ورحلة الجهاد

ولرحلة السفارة، والثلاثة الأخرى ظهرت بعد الإسلام، وهي رحلة الحج، ورحلة طلب العلم، ورحلة التجوال والطواف¹.

ورغم أن بعض الباحثين، أدرك هذه التصنيفات إلا أنه أجرى بعض التعديلات عليها لتندرج ضمن المدونة الرحلية العربية، فقد خلص إلى جمعها في أصناف هي: الرحلة الرسمية، رحلة التجارة والعجائب، الرحلة العلمية، الرحلة الدينية. وعليه يمكننا أن نستنتج اعتماداً على ما سبق اعتبار كل تصنيف ينطلق من زاوية نظر محددة، وفيما يلي عرض بعض أنواع الرحلات مع التمثيل لها من التراث العربي.

1.2. أنواع الرحلات العربية باعتبار المدون:

تنقسم الرحلات باعتبار المدون إلى ثلاثة أنواع:

1.2.أ. رحلات لم تدون في وقتها بل أشير إلى أخبارها في كتب الرواة والمؤرخين: إن الحديث عن أصالة الرحلة في البيئة العربية، يستدعي غياب الهندسة المتكاملة للرحلة المعروفة في شكلها الحديث، كجنس أدبي يحتضن أحداثه وفاعليته الفنية؛ وإنما عرفت على شكل ملاحظات وصلت إلينا عن طريق المؤرخين، ولم تأخذ هيكلتها إلا في العصور اللاحقة، ومن أشهر هذه الرحلات "رحلة سلمان الترجمان (227هـ)، ورحلة سليمان التاجر (273هـ)، ورحلة ابن وهب القرشي (257هـ)، ورحلة ابن موسى المنجم (277هـ)، ورحلة اليعقوبي (296هـ)"². والملاحظ حول التواريخ السابقة، أنها جميعاً في القرن الثالث بعد الهجرة، ولهذا فإن هذا النوع من الرحلات يمثل بداية أدب الرحلة عند العرب.

1.2.ب. رحلات دونها أصحابها بأنفسهم؛ نذكر منها: رحلة الإدريسي: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق.

1.2.ج. رحلات أملاها أصحابها على أحد الكتاب النابهين: من أشهرها رحلة ابن بطوطة المسماة بـ "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، وقد كتبها محمد بن جزي الكلبي بعد أن سمع أخبارها عن مؤلفها.

1- ناصر عبد الرزاق الموصلي: الرحلة في الأدب العربي (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعة المصرية - مكتبة الوفاء -، القاهرة، ط1، 1995، ص32-33.

2- علي إبراهيم الكردي: أدب الرحل في المغرب والأندلس، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، دط، 2013، ص9-

2.2. أنواع الرحلات باعتبار الدافع أو الباعث على الترحال:

ينعكس التباين في تناول المدونة الرحلية، على تعدد بواعث الترحال نظرا لكثافتها وتعدد مضامينها، وتداخل أهدافها ووسائلها، فبالنسبة للوسائل كانت هناك رحلات برية وبحرية، هذا النوع يعد أكثر الأنواع شيوعا في الدراسات. فكل رحالة دافع جعله يتنقل ويسافر، يقول صلاح الشامي: "صحيح أن توظيف الرحلة وترقب ثمراتها، قد حافظ وأبقى على الرحلات المتنوعة، التي ورثها المسلمون ضمن التركة الحضارية الإنسانية، وهي رحلة التجارة ورحلة الجهاد ورحلة السفارة، وصحيح أن أداء كل رحلة من هذه الرحلات، كان مطلوبا بكل الإلحاح لحساب حركة الحياة، التي أمسك المسلمون بزمامها"¹. وفي إطار هذا المنطق الرشيد، يمكن اعتبار هذا التباين لدوافع الترحال، هو ما أدى إلى انفتاح الإطار العام للرحلات وازياد تنوعها وغايتها. أما محمد الفاسي؛ فيعدد أنواع الرحلة خمسة عشرة نوعا: الحجازية، والسياحية والرسمية، الدراسية، والأثرية، والاستكشافية، والزيارية، والسياسية، والعلمية والمقامية والبلدانية، والخيالية، والفهرسية، والعامة، والسفارية؛ ويمكن تحديدها فيما يلي:

2.2-أ- الرحلة الحجازية:

أخذت الرحلات الحجية العربية أو الحجازية الهيمنة الأساسية، والمؤطر الأول على أنواع الرحلات، باعتبارها رحلة تشد فيها الرحال إلى مكة المكرمة؛ من أجل إتمام الركن الخامس من أركان الدين، وهي ليست كغيرها من الرحلات؛ كونها ذات علاقة بعقيدة الإنسان ودينه "وحيثما جاء الإسلام فإنه لم يغفل السفارة، بل اهتم، ووضع لها الضوابط المهنية والأخلاقية -شأنه في كل مجالات الحياة- فقد سما الإسلام بالسفارة، حيث نقلها، من الأغراض المعاشية الدنيوية إلى درجات الأعمال الدينية الهادفة، وقد أخذت السفارة في الإسلام"². فكان الحج من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج وعلى كل ضامر إلى الرحلة والانتقال فالحج كان ولا زال مفجرا للأشواق، ومحركا للعواطف الجياشة نحو هذا المكان المقدس

لذلك فهذا النوع من الرحلات، احتل المرتبة الأولى بين الرحل عبر مختلف فترات التاريخ، التي تلت الفتوحات الإسلامية وانتشار الإسلام، لأنها تركز على مقومات عقائدية

1- صلاح الدين الشامي: الرحلة عين الجغرافيا المبصرة في الكشف الجغرافي والدراسة الميدانية، ص112.

2- د. عبد الحكيم الصعيدي: الرحلة في الإسلام أنواعها وآدابها، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1996، ص30.

قائمة على أساس الدين، والتي تنتمي أساسا لعالم الروحانيات، الذي يعكس جانباً من القيم الأخلاقية والدينية؛ وقد انطوى تحت لوائه نوع آخر يدعى بالرحلات الزيارية والصوفية، والذي يتمثل في زيارة العباد والزهاد والوعاظ والعلماء، فتحملوا أهوال الطريق ومشقة السفر.

وشدوا الرحال نحوها رغم بعد المسافة، للإفادة الدينية والتربية الروحية "زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، والمزارات الدينية الأخرى، (....) وغيرها ويعد هذا العامل من أقوى البواعث على الرحلة، فهو مبعث الحنين"¹، فكان التصوف في كثير من الأحيان، من الدوافع التي دفعت للارتحال بغية الأخذ عن شيوخهم أو التبرك بهم اعتقاداً منهم أنها قربى إلى الله وبفضلها الخير يعم، مما جعل مسارات هذه الرحلات مبنية على أساس ديني، وبهذا نمت السياحة الدينية لأن الرحلة بهذا المفهوم، تصبح واجبا دينيا تهون في سبيله كل التضحيات.

2.2. ب. الرحلات العلمية:

لقد كان ولا يزال الترحال طلباً للعلم يسعى الإنسان على وجه البسيطة، مدركاً قيمة العلم وأهميته في التقدم والتحرر الجهل، محققاً هدفه من الحياة على وجه الأرض وتأسيساً لهذا التوجه، كان لانتشار الإسلام عاملاً أساسياً في الترغيب بطلب العلم وتحصيله، فقد أولى له أهمية بالغة حين مجد العلماء، وقُدس مكانتهم فقد جاء في محكم تنزيله: قوله تعالى: «يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ». سورة المجادلة آية 11.

كما أكد الرسول صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ذلك بقوله: وَعَنْ أَبِي الدَّرْدَاءِ، قَالَ: سَمِعْتُ "مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَبْتَغِي فِيهِ عِلْمًا سَهَّلَ اللَّهُ لَهُ طَرِيقًا إِلَى الْجَنَّةِ، وَإِنَّ الْمَلَائِكَةَ رُسُولَ اللَّهِ ﷺ، يَقُولُ: لَتَضَعُ أُنْجَحَتَهَا لِطَالِبِ الْعِلْمِ رِضًا بِمَا يَصْنَعُ، وَإِنَّ الْعَالِمَ لَيَسْتَغْفِرُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ حَتَّى الْخَيْتَانِ فِي الْمَاءِ، وَفَضْلُ الْعَالِمِ عَلَى الْعَابِدِ كَفَضْلِ الْقَمَرِ عَلَى سَائِرِ الْكَوَاكِبِ، وَإِنَّ الْعُلَمَاءَ وَرَثَةُ الْأَنْبِيَاءِ وَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ لَمْ يُورَثُوا دِينَارًا وَلَا دِرْهَمًا وَإِنَّمَا وَرَثُوا الْعِلْمَ، فَمَنْ أَخَذَهُ أَخَذَ بِحِطِّ وَافِرٍ"²

وانطلاقاً من هذا، يتبين موقف الإسلام في تحصيل العلم، والتشجيع على اكتسابه فلا غرابة أن نجد رجالاً يرتحلون، بحثاً عن فهم حديث أو إيجاد حل لمسائل فقهية، فقد رحل اللغويون والنحويون ورواة الشعر، إلى القبائل للأخذ عنهم، "فالرحلات أكثر المدارس تثقيفاً

1- نوال عبد الرحمان شوابكة: أدب الرحلات الأندلسية والمغربية، حتى نهاية القرن التاسع الهجري، دار المأمون للنشر

والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص27.

2- السنة النبوية: رواه أبو داود والترمذي.

للإنسان وإغناء لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين، مهما اختلفت دوافعها وتباينت وسائل السفر وتنوعت مادتها¹.

وعلى أساس ذلك، حرص العلماء والطلبة على اكتساب المعارف والتزود بها، فكانت الرحلات العلمية، تعينهم لبلوغ ذلك الهدف السامي غير مبالين بالصعاب، ولا عاجزين أمام العراقيل، ولا معترفين بالمستحيل، مما عكست الرحلة على الطلبة والعلماء أثارا كبيرة، فكانت منبعاً غنيا بالخير والنشاط الدائم، وسبيلاً إلى تحقيق التبادل الثقافي والتعاون الفكري، بين أجلة العلماء المتخصصين في مختلف العلوم، ومن هنا نجد، أن الرحلة العلمية تشكل ثروة معرفية كبيرة بفضل التبادل العلمي القائم على التقاء العلماء؛ فهم رسل المعرفة وحلقة اتصال.

2.2.ج. الرحلة الرسمية السفارية:

وتأخذ الرحلات السفارية الدبلوماسية طابع الرسمية، لأنها تنطوي تحت لواء الحكام بدوافع مختلفة، لذلك الحديث عن هذه الوجهة الرحلية مختلف عن سابقه، باعتباره يسلط الضوء على طبيعة الحياة السياسية داخليا وخارجيا نحو الدول المجاورة، والمرتبطة بدول الرحالة ارتباطاً ينطوي على تباينات من نوع ما، وتكون الغاية من سفر صاحبها القيام بسفارة لدى دولة أخرى في سياق سياسي دبلوماسي، بالإضافة إلى إيجاد حل للقضايا العالقة بين الطرفين. ومن جهة أخرى، تعد بمثابة قناة لمعرفة الآخر، واستكشاف تنظيماته ووسائل تفوقه للاستفادة منها "حيث يوكل بها الرحالة من قبل الحاكم، وهي الرسالة التي يتنافس على أدائها من يتكلفون بها، إذا كانت تقترب في نفوسهم بالرفع من شأن الدولة الإسلامية، فالسفير ما هو إلا ممثل لدولته وعنوان لرقبها، ولا بد من الإشارة إلى مدى قوة العلاقات بين السفارة والدول العربية وما جاورها من الدول لمقاصد وأغراض متنوعة، إما لتصفية الأمور السياسية أو لمقصد الصلح، وقد تكون نتائج علاقات سياسية"².

وقد كان لتغير وجهة الرحلة، عدة عوامل وخصائص منها أحوال البلاد السياسية والأوضاع العسكرية، لمناقشة شؤون الحرب أو السلام، وكذا توتر العلاقات أو توطيدها مع الآخر بالإضافة لتبادل الآراء السياسية، جعل الرحلة السفارية تنشط بشكل مكثف، لأنها

1-نوال شوابكية: أدب الرحلات الأندلسية المغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري، ص30.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص40

فرضتها ظروف البلاد، فهي مرتبطة عموماً بتنفيذ أمر الحاكم، وبهذا يمكن اعتبارها رحلة لها أهداف محددة وخاصة لأنها تكون ممولة من قبل السلطة المركزية في الدولة. وتحدثت كتب التاريخ عن نماذج للرحلات السفارية من المغرب العربي إلى الدول إلى إنجلترا "الرحلة .الأوروبية، ونسوق منها على سبيل المثال رحلة محمد الطاهر الفاسي¹ الإبريزية إلى الديار الإنجليزية، أيضاً إدريس العمراري بعنوان "تحفة الملك العزيز بمملكة باريز إلى فرنسا، تزامنت هاتان الرحلتان في وقت واحد على إثر هزيمة أخرى مُني بها المغرب في معركة تطوان عام 1860م، فجاءت لأجل عقد معاهدات سياسية وإبرام اتفاقات تجارية، كما أن لهما أثراً في تشكيل الوعي السياسي في المغرب الحديث"²، بالإضافة إلى رحلة السفير عبد الله بن العربي المعافري، صحبة ابنه أبي بكر أين توجهوا إلى الخليفة العباسي ببغداد بعد موقعة الزلاقة، فخلف رحلته المعروفة "بقانون التأويل".

إذن فالرحلات السفارية، تتعلق بتبادل السفارات بين الدول الإسلامية أو الدول الأجنبية، والتي تساهم في إثراء الحياة من خلال المعطيات، التي احتوتها باعتبارها أحد أهم التواصل والاحتكاك، التي أطلعت الدول على بعضها البعض.

2.2.د.الرحلات السياحية:

حث الإسلام على السياحة والسفر، لأسباب متعددة ومختلفة، مثل التأمل في المخلوقات، والعبرة من آثار الأمم البائدة، فجعلنا شعوباً وقبائل نلتعارف، فهناك دوافع كثيرة وأسباب متعددة تحمس وترغب الإنسان للرحلات، وقد تختلف من قوم إلى قوم ومن عهد إلى عهد ومن شخص إلى آخر حسب رغباتهم، فكانت للسياحة والترفيه عن النفس دافعا جليا لاستكشاف المجهول ومعرفة حقيقة الآخر، وارتداد الأماكن ووجوب الآفاق دافعا لبروز الرحلات السياحية التي يهدف أصحابها التمتع بالحياة، والرغبة في اكتشاف الغريب والخروج عن المألوف.

فتبنوا الترحال هواية والسفر مغامرة، ساعين إلى إمطة اللثام عن أحوال السكان والبلدان، وبذلك فهي تتجاوز الرحلات الحجية والرسمية، ومن هنا فإنه لا جرم من أن نشير أن

1-ينظر: أبي جمال محمد الطاهر بن عبد الرحمان الفاسي: الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنجليزية، تحقيق محمد الفاسي، مطبعة جامعة محمد الخامس، فاس، دط، 1387هـ/1967م، ص1-2.

2-أبي جمال سعيد بن سعيد العلوي: أوروبا في مرآة الرحلة صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1415-1995، ص23.

الرحلة تختص بنقل تفاصيل السفر، وتصوير الأمكنة المرتحل إليها، وتسجيل العادات والتقاليد، ووصف الطبيعة، فالرحالة يوثق كل ما صادفه عبر رحلاته، ذلك أن "ثمار الرحلة لا تتوقف عند التعارف أو صقل الشخصية أو كشف المجهول من طبائع الشعوب، لكنها تجود بالمكاسب العلمية والأدبية التي قد يتعذر حصرها، خاصة إذا كان الرحالة متمتعاً بقوة الملاحظة وشهوة التطلع ويقظة الحواس، وحب المحاورة والرغبة في التحصيل والحرص على التدوين والتسجيل"¹.

وباختصار يمكن القول: إن الدافع من الرحلات السياحية هو السفر، والترحال ذاته لأغراض منها الترفيه والسياحة والتمتع، وقد يسجل بعض السائحين انطباعاتهم، والتي غالباً ما تتناول الحياة الاجتماعية لشعوب البلدان التي زاروها، وتكون بذلك ذات فائدة تتجاوز حدود التشويق والتسلية، كما هو عند ابن بطوطة الذي زار أصقاعاً عديدة طوعاً لا قسراً بدافع الاستكشاف والاطلاع على مختلف الحضارات الأخرى بتنوع ثقافتها.

2.2. هـ. الرحلات التجارية:

وهو وجه آخر للرحلة، حيث التجارة، وطلب الرزق، والسعي لتأمين سبل الكسب المادي. فكانت الرحلات التجارية منذ القديم، وعرف العرب قبل الإسلام التجارة، وارتحلوا عن طريق البر والبحر بمنتجاتهم إلى الشعوب الأخرى، وقد أشار القرآن الكريم إلى رحلات قريش الشهيرة منها: رحلتي الشتاء والصيف التي تقوم بها بدافع التجارة "لم تكتفي على أداء فريضة الحج (....) وإنما كانت التجارة، ومنذ القدم، أمراً يقضي القيام بالرحلة والسفر البعيد ذلك أن تجارة المسلمين كانت قد بلغت شأناً عظيماً في العصر الذهبي للدولة الإسلامية لم تبلغه أي أمة قبل عصر الاكتشافات الجغرافية الأوروبية الحديثة، إلا أن الاجتهاد العربي، كان قد أفلح منذ زمن بعيد في اختراق حاجز المسافة من ناحية الشرق"². ولعل المركز الاستراتيجي للبلاد العربية، مكنها من تحقيق الريادة وجعلها مركزاً للالتقاء الطرق التجارية، كونها تتوسط قارات العالم القديم، مما فتح الباب على مصراعيه لفتح الأسواق وعرض المنتجات المحلية في بلاد أخرى.

1- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2، 2002، ص23.

2- ينظر: حسين محمد فهمي: أدب الرحلات، ص80.

وعلى هذا الأساس، فمن أهم الدوافع، التي شجعت الرحالة إلى تدوين رحلته والتعريف بالطرق البرية والبحرية، والمسالك والممالك التي مر بها، التجارة، وبهذا حفزت الدولة العربية على تنشيط مثل هذه الأسفار والرحلات، فاستطاعت بذلك أن تضعها في مكانها، مدركة بذلك دورها الوظيفي، والمهم في بناء صرح الحضارة الإسلامية.

3.2. أنواع الرحلات باعتبار القالب اللغوي:

تمثل الرحلة نصاً أدبياً مستقلاً بذاته، متميزة بخصائصها، وهذا ما يجعلها جسداً معترفاً به في الفنون الأدبية الإبداعية، ومن المعلوم أنّ الخطاب الرحلي، يستوعب جُلّ الصياغات الأدبية والفنية، لذلك أثر جُلّ الرحالين استخدام النثر في وصف رحلاتهم، لما له من مميزات لا تتوافر لنظيره الشعر، لذلك نجد أن الرحلات العربية تنقسم من حيث القالب اللغوي إلى نوعين:

3.2. أ. رحلات منشورة:

بما أن النص الرحلي يتوافق واختلاف الرحالين، ومشاربهم ومجالات اهتمامهم وأساليب تعابيرهم، فإن معظم الرحلات على تنوع أصنافها هي رحلات نثرية، يصف فيها معبراً فيه عن احساسه، وشعوره اتجاه الأماكن التي مرّ بها الرحالة ما اعترضه في سفره، فضلاً عن تسجيل انطباعاتهم عما شاهدوه أو سمعوه، في قالب نثري لما له مرونة واتساع لمختلف أخبارها، كما يعد الأنسب لها نظراً لتشعب مواضيعها " فله من مميزات ما يجعله يتيح لرحالة حرية الوصف والحركة دون قيد أو شرط، وهو ما لا يتوافر لنظيره، الشعر، رغم أن الشاعر قد يصف رحلته أحياناً، فإن عمله يكون عارضاً، وربما خيالياً.

لذا فإن استخدامه يصبح مبرراً بل ضرورياً، كما أن النثر أداة تواصل بين الشعوب عكس الشعر، الذي يفقد خصائص حين يترجم قيمة النثر في الأفكار التي يحملها، وقيمة الشعر في كيفية أدائه¹ فالنثر هو الغالب في الرحلات العربية، ولعل السبب واضح مفاده تشعب المادة العلمية التي يحتويها الخطاب الرحلي، الذي يعتني بالجانب الوصفي.

1- ينظر: ناصر الموافي: الرحلة في الأدب العربي، ص 41.

2.3.ب.رحلات منظومة:

هي رحلات منظومة في قالب شعري عمودي، تحمل خصائصه التقليدية من نظام الوزن وفق البحور الخيلية بقافية وروي واحد في كل القصيدة، بمواضيع مختلفة (الطلل الغزل، الشكوي ..) فجاءت الرحلة الشعرية بذلك مصورة بكامل تفاصيلها من نقطة بدايتها إلى نهايتها

وحري بنا أن نشير، إلى قلة الرحلات الشعرية راجع لكونه يستوجب علما ودراية كبيرة بعلم العروض وتمرسًا في نظم الشعر، وقدرة ومملكة لغوية كبيرة للطرفين معا الرحال والقارئ على حد سواء، لذلك فالرحلة الشعرية هي عبارة عن قصيدة شعرية عمودية منظومة وفق الشعر التقليدي بكل خصائصه شكلا ومضمونا، ولغة وأسلوبا، ولهذا فهي لا تنظم إلا من عارف باللغة وأساليبها ومعانيها ونذكر منها رحلة محمد تلمساني والشيخ محمد بن حمو.

2.4.أنواع الرحلات باعتبار وقت التدوين:

نظرا لإدراك العرب القدامى والمحدثين، لأهمية رحلاتهم المتنوعة والمتعددة الأهداف والأشكال، دأب معظم الرحالة على تدوين ثمرة جهودهم في مصنفات أدبية، يسرد فيها ما عاشه وشاهده، خلال تنقلاته بين مختلف الأمصار برا وبحرا، ليلا ونهارا، فكان وقت التدوين له أثر كبير في تحديد مدى مصداقية أخبار الرحلة، وقد ذكر علي إبراهيم الكردي ثلاثة طرائق اعتمدها الرحالة في تدوين أسفارهم هي كالآتي¹:

2.4.أ. رحل كتبها أصحابها أثناء السفر:

ويخضع تدوينها إلى التسلسل الذي سار عليه الرحالة، في سرد الأحداث الآنية فور حدوثها، ومن أمثلتها رحلة العبدري.

2.4.ب. رحل كتبت من المذكرات التي دونها أصحابها أثناء السفر:

أي أن الرحالة يقيد الأمور والقضايا المهمة فقط، وعندما يعود من سفره يرتبها ويصوغها الصياغة النهائية "فهي عبارة عن عناوين القضايا، والفوائد التي أفاد منها والأسانيد التي حصل عليها، فقد كان بعض الرحالين يلجؤون إلى تقييد الأمور المهمة، التي مرت معهم حتى لا ينسوها، وعندما كانوا يعودون إلى بلادهم، ويستقرون يأتي واحد يخرج هذه

1-ينظر: علي إبراهيم الكردي: أدب الرحل في المغرب والأندلس، ص14-15.

الملاحظات ويرتبها ويخرجها بعد مرور مدة طويلة>>1ومن أمثلة هذا النوع رحلة التيجبي "مستفاد الرحلة والاغتراب".

2.4.ج. رحل دونت من الذاكرة:

وهذا النوع من التدوين لا يتم إلا بعد الانتهاء من السفر، وذلك باسترجاع واستنكار الأحداث التي عاشها وإعادة صياغتها، ومثالها رحلة ابن بطوطة، ورحلة الغرناطي، وتكثر في هذا النوع العجائب، وتقل مصداقية الأخبار الواردة في الرحلة.

2.5.أنواع الرحلات باعتبار طبيعتها:

لم يقتصر الإنسان رحلاته على الأرض، وذلك من خلال تسجيل ما عاشه من وقائع وأحداث واقعية، بل تعداها إلى الخيال وتخطي العقل إلى ما وراءه، ذلك أن الرحالة العربي في ارتياده للآفاق واختراقه للأصقاع البعيدة، بحثا عن المغاير والمجهول كثيرا ما يمتزج عنده الخيال بالحقيقة، ومن أجل ذلك فإن الرحلات تنقسم باعتبار عالمها إلى ثلاثة أنواع:

2.5.أ.رحلات فعلية واقعية:

وهذا الضرب من الرحلات، تجري أحداث وقائعها في العالم الواقعي المعروف لدافع من الدوافع السابقة الذكر، وتكون ذات قيمة عظيمة لما تسجله من حقائق، يلتزم فيها أصحابها بوصف المألوف من الأمور، ويتحرون الصدق والواقعية في نقل الأحداث، فتجيء رحلاتهم مألوقة الأحداث واقعية المضمون، يقوم فيها الرحالة بأدوار متعددة منها عمل الجغرافي والمؤرخ والسياسي.

وبذلك يمكن اعتبارها تجربة تعلن عن سرد الأسفار، وترى الباحثة خديجة هلال العتيبي أن هذا الاتجاه في الرحلات، نجده أكثر في الرحلات الحجازية والرسمية (السفارية) وذلك لإحساس الرحالة بالمسؤولية اتجاه ما ينقله². والحقيقة أن الرحلة بمضمونها وأشكالها المختلفة نص نثري واقعي على الرغم من وجود رحلات متخيلة، تصف ما قام به الرحالة من تجارب شخصية من مضمون-بإعادة تركيب المشاهد والمواقف-وشكل يهدف إلى التواصل مع القارئ والتأثير فيه.

1- علي إبراهيم الكردي: أدب الرحل في المغرب والأندلس، ص15.

2 - ينظر: خديجة هلال العتيبي: العجائبي في الرحلة العربية، جامعة أبو ظبي، أبو ظبي -الإمارات، العدد23،

2016، ص53.

5.2. ب. رحلات خيالية:

يرى الدكتور محمد الصالح السليمان أن الرحلات الخيالية، هي "الانتقال المتخيل الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، لي طرح في هذا العالم رؤاه وآلامه وأحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع"¹. فالرحلات حسب التعريف السابق هي انتقال ذات الأديب، من خلال مخيلته إلى عالم خارجي بعيد عن واقعه لتكون رحلة وهمية، فتزواج الارتحال والسفر بفعل الكتابة، وبكل محمولاتها التخيلية، جعل النص الرحلي قناة تنتقل عبرها ومن خلالها الرؤى التخيلية، بالإضافة إلى انفلاته من قيود الواقعية بدهشة واستغراب تميزه عن غيره من فنون الأدب الأخرى.

ومن أمثلتها: التوابع والزوابع لابن شهيد، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، غير أن بعض الدارسين رفضوا هذا التقسيم، ورأوا أن لا رحلة دون فعل السفر، وأن رسالة الغفران والتوابع والزوابع وما شاكلهما لا يندرج ضمن أدب الرحلة، ومن هؤلاء الباحث الطاهر حسيني الذي يقول: "الرحلات الخيالية ونعني بها مالم يتجسد فيها فعل السفر ولم يقم بها مؤلفها فعلا، لا تدخل في مجال أدب الرحلة"².

وعليه يمكن اعتبار، الرحلة الخيالية هي تلك التي تتناول تصوير مشاهد غير واقعية خيالية لم يتوفر فيها فعل السفر، تصاغ حوادثها -غالبا- بطريقة غريبة من خلال توظيف الخيال المبالغ فيه فضلا عن سيطرة الذاتية، التي تسعى لتحقيق توقعات متعددة، لا بحكم تمحورها حول موضوع واحد هو الإنسان الذي يمارس الانتقال والترحال عبر زمان ومكان.

ومنه، فإن الرحلات الخيالية لا تقل أهمية عن الرحلات الفعلية، التي ترتبط غالبا بمعرفة الآخر والمثاقفة معه، وخاصة المواقف التي لها تأثير بالرحالة.

5.2. ج. رحلات واقعية، عجائبية المضمون:

الرحلة في مجملها اتصال وقطية، فحين يغادر الرحالة بلده ينقطع عنه ويتصل ببلد آخر غريب عنه يختلف عن عالمه المألوف، ومما لا شك فيه أن الرحلات العجائبية هي رحلات يعتمد فيها أصحابها إلى البحث عن كل أمر غير مألوف لدى الناس، فتجني رحلاتهم

1- محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، 1999 دراسة، من منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص 04.

2- ينظر: الطاهر حسيني: الرحلة الجزائرية في العهد العثماني، ص 49-50.

عجائبية تمزج الواقع المألوف، بالأحداث اللامألوفة. وفي هذا يقول ناصر الموفي: «الرحلة الواقعية معناها أنها حدثت في الواقع فهي رحلة حقيقة بكل تفاصيلها، أما الرحلات الخيالية الصرفة تلك التي لم يقم بها مؤلفها فعلاً»¹.

وعليه فنجد من الرحلات ما يمتزج فيه الواقع بالخيال، ليطغى على رواية الرحالة العجيب والغريب ولا سيما الذين تجولوا في الأصقاع البعيدة، وهو ما يصعب الفصل بين الواقعي والخيالي منها. فالرحلة يلجأ دائماً إلى المبالغة وإضافة الأشياء الغريبة والعجيبة لرحلته من أجل تحقيق المتعة للقارئ، فلا عجب أن يأتي أدب الرحلة غنياً بحضور العجائبي وهذا ما نلمسه في عديد من الرحلات.

نذكر منها: رحلة ابن فضلان، ابن بطوطة، إضافة إلى رحلة أبي حامد المازني الأندلسي الغرناطي والمسماة تحفة الألباب ونخبة الإعجاب والتي يظهر فيها كم هائل من العجائب والغرائب التي اهتم بها الرحالة. هكذا إذن حمل المتن الرحلي حضوراً عجائبياً ترجم الرغبة في العبور، من الواقع الأليف إلى المجهول الغريب والمغاير بأحداث خارقة، تجري في علمنا الواقعي بأماكنه المعروفة، فينبهر الرحالة بذلك ويرغب بشدة في إخبار غيره بما رآه أو سمع عنه من الأمور العجيبة.

3- أهمية الرحلة:

تجلت أهمية الرحلات باعتبارها مصدراً لوصف الثقافات الإنسانية، ورصد عادات وتقاليد الناس في مجتمع ما، الأمر الذي جعلها قبلة للعديد من الباحثين المتعدي المشارب بغية نهل المعارف التي تهمهم، كونها تتناول بعض جوانب الحياة إن لم نقل جُلّها لاحتوائها على معارف متنوعة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنها تكتسي قيمتها الفنية من خلال ما تقدمه من مواضيع، بطرق ومناهج ترتقي بها إلى عالم الأدب، وترفع من شأنها إلى مستوى الخيال الفني، وبهذا رسمت الرحلات صوراً وأشكالاً متنوعة للآخر، وأسهمت بشكل لافت في رسم خارطة التاريخ، وإقحام الذات فيما هو أبعد من الآفاق المعروفة.

والولوج بها إلى فضاءات مجهولة، وخرافية التفاصيل أحياناً، وعليه فقد حدد زكي حسين في كتابه الرحالة المسلمون في العصور الوسطى أهمية الرحلات، التي قام بها الرحالة المسلمون في الكشف الجغرافي والمعرفي، بقوله: "وحسبنا لتبيان فضل الرحلة المسلمين، أن

1- ينظر: ناصر الموفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 41.

ينتهي بنا المطاف إلى أن دراستهم على نحو واف دقيق، لابد منه لكل بحث في تاريخ التجارة، أو النظام السياسي، أو التاريخي الاجتماعي في الشعوب الإسلامية والأمم التي اتصلت بها، فإن ما كتبه الرحالة المسلمون من وصافيتين وجغرافيين تعد وثائق عظيمة الشأن في تاريخ الإنسانية وفي استطاعت الباحث أن يستخرج منها شتى الحقائق ومختلف ضروب المعرفة¹. لذلك حظي الخطاب الرحلي، بمنزلة سنوية على مرّ العصور نظرا لما يزر به من الثراء والغنى الفكري والأدبي والتاريخي، إذ يمثل وبحق تراثا أدبيا متصلا يدعو بالباح إلى كشف بعض خبايا الوجود والكون في أكثر من بعد. إن أدب الرحلة شكل فني خاص له سماته وأطره الفنية، والتي تبرز بشكل أو بآخر ظواهره الأدبية مستنفذا كل ما أمكنه من الفنون القولية والمكتوبة، أبرز فنيات الحكايات الواردة فيها تلك المثقلة بالدلالة والإيحاءات المتنوعة. نظرا لانفتاحه على أقطاب متعددة من مظاهر الحياة الاجتماعية جغرافية، سياسية تاريخية، دينية، انثوغرافية، منحت الخطاب صيغة الإنسانية باعتباره موسوعة معلومات ومعارف إنسانية، يستقي منه عديد من الباحثين معلوماتهم، فهو ذو قيمة كبيرة في إضاءة المتلقي بمعارف لا يمكن الإحاطة بها، فهو بمثابة خزان راصد لثقافات الإنسانية. كما تعد الرحلة من أبرز مظاهر التواصل الاجتماعي والإنساني قديما وحديثا، فهي أداة للتقارب الحضاري ومطية للرقى بالإنسانية، وذلك لما تحققه من ترابط ومد للجسور بين الأفراد والأمم على مستوى العلاقات الجماعية والحضارية. فالرحلة بقدر ما ارتبطت بالذات، فإنها عرجت على الآخر كاشفة عن زوايا الرؤيا المختلفة وعن وجهات النظر المتعددة لثقافة الانتماء والهوية، وحدود الجغرافيا الخارجة منها. ومن وجهة نظري، فإنه تبرز قيمة الرحلات في كونها نقلت المعارف و الثقافات المختلفة والتطرق لبعضها بالوصف والتحليل، لأنها سمحت للرحالة بالانسياب في ربوع الأرض ومناطقها الطبيعية الشاسعة، وكذا مناطق العمران التي تنوعت بناياتها في البلدان البعيدة، وإعادة بعثها في مدونات أدبية مصورة مشاهد تنطق حيوية، وتنفوح بالجمال الإنساني والطبيعي في حدود زمكانية الرحلة "أعطت كل ذلك بعده المناسب، وتطرقت إلى تحليلها الوثائق

1- يوسف بكار و د/خليل الشيخ: الأدب المقارن، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدس المفتوحة الوحدة السابقة، القاهرة، دط، 2008، ص210.

التاريخية، فقامت الرحلات بوضع كل ذلك في دائرة الإشعاع التي توجه إليها استجلاء الواقع وإخراج الواقع عند حدوده القيمة"¹.

لذلك عمد أغلب الرحالة إلى تدوين ما شاهدوه وعاینوه في تنقلاتهم، فتركوا لنا مدونات غنية بمعلومات وفيرة، بالإضافة إلى أنها زاخرة بمادة أدبية "ويشتمل الخطاب الرحلي على معارف متنوعة، دينية وتاريخية وجغرافية واثنوجرافية وأدبية... وتتداخل فيه خطابات مختلفة الشعر والرسالة والحكاية والوصف والسرد. وهذا ما يجعله جنس الأجناس أو محصلة الأجناس"². فنظرا لتعدد مضامين أدب الرحلة وغنى موضوعاتها، فهي توفر مادة علمية ومعرفية وأدبية لكل الباحثين في شتى التخصصات والميادين.

ونستطيع القول أنه، يشكل سجلا معرفيا كبيرا، ومخزنا للقصص والظواهر والأفكار، فضلا عن كونه صورة تاريخية زاخرة بمادة علمية وأدبية نابضة بطبيعة العصر الذي عاش فيه الرحالة، حيث يمنح له حرية قلما تتوفر لغيره من الألوان الأدبية الأخرى، والتي تتمثل في اختيار المشاهد، ورصد الحوادث مما يمكنه من تلوين أساليبه وموضوعاته، كما يمكنه أيضا من الإفادة من ثقافته المختلفة، وقدراته الإبداعية نثرًا وشعرًا ومن هنا يمكن القول، إن أدب الرحلة يكتسي أهمية بالغة، لأنها سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أهلها على مر العصور.

ثانيا: الأدبية

1- مفهوم الأدبية:

البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها، وهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح جاء في اللسان "الأدب: الذي يتأدب به الأديب من الناس سمي أدباً لأنه يأدبُ الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح. والأدب: الضرفُ وحسنُ التناول وأدبه فتأدب: علّمه. فالأدب: أدبُ النفسِ والدّرسِ"³

و(الأدب): جملة ما ينبغي لدى الصناعة أو الفن أن يُتَمَسَّكَ به، كأدب القاضي و أدب الكاتب .و(الأدب):الجميل من النظم والنثر . وهو كل ما انتجه العقل الإنساني من ضروب

1-نوال عبد الرحمان الشوابكة: الرحلة الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري، ص52.

2-جميلة روباش: أدب الرحلة في المغرب العربي، ص19.

3-ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة أدب، ص43.

المعرفة. و(الأدبي): المنسوب إلى الأدب. يقال: قيمة أدبية: تقدير معنوي غير مادي ومنه مركز أدبي، وكسب أدبي"¹

أما لفظة (الأدبية) فمصدر صناعي مكون من شقين (الأدب) واللاحقة (يَّة)، يدل على معنى مجرد، هو مجموع الصفات التي يتصف بها الأدب وتشكل جوهره الأدبي. وبذلك فمصطلح الأدبية لفظ يقصد تحويل الكلام الملفوظ إلى خطاب إبداعي فني كما يمكن أن يتسم بطابع علمي نظرا لتناوله قضايا معرفية ومواضيع إنسانية، لذلك لابد من تبين الهوية الأدبية للبنية الخطابية ووظيفتها، من خلال إبراز القوانين المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية، بهذا تكون الأدبية نسبة إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية دي سوسير"²

2- أدبية الرحلة العربية:

لعل أكثر الأسئلة التي أثارت استغراز عديد الباحثين و الدراسين على مر الزمن، هو تقصي مواصفات الأدبية داخل المدونة الرحلية، ولعل مرد ذلك كله تعالقه مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، مما أدى إلى بروز أنواع وأصناف عديدة، أخذت عدت أبعاد (تاريخية جغرافية، اثنوجرافية، الكوزموغرافيا)، لكن ذلك لم يعدم محاولات بعض الدراسات الحديثة من أن تأخذ على عاتقها عناء الأمر وتؤسس لأدب الرحلة، وذلك بدخولها حيز التصنيف الأدبي، وحصلت بهذا الشكل على مكانة الجنس الأدبي -أدب الرحلة- باعتبار انتمائها للحقل الأدبي واتصاف البنيات، والمعطيات الداخلية بالقيم الفنية والجمالية، ولعل هذا ما أشار إليه مجدي وهبة "في معجم مصطلحات الأدبية"- كما عرضه الموافي- حين أقر "أن أدب الرحلة هو مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، قد يتعرض فيها لوصف ما يراه عن عادات وسلوك وأخلاق، وتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد "³

وفي السياق ذاته، نجد الباحث مسعود جبران يرى أنّ " الرحلة فن من الفنون الأدبية حظي بالشهرة وكتب فيه أدباء الأمم وعلمائها في التاريخ القديم والحديث، تصانيف كثيرة نالت القبول من لدن القراء، ومتنوقي الأدب ومحبي الوصف، وذاعت بينهم لما تصوره من أحوال الرحالين وأحوال البلدان التي زاروها ولما تجسمه من مشاهد الطبيعة من جبال ووهاد

1-إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة أدب، ص9-10.

2-ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص103.

3-ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأدب العربي، ص38

ونجاد وسهول وبحار وصحاري حيوانات وأنواء ومظاهر وعمران، وتجليات الحضارات وأيضاً لما تجلوه من أوصاف الناس وعوائدهم وثقافتهم¹. وهو بهذا المفهوم يحيط بكل الأساسيات تشكيله، وذلك من خلال تسجيل الرحالة لكل ما يلاحظه أو يشاهده، مازجا بين المعارف المتعددة، وعليه تأتي تأليفاته بلغة أدبية ممتعة، تنحو إلى التشويق والغربة في كثير من الأحيان، ومن هنا تجدر الإشارة أن، هذا الجمع يرفع سقف أدب الرحلة ويرسي جمالياته لغويا وأسلوبيا.

يقودنا ما سبق، إلى أن أدب الرحلة هو خطاب أدبي فني نثري، يسرد تجربة إنسانية قامت بها ذات الرحالة بفعل السفر إلى مكان آخر، يدون وصفا لها، مسجلا تصوراتها وانطباعاته عن عادات الأمم والشعوب وطبائعها، وذلك بغية معاينة فضائاته واستكناه عوالمه المليئة بسحر العجائبي والعجيب وحتى المتناقضات، إذ يضيفي ذلك المسعى إلى وصف الآخر وكشف خباياه وتقريب الحقائق والوقائع، فهي بذلك تمثل حلقة وصل بين الشعوب والحضارات وتعرض جُل مضامينها بأسلوب أدبي، يطفح بالإبداع وينضح بالإمتاع، ليغدو النص الرحلي ويحتل مكانته بين النصوص الأدبية والأجناس الأدبية الحديثة على حد سواء.

3-تجنيس الرحلة:

على الرغم من ارتباط الكتابة الرحلية بتاريخ البشرية منذ القدم، وعلى الرغم من عناية الإنسان الأول بمحاولات اكتشاف الوسط المحيط به، لدرجة أن أمثلة عديدة من الآثار الأدبية القديم لا تكاد تخلو من موضوعات السفر والارتحال، إلا أن مسألة ترسيم جنس الرحلة لم تأخذ وضعها الحقيقي والمستقر حتى وقتنا الحديث.

ولئن كانت الأجناس الأدبية الأخرى، كالرواية والقصة والسيرة وغيرها واضحة الحدود والمعالم في كتب النقد والمنظرين للأدب، فإن جنس الرحلة لا يزال ينفلت من كل تحديد معلنا عن تمرده، ذلك أنه شكّل بنية مثيرة للجدل والتأويل والنقد نظرا لتقاطعه مع أجناس أدبية، وحقول معرفية كثيرة كالدراسات التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجيا، فالرحلة باعتبارها "نصا لغويا محول قائم بعناصره ورؤاه، يقود إلى التعامل معه "نصّا" مفتوحا على خطابات متعددة"².

1-محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، المجلد الثاني، دار المدار الثقافية، ط1، 1

2009، ص7

2-شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، الخطاب المتخيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، 2002، ص42.

فهي قائمة على أجناس متداخلة، وبنيات متشعبة في إطار ما تفرضه من انتسابها إلى حقول معرفية، الأمر الذي يحيلنا إلى اعتبارها نصا جغرافيا أو تاريخيا أو أدبيا وغير هذا، ويتخذ بذلك "تفاعله من خلال تداخل النصوص غير المنتمية إجناسيا مع نصه، باعتبار أن الرحلة وعاء لمادة ثقافية ومعرفية ثرية"¹. ومن هنا لا يمكن الإقرار والجزم بانفراد الجنس الأدبي بهوية ثابتة، كونها تتفقت بصفات متغيرة ومتجددة نظرا لارتباطها بأنماط وتقنيات خطابية مختلفة، يصعب تحديد نوعه وخصائصه الفنية، وعلى الرغم من أنه يتسم بغنى موضوعاته وتنوعها والانفتاح على الحقول المختلفة، فإن هذه المعارف والفنون جميعها، تتداخل وتتصهر داخل هذا الفن.

هذا الإشكال دفع بالنقاد والمختصين بفن الرحلة إلى إطلاق أحكام نقدية، واعتباره جنسا مثيرا للجدل، تحيط به الضبابية لتحديد هويته في ظل تداخل الأجناس، لذلك انقسم النقاد في هذا الشأن إلى فريقين: الفريق الأول عمل على وضع الرحلة تحت لواء أحد الأجناس الأدبية، أما الفريق الثاني فرأى أنها جنس أدبي هجين -متمرد على النظم والقيم الفنية- فهو يتجاوز بذلك الهيكل والضبط الفني المؤسس للمصطلحات الخطابية، مما دفع بالبعض إلى اعتباره نص دون قانون.

هذه الضبابية في علاقته بالأجناس الأدبية الأخرى، مثل: الرواية والسيرة. جعلت منه نصا مستعصيا على الانتساب النوعي، وهو ما أيده الباحث شعيب خليفي بقوله: "الصعوبات النابعة من غنى الرحلة، والتي هي جزء من تراث سردي متفاعل وغني، تغري دوما بالبحث عن آفاق للقبض على تحديد يلم كل النسيج المكون لتلك النصوص، ويصهر هجنتها وكليتها بعناصرها المركبة في إطار دينامية الدائرة / ملتقى العلامات المتفاعلة"².

وهكذا يبقى، في منظوره مفتوحا على مختلف الأنظمة الخطابية تأثيرا وتأثرا، باعتبار أن الهيكل النصية للرحلة، تستمد بعض عناصرها من الأجناس الأدبية الأخرى، مما يجعلها خطابا خليطا غير منته من النظم والقيم الفنية.

ويمكننا من التعريف الذي طرحه "شعيب خليفي" أن نضع الخطاب الرحلي تحت خانة تجنيسيه هي فن النثر، لا يجب أن يفهم منه أننا نلغي رحلات كتبت شعرا -فصيحا أو

1- عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري الحديث، سياق النص وخطاب الأنساق، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2015، ص80.

2- شعيب خليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص69.

ملحونا-لأن الواقع يثبت بما لا يدع للشك، أن للتراث الرحلي عند العرب رحلات شعرية اشتهرت بها.

الرحلة في مجملها رحلة واقعية، عايش صاحبها أحداثها لحظة بلحظة، غير أن هذا لا ينفي عنصر الخيال عنها، وهو ضرورة تفتضيها أدبية النص الرحلي، مما يضيف عليه لمسة فنية جمالية، وإلى جانب مكوني السرد والخيال، نجد حضورا قويا للوصف الذي يلزم الرحلة مهما اختلفت أنواعها وتغيرت مضامينها، الأمر الذي دفع بالنقاد إلى إدراج أدب الرحلة كفن من فنون الأدب العربي.

واستنادا إلى هذه الرؤية، نجد الناقد شوقي ضيف يصرح في كتابه "الرحلات":
"ويصاغ ذلك في أسلوب قصصي بديع، يؤكد الواقع أحيانا، وينشئ لنا عوالم خيالية أحيانا أخرى"¹. ويقول في موضع آخر: "وفي كل هذه العوالم يكتب الرحالة بمخيلة القصص التي يسند الواقع بالخيال والحقيقة بالأسطورة"².

يظهر من خلال أقواله، أنه يميل إلى تصنيف الرحلة ضمن نطاق فن القصة العربي انطلاقا من كون السرد والقص هو الأسلوب الغالب في الرحلات، وهو بذلك يقترب من الفن القصصي من حيث اشتماله، على "الأساطير والخرافات، وبعض المحسنات البلاغية وجمال اللفظ وحسن التعبير وارتقاء الوصف، وبلوغه حدا كبيرا من الدقة، وأسلوب قصصي، سلس مشرق"³.

وبذلك تبرز جماليته، عبر الأساليب الفنية الموظفة والسرد القصصي الممتع والحوار الشيق والوصف العجائبي، وفي السياق ذاته نجد الباحث محمد زردومي إسماعيل، يقول "ذلك اللون من التأليف الذي يجمع بين الدافع الوجداني العميق، والتأمل الدقيق في رصد المشاهدات والظواهر بأناة ودقة، والبحث عن الأسباب والنتائج ببصيرة واعية"⁴.

1- شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، د ت، ص5

2- المرجع نفسه، ص6.

3- سيد حامد النساخ: مشوار كتب الرحلة قديما وحديثا، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص8.

4- إسماعيل الزردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب القديم، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، ص12.

ومن هذا المنطلق، نجد بأن أدب الرحلة لا يتحقق إلا إذا كان هناك مزج بين وفي حديث الكاتب هاهنا، عن المشاعر هو إقرار بانتساب نص المشاعر والوصف الدقيق، الرحلة إلى مجال الأدب.

ومن خلال هذا المفهوم، تتعقد على أبجدياته من مطية التوقع كمحاولة لتقصي رهانات وآفاق هذا الشكل الفني، المتأرجح بين الإمتاع والإفادة منذ القدم ليختط له خطا متميزا في اختيار الأسلوب، وتقديم واقع المرتحل في ثوب أدبي، يجس نبض مختلف تعالقات الذات مع مختلف الإيديولوجيات والبيئة كعالم وصفي، وهو يضم بتركيبته البنائية والشكلية ألوانا أدبية متعددة، تؤثث حضوره في رحاب الأدبية والفنية.

وإذا كانت هذه التعريفات تحدد الرحلات بأدبيتها، فإن المستشرق الروسي أغانطيوس كراتشفسكي يضع فن الرحلة العربية ضمن الجغرافيا الوصفية فهو يرى أنّ الرحلة العربية أقرب إلى علم الجغرافيا (أي العلمية)؛ مع أن ذلك لا ينفي أدبيتها وهو ما أكدّه الباحث شعيب خليفي بقوله: "يمكن اعتبار عمل كراتشكوفسكي في هذا المجال إضافة يجمع فيها بأطراف الجغرافيا الرياضية والوصفية، كما جهد في الإحاطة بالجغرافيا العامة والإقليمية، وهو لا يهمل فقط الرحلات حتى تلك التي تحمل طابعا أدبيا صرفا، بل وأسطوريا"¹

ومن هنا لا نجد غرابة، ولا حرجا عندما نؤكد العلاقة الوطيدة بين الرحلة والجغرافيا لأنه يختص بوصف الأرض وجبالها وسهولها ونجادها ووهادها، فينتقل الرحالة بين الأقطار الضاربة في العمق لاكتشاف أماكنها وفضاءاتها المتعددة، ومن ثم فإن كل ما "كتبه الرحالة المسلمون من وصافين وجغرافيين كنز لا ينضب معينه، يضم الوثائق العظيمة الشأن في تاريخ الإنسانية، وفي استطاعة الباحث أن يستخرج منها شتى الحقائق، ومختلف ضروب المعرفة مطمئنا إلى نتائج بحثه إذا أقبل على دراسة هذه الوثائق ببصيرة نافذة، وبشيء من الحذر الذي يتطلبه النقد العلمي"²

إذن فالشيء الملاحظ في الأدب الجغرافي، تركيز الرحالة على وصف الأماكن والضروب مختلفة لم يكن عرضا ولا عبثا، بل إدراكا منهم بأنك إذا وصفت المكان فأنت تصف

1-ينظر: شعيب خليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص59.

2-زكي محمد حسين: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1981، ص179.

الإنسان صانعه وساكنه، فهو بذلك يعطيك صورة دقيقة عن ثقافته وعاداته وتاريخه هذا الأمر لا يمكن أن ندركه إلا في رحاب أدب الرحلة -الجغرافي-.

ومن جهتنا نرى أن الأدب الجغرافي، قد انبثق من فن الرحلات التي قام بها الرحالة منذ القديم، وقد يتوازي في هذا القسم من الأدب النهجان اللذان نهجهما الإنسان في هذه الحياة، النهج الأدبي والعلمي، غير أننا نلمح تقدم الأدب باعتباره الغالب على المؤلف فالموضوع جغرافي لكن باب طريقه أدبي، وهذا التمازج بين الرحلة والجغرافيا خاصة، وصل في الواقع إلى الحد الذي أصبحت فيه مصنفات الممالك والمسالك تدرج ضمن دائرة الرحلات

ومع كل ذلك، فإن الذي لا ريب فيه استفادة العالم العربي والإسلامي من الجغرافيا الوصفية، فكانت بمثابة الخرائط الجغرافية التي تساعد الإنسان على معرفة البلدان، والدول من خلال اهتمامهم بالرحلات التجارية التي كانوا يمارسونها "متأثرين إلى درجة كبيرة بالمعرفة اليونانية الرومانية... ويمثل هذه المدرسة ابن خرداذبه صاحب "المسالك والممالك" واليعقوبي والخوارزمي الذي ألف "كتاب مؤلف كتاب البلدان"، وابن رسته واضع "الاعلاق النفيسة"، صورة الأرض"¹. فكانت هذه الوثائق بمثابة الأرشيف العالمي، الذي استفادت منه الشعوب والأمم.

وفي المقابل نجد الباحث جبور الدويهي، يقف موقفا مغايرا لهذا الجنس الملتبس فيقول: "إنه نوع أدبي غير مفهوم الحدود، يمكن أن يسكب فيه أي شيء: التوسيعات العلمية وفهارس المتاحف وحكايات الغرام، فهو يمكن أن يكون كتابا مليئا بالعلم، أو دراسة نفسية أو بكل بساطة قصة حب أو كل ذلك معا"². وفي هذا بيان لطبيعته الانفتاحية وقدرته على احتواء عدد من المعارف والأجناس الأدبية الأخرى، فنص الرحلة تشترك فيه كل الأقلام الأدبية والنقدية، وكل المعارف الإنسانية، والمرتكزات التاريخية والجغرافية والأنثروبولوجية. ولعل هذا التنوع كان سببا في تهجين نوعها ورفض الانحسار في جعبة جنس من الأجناس الأدبية أو الانزواء في حقل من الحقول المعرفية، ولعل هذا الاختلاف والانتلاف في بنيتها، جعل منها مادة نقدية تناولها الباحثون من زوايا مختلفة.

1- نقولا زياد: الجغرافيا والرحلات عند العرب، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، دط، 1987، ص 17.

2- جبور الدويهي: الرحلة وكتب الرحلات الأوروبية إلى الشرق حتى نهاية القرن الثامن عشر، مجلة الفكر العربي، العدد 23، 1983، ص 58.

ومن هنا، يبدأ التعدد والانفتاح ليكون الخطاب الرحلي مصطلحا فضفاضاً، يرفض التقييد أو التحيز في سجل معرفي واحد، وهذا ما يؤكد عبد النبي ذاكر في قوله: "أن الرحلة شكل أدبي هجين ينماز بتعدد أوجهه و تمظهراته إلى حد أنه يمكن القول: إنه جنس متكامل يحطم قانون صفاء النوع، وذلك بإدماجه أنماطاً خطابية متنوعة من حيث الأشكال والمحتويات، الشيء الذي يعطي الانطباع بأنه شكل مائع ومرن إلى حد كبير، إضافة شدة تعقده واحتماله لأنماط وأساليب كتابية تبعده عن البساطة الظاهرة لتجعل منه جنساً مركباً وشمولياً وعاماً وجنس الأجناس"¹.

هذا الانفتاح غير المشروط له يقر بأنه نوع هجين، يرفض صفاء النوع وينحو نحو التكامل من خلال جمع المؤتلف بين الأنماط الخطابية المتنوعة، باختلاف أشكالها ومضامينها، نتيجة لمجموعة من المكونات الأساسية، والركائز الداعمة والمتوزعة بين الثقافة والاجتماع والأنثروبولوجيا، ضمن نسيج متفاعل بينهم، خلق نصاً متمرداً قسرياً على مختلف الأنظمة الخطابية والقيم الفنية.

ويتبع المسار ذاته الباحث "عبد الرحيم مودن" الذي يوافق الباحثين "ذاكر والدويهي" في هذا الرأي، حيث يقول إنّ الرحلة "كتابة ملتبسة سواء على مستوى الهوية الاجناسية، أو على مستوى محاورتها -في سياق نظرية الأدب- لأجناس أدبية وغير أدبية"² إن ما تقدم من حديث رغم إيجازه -يثبت اتفاق عديد من الباحثين أنه هو الحاضنة الأولية لمختلف المعارف: تاريخية، جغرافية، دينية، أدبية اثنوجرافية. وكذا تقاطعه على مستوى الأشكال نجد فيه السرد، الوصف، والحكايات والأخبار، والرسائل والأشعار. هذا التنوع في المضامين وفي الأساليب، يدفع إلى اعتبار الرحلة نوعاً أدبياً هجيناً، ونمطاً خاصاً في الكتابة، لا يخضع لمعايير دقيقة وصارمة، بل إنه مفتوح على مصراعيه لدخول مختلف الأنواع الأدبية في مجاله، لأنه مرتبط بوشائج متنوعة وعميقة مع علوم ومعارف، ولا يمكنه الاستقلال عنها، فغدت هذه المعارف لبنات تأسيسية لنوعه وهويته، ليجمع أغلب النقاد على نعتة بالجنس المتمرد والهجين والإشكالي.

1- ذاكر عبد النبي: الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط1، 2005، ص94.

2- ينظر: عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، دار السويدي للنشر والتوزيع، الإمارات، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص23.

هذا التصور، الذي يخضع لمرجعيات ودوافع تحول وتمنع دخوله النهائي ضمن جنس بعينه، فهو مازال مفتحا على مختلف العلوم والفنون "فله بالتاريخ صلة وثيقة (...)"، وله علاقة ظاهرة بالجغرافيا والدراسة البيئية (...)"، وله أيضا تماس بالسيرة وما تفرع منها من خلال ارتباطه بالصياغات وجماليات اللغة، واستفادته -أيضا- من الشعر والنثر بجميع أنواعهما و أغراضهما، ولا يخفى ما لأدب الرحلة من صلة بعلم الاجتماع، وذلك من خلال ذكر الرحالة لما يتعلق يتطرق كما أنّ للأدب وثيقة بعلم الاقتصاد فكثيرا ما بأحوال المجتمعات وتكوينها الفكري، الرحالة لقضايا الغلاء والرخص والتجارة والفلاحة وغيرها من أساسيات الاقتصاد¹.

وعلى ما سبق ذكره، فلا ضير أن الطبيعة الغنية للكتابة الرحلية؛ جعلت منها خطابا ثقافيا يزخر بمختلف المعارف، باعتباره موسوعة معلومات ومعارف إنسانية؛ يستقي منها الباحثين معلوماتهم، فهو ذو قيمة كبيرة وفوائد جليلة، يكشف في جُل رهاناته عن معالم الهوية والذات العربية الإسلامية، انكشافا مركزيا من خلال بناء صورة الذات و صورة الآخر، وبهذا يصبح الانفتاح على المختلف الآخر إثراء له، من خلال تعدد الأوصاف بالإضافة إلى التباينات الكبرى بوصف الفضاء المكاني، والدلالة الثقافية للأشياء فضلا عن تعدد المرجعيات -الرحالة- المختلفة أحيانا والمتضاربة في أحيان أخرى، يدفع بالإقرار أنّه نص انسيابي إن صح التعبير، يأبى عن كل وصف أو تحديد ويبدو أن جمالية هذا الفن تكمن في غموضه وتعدد مفاهيمه.

وبناء على ما سبق، يمكننا أن نقول إنه استطاع أن يؤسس لبناء وصياغة نمط ونسق ذاتي خاص به، يجمع بين مختلف المتباينات -السالفة الذكر- بلغة وظيفية أدبية مستقلة بذاتها، ببنية أدبية مرنة جعلت منه جذرا لكل الأجناس الأدبية، وهو ما يحدونا إلى القول "الذي يربط مضامين الرحلة المتنوعة، والأنواع التعبيرية المختلفة فيها، هو رابط الذاتية وأسلوب الرحالة الكاتب، إذ يعمل هذا الأخير على إكساب كل الرحلة طابعا أسلوبيا واحدا يجعلها كتلة واحدة، ونسجا مترابطا كما أنّ الرحلة، وإن اختلفت مضامينها من سياسة واقتصاد وجغرافيا وتاريخ. فإنّ كل ذلك يربطه طابع الأدبية الذي تتميز به الرحلة، بعبارة أخرى إن الجغرافيا والتاريخ والإنثوغرافيا ستتخلص من طبيعة منهجها العلمي الصارم و (تنحو) منحى أدبيا أقلّ

1-إسماعيل الزردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، ص10.

صرامة¹. لكن السؤال الذي يطرح عند التسليم بهذا الرأي: ما الذي توفرت عليه الرحلة العربية حتى أدخلت ضمن نطاق الأدب؟

4- خصائص الرحلات الأدبية:

1.4. الذاتية:

بمعنى إبراز شخصية الرحالة، ويتمركز كأول عنصر أساسي، فتعبر الذات الرحلة عن أحاسيسه ومشاعره، مؤثرا ومتأثرا بالأحداث والوقائع التي عايشها، ويجد فيها المتعة رغم مكابدة مشاق السفر، ويسعى إليه لحاجة في نفسه فهو يزود القراء بمعلومات، وصور (..) مستعرضا الأحداث بصورة أدبية فنية، تتفق مع النفس البشرية فتكون رافدا من روافد الفن والمتعة الأدبية².

فالذاتية تميزه -أدب الرحلة- باعتباره شكلا فنيا خالصا، فهو يعكس ما وصلوا إليه من علم وتدوين مشاهداتهم فينقل المعنى العقل إلى صورة حسية، وبذلك فهي تتناول انطباعات الرحالة فيما صادفه من أمور وأخبار بأسلوب شيق يجمع بين المتعة والفائدة.

2.4. الواقعية:

الواقعية من أهم الشروط التي تميز أدب الرحلة، فهو يصور ما جرى له من أحداث معتمدا في ذلك على المشاهدة الحية، والمباشرة جراء اتصاله المباشر بالطبيعة والناس والحياة، فضلا عن كونها وصف توثيقي لزمان والمكان معلومين، فالأماكن التي يصفها أماكن حقيقة لها وجود فعلي على أرض الواقع "فأدب الرحلات إذا هو ما يمكن أن يوصف بأدب الرحلة الواقعية، وهي الرحلة التي يقوم بها الرحالة إلى بلد من بلاد العالم، ويدون وصفا لها، يسجل فيه مشاهداته وانطباعاته بدرجة من الدقة والصدق وجمال الأسلوب"³. وبهذه الميزة تتفرد الرحلة عن الرواية والمقامة المبنيتين على الخيال.

الطابع النثري وتنوع الأساليب: يمثل أدب الرحلة بكل مستوياته وأبعاده لونا أدبيا له بواعثه وخصائصه الفكرية والجمالية، وأدواته الفنية ورؤاه الضمنية، وهكذا تصبح الرحلة نصا

1- ينظر: كمال بو لعسل: سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي تحفة الألباب ونخبة الإعجاب -رسالة ماجستير في تخصص السرد العربي القديم- إشراف يوسف وغليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005، ص18-19.

2- ينظر: نوال عبد الرحمان شوابكة: أدب الرحلة الأندلسي والمغربية، ص54.

3- انجيل بطرس: الرحلات في الادب الإنجليزي، مجلة الهلال، القاهرة، العدد7، 1975، ص52.

سرديا بامتياز، يتيح للرحلة الحرية في وصف المشاهد، ونقل الأحداث من خلال تنوع الأساليب من السرد القصصي إلى الوصف إلى الحوار، وغيره معتمدا الإثارة والتشويق في كثير الأحوال، وهو ما يعمق أكثر فكرة الأدبية الرحلة، فنص الرحلة هو نص أدبي بالدرجة الأولى لأنه يعنى بمزج الحقيقة بالخيال والحلم بالواقع؛ مع القدرة على ابتكار ما يميز ذات الرحلة أثناء تفاعله مع الحدث والزمان والمكان، بلغة تحمل القواسم المشتركة لأساليب متنوعة-سرد في أزمنة معينة، وأمكنة متعددة وفي شكل منفتح يتسع حوار - تبعا لرؤية الأحداث وصف للتجارب الواقعية والمتخيلة الماضية والحاضرة.

3.4. التشويق والتعجيب:

لعل من أهم ما يميز الرحلات العربية ويجذب الانتباه إليها، فهو الذي جعل فهذه تارة والمتعة تارة أخرى، مما عمق أدبية الرحلة أكثر، القارئ يخلق بين قمم الخيال العربي القدرة على التنقل والانتقال الرحالة من وضع إلى وضع مختلف، بصيغ وأساليب راقية وفنية، والمتعارف عليه ما يجعل الكلام تمزج بين المألوف والغريب من خلال تخطي عتبة العادي يتشكل جامعا إلى لذة الاعتبار، والامتع والمؤانسة، وهي اللون الأدبي الذي يمكن أن يفى بحاجاتهم في رصد الحوادث، متخذا الغاية جمالية هدفا بعينها.

5.4. اللغة:

مما لا شك فيه، أن الرحلة تقوم أساسا على مبدأ الفاعلية ، والتي تقتضي اختيار لغة أدبية فنية راقية، لتتناسب مع المضامين النصوص شعرية أو نثرية مختلفة، تمزج الفنية والتي تتجلى في فيها بين لغة العاطفة ولغة التقرير العلمي، فبسبب ظهور نزعة الكتابة استخدام الأبيات الشعرية وكذا أساليب الأدبية، من أوصاف جمالية وألفاظ شيقة ترتقي بمتن الرحلة إلى ملكة الخيال الفنية والجمالية، مكن من ظهور عديد الرحلات تحمل في خباياها صنوف البيان وألوان البديع، ويمكن تمثل ذلك بقراءة رحلة عبد الرزاق بن حمادوش الذي زواج فيها أشكال متعددة من قصص، وحكايات، وأخبار، وقد اعتمد فيها صاحبها على الشعر في بعض الأحيان.

لذلك فقد كان لجمالية اللغة سمة، ترتقي بالرحلة إلى مصاف الفنون الأدبية متعددة تؤثث حضوره في رحاب الأدبية والفنية.

ومن خلال كل ما تقدم، يمكننا القول أن، هذه الخصائص وغيرها، هي ما
حذت بالدارسين إلى تصنيف الرحلات العربية ضمن نطاق الأدب، وإطلاق تسمية "أدب الرحلة"
أو "أدب الرحلات".

الفصل الثاني

مشهدية الرحلة والانتقال

المبحث الأول: مشهدية الزمان والمكان
المبحث الثاني: مشهدية الشخصيات والأحداث

الفصل الثاني: الرحلة والانتقال

المبحث الأول: مشهدية الزمان والمكان

تعد ثنائيتا الزمان والمكان، ملفوظا فاعلا في المعمار النصي، لعدد من الأجناس الأساسية عامة والرحلة خاصة، إذ لا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال، لأنهما متلازمتان ومنصهرتان معا، مع جميع بنيات العمل السردى، وذلك على أهميتهما القصوى وموقعهما الحساس في الآلة الحكائية، على اعتبار أنّ الرحلة "نصا سرديًا يتحقق في زمن وينطلق معه من مكان الخروج لتتغلّق الدائرة في ذات المكان عند الرجوع، وبين زمن البداية الرحلة، وزمن نهايتها، ينتقل الرحالة من مكان إلى آخر، حيث يمتد فعل القصّ وسرد المشاهدات والوقائع الاجتماعية والأحداث السيّاسية إلى جانب مراحل التّكون التي مرّ بها الرحالة، لتملأ بعد ذلك الأحداث المؤثرات المكانية والزمانية مراحل الرحلة، التي قطعها الرحالة بين مكان الخروج ومكان الرجوع"¹

ومن هذا المنطلق، فإنّ الرحلة باعتبارها نوعا من الحكى، فهي من بين الأجناس الأدبية التي تتفاعل بحساسية كبيرة مع الزمان وتحولاته، والمكان وخصوصياته في بناء نسق المحكي ما يتيح لنا إمكانية التعرف على تحركات العوامل، بوصفها ذوات فاعلة مع العالم المحيط بها والذي ترنو إلى تشييد معالمه.

وينهض البناء المشهدي، عند ابن حمادوش من خلال استرجاع الأحداث، التي وقعت في تجربته الماضية، كما سعى إلى الكشف عن انطباعاته النفسية المتولدة؛ عن تلك الوقائع والمشاهدات التي مرّ بها، راصدا تطور الزمان وتعالق المكان، بإعادة تقديم الأحداث بعد انتهائها وتذكرها وترتيبها، الأمر الذي يسفر إلى تداخل الواقعي بالتخييلي داخل خطاب الرحلة.

وفي هذا الصدد، فإنّ التشكل المشهدي الرحلي، يرتبط ارتباطا أساسيا ومتلازما بمعالجة ثنائية الزمان والمكان، والرحلة الحمادوشية هنا لا تحيد عن هذا الطرح، الذي تحتل البنية الزمكانية مكانة هامة، ومركزية في بناءه، وإننا نسعى في هذا المبحث لإبراز خصائصهما الفنية والجمالية.

¹ -نوال شوابكة: أدب الرحلات الأندلسية المغربية، ص299.

أولاً: مشهدية الزمان:

1-التأطير النظري:

حظي الزمان باهتمام الفلاسفة والمفكرين، كونه حقيقة حتمية لا يمكن تجاهلها؛ أو نكرانها في حياة الإنسان لارتباطها به أشد الارتباط، فهو يتضمن جملة من الثنائيات المتناقضة؛ المتعلقة بالحياة كالثبات والحركة والحضور والغياب، والزوال والديمومة، وقد كان له حضور قوي في السرديات العربية القديمة، ومنها رحلة ابن حمادوش. فالزمان يعد من أهم الخصائص السردية المكونة للمشهد الرحلي، وقد أكد جيرار جينيت على أهميته في بناء عوالم النص الأدبي سواء أكان قصة أو رواية أو مسرحية بقوله: "بإمكاننا سرد قصة دون تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث، كما أنه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث على مسافة تبعد أو تقرب عن مكان وقوعها لكنه يكاد يكون مستحيلاً سرد أحداث دون تعيين الإطار الزمني لها"¹. فهو أساسي؛ للنص السردية عامة، والمشهد كوحدة أساسية في بناء العمل الرحلي خاصة، كما أنه أداة الرحالة، وعصاه يتكأ عليها لإضفاء عمله، أشكالاً متنوعة من الفهم والتأويل؛ فكان بين زمان الأحداث كما حدثت بالفعل، وزمن الكتابة وبين زمان القراءة والزمن الواقعي، والزمن المعيش، محور المقطع المشهدي وجوهر تشكله، وفي ظل هذه التجاذبات يقع المتلقي ضحية الترهين، فيحاول ابن حمادوش الالتجاء إلى ما يسمى حسب (جيرار جينيت) بالقطع والحذف والخلاصة والنتيجة؛ ليساير القارئ توالي الأحداث، "فالزمن ضابط الفعل، وبه يتم وعلى نبضاته، يسجل الحدث وقائعه"² فهنا يصبح الزمن، عنصراً فعالاً وعاملاً مهماً في تحريك وتطور وقائع الرحلة، بحكم واقعيته و انتقاله بشخصه، فلم يكن تخيلياً ليكون بذلك المشهد السردية يتماشى مع الزمن العادي للأحداث.

والمشهد باعتباره وحدة جزئية، مشكلة للبنية النصية للرحلة، تتفاعل بحساسية مع الزمان وتحولاته الذي يسمح له بمحاورة المتلقي المستقبلي، ولهذا تم تقسيمه إلى ثلاثة أقسام لا

1-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر محمد معتصم وآخران، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1997، ص 42.

2-محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص13.

تخرج عن كونها قابلة للوعي والإدراك، "فالماضي يتم وعيه بالذاكرة، والمستقبل بالمخيلة، أما الحاضر فهو قرين الحياة، ويكون وعيه بالإدراك المباشر"¹

فيتخذ الزمان معناه؛ بناء على وجود لحظات سابقة نسميها الماضي، ولحظات آنية تسمى الحاضر، وهي تقوم بذلك استعدادا لبناء لحظات أخرى، منطلقة باتجاه المستقبل، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل، وقد يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بنائها فعلاقة الزمن متغيرة وغير ثابتة، مرهونة بحركة الرحالة الذي يحرك بدوره، الأحداث والمشاهدات فيجعل المتلقي يعيش في زمن إبداع النص، الأمر الذي يستوجب أن يتصف بأنه نص، والتي مازلنا إلى اليوم نطالعه ونتفاعل معه، بل ونخضعه إلى الدراسة في مذكراتنا ورسائلنا؛ ومنها رحلة عبد الرزاق ابن حمادوش.

وتجدر الإشارة هنا، أن الرحلة نص مفتوح وحرّ، لها نمطها الخاص في الكشف عن البنية الزمنية وتحليلها داخل العمل السردى، باعتبارها محور تشكله، وقد أحصى ميشال بوترو ثلاثة أزمنة متواجدة في الخطاب السردى وهي: "زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وافترض أن المدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما يستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)"²

ونجد أنّ الشكلايين الروس، تعود لهم الأسبقية في التمييز بين الحكاية والخطاب، إذ يعد بوريس توماشفسكي أول من أطلق على الحكاية "المتن الحكائي" بينما الخطاب المبنى الحكائي "فيقصد بهما "إنّ المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني، ذلك أنّ القاص أو الروائي ليس من الضروري، أن يتقيد بالترتيب الزماني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنّها جرت في الواقع)، فهو يعتمد إلى التقديم والتأخير، والتلاعب بالمشاهد، وهذا ما يسمى المبنى الحكائي"³

1-هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2005، ص31.

2-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص114.

3-حميد الحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.

والملاحظ أن المتن الحكائي؛ يقصد به زمان الأحداث كما جرت دون تقديم وتأخير؛ فهو زمان حقيقي تجري فيه الوقائع، كما هي في العالم الواقعي، إذ يمكن أن تحمل أحداثا متداخلة في مدة زمنية؛ بينما المبنى الحكائي، هو زمان السرد، فقد يتلاعب السارد به فيقدم أحداثا ويؤخر أخرى، أو يفصل بعضها ويوجز بعضها آخر، وبذلك قد لا يتطابق زمان السرد مع ترتيب الأحداث في العمل السردى، ويصبح تحت سلطة اعتبارات أخرى، والقائم على تحديدها هو الراوي بالدرجة الأولى؛ بغية التأثير في المتلقي وتشويقه للقراءة.

بينما "تودوروف" فقد ميز بين زمنين سرديين: زمان القصة وزمان الخطاب فيقول: "زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا" 1

وعليه فزمان القصة يسير وفق التتابع المتسلسل للأحداث؛ أي في خط زمني موحد، كما وقعت في أرض الواقع؛ بينما زمن الخطاب هو الذي يرتبها ترتيبا منطقيا، وفق منظور خطابي متميز، وهذا ما يعرف بزمن السرد.

والملاحظ أن، المبنى الحكائي (خطاب) قد يطاله التحريف في ترتيب الأحداث، فتعيد بها عن تسلسلها الطبيعي، أي أنه زمن مرتبط بسيرورة التلفظ الحاضر في النص، وبذلك لا يسير على خط زمني موحد انتقالا من الماضي إلى الحاضر، وصولا إلى المستقبل، وإنما يمكن للحظة واحدة أن تشمل أكثر من حدث، أما في المتن الحكائي (القصة) فإنه من الضروري، أن ترتب تلك الأحداث المتعددة وتسقط تتابعيا في خط مستقيم، يعرض فيه الحدث تلو الآخر كما وقعت على أرض الواقع.

وتأسيسا على ذلك، فقد ينتج عن اختلاف المقاطع السردية، وتباينها ما يسمى بالمفارقة الزمنية، والتي تحدث عندما يحصل تنافر بين النظام المفترض، للأحداث ونظام ورودها في الخطاب وقد عرفها جيرار جينيت، بقوله: "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى، بنظام تتابع الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة" 2

1-ت.تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد8-9،

1988، ص42.

2-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص47.

وعلى هذا النحو، فإنّ الأحداث في العمل الأدبي، لا تسير فوق تسلسل كرونولوجي، انتقالاتاً من (الماضي إلى الحاضر، وصولاً إلى المستقبل) كما وقعت على أرض الواقع، وإنما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنيّتي: الاسترجاع والاستباق؛ تمثل المفارقة الزمنية «والمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعاً، أو استباقاً.¹

وهكذا يمكن للقصة، أن تروى بعدة طرق مختلفة، تبعا لمهارة السارد وكفاءته، الذي تكون له الأحقية في تحريف أو تغيير، في ترتيب الأحداث، ليلجأ بذلك إلى التلاعب، في الترتيب الزمني تبعا للغايات الفنية والجمالية، التي يقتضيها البناء السردية.

ويلتقي هذا التصور، مع منظور الناقد جيرار جينيت الذي انطلق من "مقولة لكريستيان ميتز يؤكد فيها كون الحكى مقطوعة زمنية مرتين، فهناك من جهة زمن الشيء المحكي، ومن جهة ثانية زمن الحكى"² في اعتبار، هذه الثنائية الزمنية للحكى مشيراً إليها ب(زمن الدال/زمن المدلول) ف "القصة هي المدلول أو المضمون السردية، (أي العالم الذي يبتغي الكاتب نقله، إلى المتلقي عن طريق اللغة)، والعنصر الأساسي منها هو التتابع الزمني المضطرب لمجرى الأحداث، أمّا الحكى -الذي يقصد به الخطاب، فهو المستوى القولي الملفوظ أو المكتوب، الذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها، وكلاهما له زمانه الخاص الذي يختلف عن الآخر"³ وقد اختط جيرار جينيت لنفسه طريقة خاصة، ومتطورة من التحليل السردية، وذلك حين عالج علاقة بين زمني القصة والخطاب انطلاقاً من ثلاثة محاور هي (النظام، المدة، التواتر)

أ- النظام (الترتيب): يمثل التناظر الحاصل بين ترتيب الأحداث، في زمن السرد مع زمن الحكاية عندما يتلاعب المؤلف عن قصد، في تسلسل أحداث الحكاية، تبعا لتصوره الجمالي

1-جيرار لد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص15.
2-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، زمن، سرد، تبثير، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص76.
3-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر ط1، 2006، ص59.

فهو «الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»¹

ب-**المدة:** ونعني بها السرعة، التي يستغرقها النص على مستوى السرد، فعندما نقارن زمن الحكاية بزمن الخطاب، ندرك أن مدة الحدث لا تتناسب مع عدد الصفحات، التي عرضها المؤلف فهي «العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (..)»، فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة هي (مدة القصة، مقيسه بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين (والطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات.²

ج-**التواتر (التكرار):** ونعني به الاستطرد؛ أي تكرار حدث واحد عدة مرات في بناء السرد «فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على «التكرار» يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبلًا إلى أربعة أنماط تقديرية (..) ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر»³

وانطلاقًا من نقطة الاختلاف، بين مقاطع الحكي وتباينها، فإنها تولد لدى المتلقي انطبعا تقريبا أن سرعته وتبطينه "وإلى جانب الترتيب والتواتر إحدى المقولات التي تدرس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وتحيل مقولة السرعة على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه، ذلك أن الحركة السردية لا تجري على نسق واحد، وإنما تراوح بين الإسراع والإبطاء"4 هذه ثنائية ضدية والتي تعرف بالسرعة أو التباطؤ الزمني، فإنها تقول بنا إلى الفترة التي تستغرقها، الأحداث في الخطاب الرحلي، التي تكون حركتها متفاوتة ونسبية، بين وتيرة بطيئة وتيرة سريعة وذلك تبعاً لأهمية الحدث، فكلما زادت المساحة الزمنية المقدمة في زمان القصة، فإنه بالمقابل تقلص المساحة النصية من زمان الخطاب، وهذا ما أكدته جينيت بأنه لا وجود للتعاادل بين زمني السرعة في الحكاية والخطاب في الواقع "فمقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا احد يستطيع قياس مدة الحكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون -كما سبق أن قلنا- غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيراً أن أزمنة القراءة، تختلف باختلاف

1-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص46.

2-المرجع نفسه، ص102.

3-المرجع نفسه، ص130.

4-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص147.

الحدوثات الفردية.. ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا تواقا دقيقا بين فلا يمكننا إيجاد نقطة للاتفاق الزمني التام (درجة الصفر) الحكاية والقصة نفتقدها الآن "1 بين زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يعسر علينا نقل الأحداث والأقوال بسرعة تساوي سرعتها في الحكاية، كما أنه يتعذر على السارد إعادة الأوقات الميتة في القصة. وتدعيما لهذا الرأي، اقترح جينيت دراسة الإيقاع الزمني، من خلال تقنيات أساسية وهي: تقنيتي الحذف والخلاصة لتسريع السرد، أما تقنيتي المشهد والوقفة لإبطاء السرد.

2-المفارقات الزمنية:

2-1-الاسترجاع:

يعرف بأنه " كل ذكر لاحق لحدث سابق، للنقطة التي نحن فيها من القصة"2 كما يعرفه جان ريكاردو "هو العودة إلى نقطة ما قبل الحكاية، أي استرجاع حدث، كان قد وقع قبل، الذي يحكي الآن"3

ويمثل الاسترجاع بشكل عام، ذلك السرد الذي يعود لأحداث في الماضي، ويعيد استذكارها وفي مثل هذا الوضع "نقول بأن الراوي يكسر زمن قصه أو يكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن ماض له "4

ويتضح هنا، أن الاسترجاع أو الاستذكار، هو رجوع سارد الى الماضي، مخالفا لحركة سير السرد، وبذلك ترتكز وظيفته على ما فات من حياة الشخصية، أي بتحطيم نظام الترتيب الزمني، ولقد ميز جيرار جينيت، بين نوعين من الاسترجاع: استرجاع داخلي، واسترجاع خارجي.

أ-استرجاع خارجي: ويلجأ إليه السارد باستحضار أحداث، ووقائع حدثت قبل انطلاقه في السرد، من أجل إشراق القارئ أو المتلقي ليقدمها أثناء السرد.

1-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص101.

2-المرجع نفسه، ص51.

3-ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ص 250

4-يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010، ص113.

ب-استرجاع داخلي: ويكون بالعودة إلى أحداث ماضية، واقعة ضمن النطاق الزمني لمستوى الأولي للسرد.

2-2-الاستباق:

هو استشراف الحدث قبل وقوعه، أي توقع ما سيقع مستقبلا، ويعرفها جيرالد برانس "هو المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل، انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث)"1

كما يعرف بأنه "ذكر حدث لاحق أو الإشارة إليه قبل وقوعه؛ أي خبر سابق لحدث لاحق وهو التطلع إلى الأمام أو الخبر القبلي"2

فهو إذن تجاوز السارد، الحاضر صوب المستقبل، بسلسلة تتابعية من الأحداث، لم يبلغها السرد بعد، وبحسب جينت فإن الحكاية بضمير المتكلم هي "أحسن ملائمة من أي حكي آخر وذلك بسبب، طابعه الاستعادي المصرح به للذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولأسيما الى وضعه الراهن، لأن هذه تلميحات تشكل جزءا، من دوره نوعا ما"3. وبالتالي يعتمد السارد على حكي وقائع، هو مطلع على كل تفاصيلها، أثناء سردها بكل أريحية لأنه هو العالم بتقنيات التلميح المستقبل، دون الإخلال ببنية النص.

ويمكن تصنيف الاستباق حسب جيرار جينيت إلى مستويين هما:

ب-1-الاستباق الداخلي: والذي يندرج داخل زمن الأحداث المسرودة.

ب-2-الاستباق الخارجي: والذي يقع خارج النطاق الزمني لأحداث المسرودة.

3-الزمان الطبيعي:(التزامن)

قد أشرنا فيما سبق، إلى أنّ الرحلة بوصفها خطابا سرديا لحكاية واقعية، فإنّ تتابعية خطابها السردية تخضع -بالضرورة- إلى زمان الحكاية (متن الرحلة)، فيتطابق زمان الخطاب السردية مع زمان الحكاية، فيسجل بدقة الأحداث التي وقعت في أمكنة متعددة، فيحرص

1-جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص158.

2-ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص230.

3-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص76.

الرحالة من خلاله على تقديم خطابه وفقا لمجرى الزمان الطبيعي، الذي توالى فيه حركة خط السير.

والخطاب الرحلي يوظف غالبا زمنا خطيا طبيعيا، يخضع في مجمله لتسلسل بنائي متعارف عليه؛ يتمثل في الانطلاق والوصول إلى الهدف ثم العودة إلى نقطة الانطلاق، وهذه البنية النمطية تتفرع إلى بنيات فرعية، فيبدأ " بسرد أسباب الرحلة وزمانها ثم يتناول مرحلة الانطلاق، ويستمر بعدها السرد متصاعدا إلى أن ينتهي بسرد أحداث الوصول، ليتحول في مرحلة القفول إلى سرد تنازلي، يستمر إلى أن يصل إلى نقطة الانطلاق الأولى، وتعد نقطة نهاية الفعلية للرحلة"1

و غير بعيد عن هذا الطرح، فإنّ المشهد الزمني العام لرحلة، والذي تميز بالخصوصية والفردة، على خلاف جُلّ الرحلات الجزائرية في العهد العثماني، مثل "رحلة الورتلاني" وابن هطال "(في رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري) و"أبي راس" وغيرهم الذين التزموا بتتبع نمطية عامة لرحلاتهم، و المكونة من مقدمة تحوي دوافع الرحلة والهدف منها، وسبب اختيار العنوان ومتن وخاتمة، تحوي تاريخ انتهاء الرحلة "ومن هذا التسلسل الزمني والمكاني والفني، يستمد هذا البناء منطقيته وتماسكه، ويعد البناء النمطي أيسر الأبنية المتبعة في كتابة الرحلات، لأنه الأقرب من صورة الرحلة الواقعية"2، لكن رحلة "عبد الرزاق ابن حمادوش" جاءت مقتضبة، فليس فيها من الديباجة المعهودة في التأليف القديمة، وليس فيها بيان لغرض التأليف، والدافع إليه أخطته ونحو ذلك. وعليه، فقد خلت رحلته من المقدمة والخاتمة، وعلى افتراض أن المقدمة وردت في الجزء الأول منها والذي ضاع؛ ويذكر أنه ارتحل نحو المغرب بدافعين أساسيين؛ هما العلم والتجارة " والغالب على الظن أنها ما تزال بخط مؤلفها وماتزال بشكل مسودة"، أما الخاتمة يفترض أن تكون في هذا الجزء الثاني، من الرحلة التي بين أيدينا -نحن بصدد دراستها-

ولأنه سعى إلى ترهين رحلته " ومواكبتها من نقطة البداية إلى لحظة النهاية فإنه يبني زمنه وفق حالة التوازن المثالي، أو ما اصطلح على تسميته بالنسق الزمني الصاعد، حيث يتم

1- عمران بن محمد أحمد: أدبية الرحلة عند العبودي، رسالة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية، إشراف: إبراهيم بن محمد البطشان، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، المملكة العربية السعودية، 1436-1437هـ، ص75.

2-ينظر: ناصر الموفي، الرحلة في الأدب العربي، ص71.

التوازي بين زمني الحكاية والسرد¹ أي أن المشهد الزمني الرحلي، يوازي فعلها ويسير في ركبها.

ورغم خصوصية المشهد الزماني، فإن قدرته على الترهين والتحيين بارز وجلي. وتأكيدا على ذلك، فإنّ المشاهد الزمانية التي قدمها بناء من نقطة الانطلاق، لينشأ بذلك النسيج المتميز والمترابط مع الخط المتتابع، والموازي لسير الأحداث، وهو ما يربط بين أجزاء مضمونها، فهي تنقصر إلى وحدة الموضوع، والترابط العضوي كما وصفها؛ أبو القاسم سعد الله في كتابه بالكشكول وإذا أخذنا برأيه فنحن نتفق معه، نظرا لافتقارها للوحدة العضوية بين أجزاء محتواها وما يربط بينها؛ هو الترتيب الزمني فقط "ذلك أن طريقة عرض الحوادث فيها كثيرا ما يتخللها الانتقال والاستطراد، ثم العودة إلى الموضوع الرئيسي (وهو عامل الزمن أي سرد الحوادث زمنيا) ويظهر ذلك بالخصوص، أثناء إيراد ابن حمادوش لطريقة قراءة صحيح البخاري في الجزائر وإيراده قائمة ولاية الجزائر، وعقود الزواج"².

وقد كان هذا النهج -الزمني- ابتداء من لدن الرحالة؛ نظرا لعنايته الشديدة بعنصر الزمان فهو لا يكتفي بتقسيم رحلته، وفقا للسنوات والشهور والأيام؛ بل إنه يذكر حتى الساعات في بعض الأحيان الأمر الذي، يؤكد دقة وواقعية الأحداث التي رواها فيها. وتمثل المشاهد في الرحلة، أفضل نموذج للرحلة الأدبية، التي تتبع التنظيم المنطقي والزمني للأحداث، فإن بدايتها تكون من نقطة الانطلاق، التي حددها خطاب الرحلة على لسانه وفق تتابع خطي محكوم بحركة الزمن التاريخي، كما حدثت في الواقع، ويرى الباحث أبو القاسم سعد الله أنّ المحتوى العام للرحلة يمكن أن يقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية، حيث يقول: "والواقع أن كلمة رحلة يجب أن تطلق على جزء فقط من المخطوطة أي الجزء الخاص بالمغرب وهو من الصفحة الثالثة إلى صفحة خمسة وسبعين، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الرحلة المغربية أما بقية المخطوطة من صفحة خمسة وسبعين إلى مائتي وثمانية وسبعين فهو عبارة عن

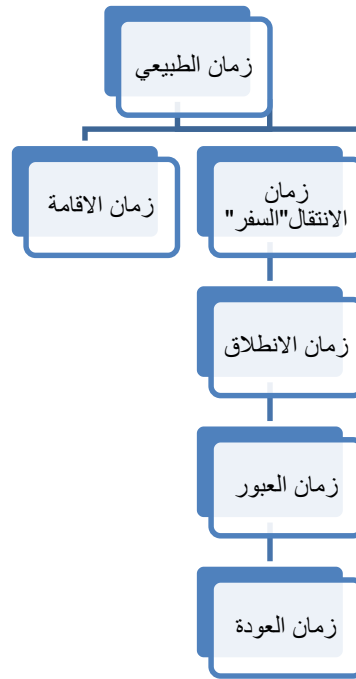
1- أحمد خولي: بنية الخطاب في الرحلة السفارية، رحلة ابن فضلان نموذجا، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية، 2018، ص4.

2- عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري: رحلة "لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال"، تح: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1983، ص22.

يوميّات ومذكرات المؤلف بينما كان في الجزائر (قراءاته، حياته العائلية، أخبار الولاية، وبعض العادات الاجتماعية، ومؤلفاته ونحو ذلك " 1

ويبدو ان هذا التقسيم، هو الذي جعل أبو القاسم سعد الله يحكم عليه، أنه "يكتب مسودة لذلك جاءت غير منسقة من حيث المنهج سوى الترتيب الزمني، ذلك أن المؤلف يسير على طريقة الحوليات أو السنوات، أما المحتوى فهو مشتت، والظاهر أن المؤلف كان قد جمع في كناشه تواريخ وأسماء ونحو ذلك، وعاد إليه حين عزم على كتابة الرحلة، فأخذ منه دون ترتيب " 2

وعلى هذا الأساس، يمكن تقسيم مشهد الزمان الطبيعي في الرحلة، إلى قسمين هما وتتفرع عن بنية زمان الانتقال : (مشهد زمان الانتقال(السفر)، مشهد زمان الإقامة (الجزائر)) ثلاثة بنيات فرعية هي (زمان الانطلاق، زمان العبور، زمان العودة)، وهذا المخطط التمثيلي يوضح ذلك:



ومن الجدير بالذكر، أن مشهد الزمن مرهون بحركة الرحالة، الذي يحرك بدوره الأحداث والمشاهد والتصورات، باعتباره يحول زمن الفعل (القصة) إلى زمن القول (الخطاب) لتأتي هذه الأحداث على شاكلة، مشاهد حية أبانت عن براعة الرحالة.

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص18.

2-المصدر نفسه، ص18.

1.3. مشهد زمان الانتقال (السفر)

ويتمثل في ترتيب الوحدات، ترتيباً أفقياً في مفاصله الكبرى (الانطلاق، العبور العوده) تناسبا مع الأحداث الأساسية للرحلة، والتي تخضع في الأساس للتعاقب، وبذلك تتناسق الوقائع والأحداث في الإطار العام للخطاب، وفق تتابع خطي في الزمان والمكان، يقدمان من خلالها التجربة الفعلية التي عاشها ابن حمادوش في رحلته إلى بلاد المغرب، والتي تمثل حلقات الزمن المتتابع، الذي جرت فيه الأحداث، والتي غالبا ما تكون موثقة في كل مشهد رحلي بالمكان واليوم والتاريخ.

1.3.أ. مشهد زمان الانطلاق (المغادرة)

إن المنطق يفرض، أن يكون لكل عمل سردي عامة والمشهد خاصة، إذا كان منتميا إلى الفنون السردية نقطة للبداية وأخرى للنهاية، حتى يكون عملا واضحة معالمه، محددة أهدافه.

وعليه فإنّ زمان الانطلاق، هو زمن الإفصاح الفعلي، عن بداية الرحلة والاستعداد لها والذي يؤرخ لبداية جديدة في حياته، وميلاد عمل إجناسي رحلي يقوم على بنية السفر ف"يأتي ذكره بتحديد تاريخ الرحلة بداية من الاستهلال، كميثاق يضعه السارد بينه وبين متلقيه لبرمجة إطار الحكاية العام وشده بمثبت زمني خاص يبقى مرجعا للأحداث طيلة مسافة الحكاية"1

وانطلاقا مما سبق، يمكننا أن نحدد نقطة الانطلاق الفعلي للرحلة، على لسان المؤلف حين ذكر عنوان الرحلة (لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال) وتوثيق مشهد الزمن بتحديد دخول شهر محرم عام 1156م، إذ يقول: "مبدؤه من أول ليلة الاثنين فاتح عام (1156) الموافق رابع عشر فبراير (14) ثاني شهوره سنة (1743م) مسيحية، وخامس (5) شهر سنة (2054) إسكندرية"2 ومن الملاحظ أنّه، قد نقل في هذا المشهد صورة زمنية، توثق الانطلاق الفعلي للرحلة باليوم والشهر والسنة الهجرية، مع التاريخ المسيحي والاسكندري والتي يدل توظيفها على أهمية، عنصر الزمن عند المؤلف.

1- عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري الحديث، ص427.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص29

وتجدر الإشارة إلى، أنه اعتاد أن يؤرخ حوادثه بالتاريخ الهجري الإسلامي، وغالبا ما يضع إلى جانبه التاريخ المسيحي الشرقي أو الفلاحي. ونادرا ما يؤرخ أيضا بالتاريخ الاسكندري.

ولما كان الأمر كذلك، فلا مناص للرحالة من الاستناد للتاريخ، لذلك نجده يوثق أدق تفاصيل حياته، وذلك من خلال تأريخه لتاريخ ميلاده بمشهد زمني مكثف الدلالة؛ فيقول: "وأول درجة من الساعة الرابعة من افتتاح سنة 48 ثمانية وأربعين عجمية (3)، من ولادتي قبل غروب الشمس بثلاث ساعات، اعتدالية من يوم الأحد، فيسبق سني العجمية، على سنة العرب بثلاث ساعات وهذه نصبتها (4)، وضعت لتحويل الشمس لنقطتها لوقت ولادة، كاتبه لمضي سبعة وثلاثون (كذا) درجة ونصف من زوال يوم الأحد، فيكون لمضي عشرة أدراج وسدس من ساعة زهرة "1

فيتميز هذا المشهد بتداخل مختلف التواريخ، ممتطيا خياله للوصول إلى بنية تضمن ترابط مفاصله الزمنية، فيستمتع بها القارئ ويستفيد منها، فكانت صياغته احتواء لأزمة هجينة مزاجا بين التاريخ العربي والعجمي، مبينا الاختلاف بينهما، بالدرجات والساعات تبعا لمدار الكواكب مصرحا عن عمره ب 48 سنة ليتسع متن الرحلة، لاحتواء مختلف الأخبار والأحداث التاريخية المهمة في حياته.

وتظهر فرادة المشهد الزماني هنا، من خلال توثيقه مثل هذه المشاهد الدقيقة، لتجعل منه سمة بارزة في خطابه الرحلي، كما توحى هذه الدقة في الالتزام بالزمن والتأريخ، للحالة النفسية التي صاحبته، نظرا لمشاعر الجد والأمل، فضلا عن الصرامة في العمل والتي عادة ما يكون الزمن أحد مؤشراتهما، ليتخذ منه مطيا في تكوين ابن حمادوش المتعلم والعالم، الحريص على استغلال الوقت لنهم من كل العلوم والمعارف، والتعرف على كل الشخصيات والاستزادة منها.

والم تأمل في مشاهد الرحلة، يجد تركيزه على عنصر الزمن، أكثر من اهتمامه بالأحداث بوصفها فترة صعبة عليه نظرا لما يعانیه من فراق أهل والأحبة والوطن، هذه المشاعر العامة التي يشترك فيها، أغلب الرحالين في التعبير عنها، إلا أنها غائبة الحضور عنده، مستعيضا عنها بعنصر الزمان الذي، يعد المحور المعنون في خطابه.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 29-30.

ولا شك، إنّ اختياره لمثل هذه المشاهد زمنية، في مرحلة الانطلاق، وذلك من خلال اتخاذ عنوان بداية الرحلة بتسمية "دخول محرم 1156م"، مع إيراد مشهد زمني دقيق، يفصل في سن ميلاده، يوحي بحضور وحدة الزمن كنقطة فارقة ومهمة، في خطابه اختزلت جميع الأحداث والمشاعر التي أراد إيصالها، ليضفي عليها صرامة، وديناميكية نظرا لسلطة التاريخ في سرد الوقائع، حتى غدا الزمن، عنده عنصرا أساسيا لا داعما في بناء الرحلة. وعليه فالضبط التاريخي، المتمثل (في التوقيت اليومي أو الأسبوعي أو الشهري وحتى السنوي) يعد المعين له في إثبات مصداقية، وواقعية الأحداث والأخبار التي نقلها، والتي ساهمت في شكل كبير في تماسك ومنطقية بنيات النص.

ومن هنا يمكن اعتبار، هذه المشاهد الزمانية في مرحلة الانطلاق معالم، وأمثلة حية على هيمنة الزمان في الرحلة، ونبدأ مرحلة جديدة وهي زمان العبور.

1.3.ب. مشهد زمان العبور

وهو يلي زمان الانطلاق، والرابط بينه وبين زمان العودة، أي الزمن الموازي لخط سير مرحلة الذهاب من محطة الانطلاق "الجزائر" إلى محطة الوصول "تطوان بالمغرب الأقصى"، ولا شك أن هذا الزمن ساهم في بناء مشاهد الرحلة، نظرا لهيمنته على مساحة الخطاب.

والمأمل في نص الرحلة، يجد أنّه يُخضع الأحداث لتسلسل بنائي، وفق الزمان الطبيعي على نسق واحد من الدقة، وقد ذكر أربع إشارات صريحة أثناء هذا المشهد الزمني ونقصد بها ذكر التاريخ واليوم والشهر، فضلا عن ذكر السنة؛ والذي حرص على تقييده في الغالب

ويمكننا تقسيم مشهد زمان العبور عنده إلى ثلاث وحدات كبرى، تبعا للمحطات التي قصدها وتتفرع عنها وحدات زمنية صغرى، انطلاقا من العام إلى الخاص.

ولدراسة التسلسل الزمني في الوحدات الزمنية الكبرى، ينبغي الإشارة إلى أنها محددة المكان واليوم والتاريخ، فنجدته افتتح أحداث رحلته، بأولى المحطات وهي مدينة "تطوان" 1

1-وتسمى تيطاون، مدينة في المغرب على شاطئ البحر المتوسط، بالقرب مليلة، مدينة قديمة كثيرة العيون والفواكه والزرع طيبة الهواء والماء. ينظر محمد بن عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تح إحسان عباس، هيدلبرغ بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص145.

فيقول: "وصبيحة السبت، بعد شروق الشمس خرجنا من جبل الطارق، ألقينا مراسينا وألقى بعض أصحابنا كانوا، نزلوا في الفلوكة قبل ذلك، ألقوا أرجلهم في البر لمضي ثلاثة أدرج من غروب شمس ليلة الأحد(..) فدخلت تطوان في أول الساعة السابعة، وصليت الظهر بها جماعة ولقيت من علمائها، الشيخ أحمد الورززي، وسلمت عليه "1.

أما الوحدة الثانية، فكانت حين دخل "مكناسة"2 المحطة الكبرى الثانية، إذ يقول: «فدخلت مكناسة، عند الزوال من يوم الأحد سادس وعشرين صفر من عام 1156هـ الموافق، عاشر أبريل من سنة 1743مسيحية، وفي يوم الاثنين التقيت بسيدي عبد السلام القباب " أما آخر وحدة ذكرها، خروجه من مكناسة وتوجهه إلى مدينة "فاس"3 إذ يقول: "وصباح الخميس خرجنا ضحى من مكناسة في قافلة عظيمة، ومعها ثلاث برابر، فسرنا السير الحثيث حتى دخلنا فاس، بعد صلاة المغرب بكثير، ونزلنا في فنادق النّجارين، فأصبحنا يوم الجمعة بها تاسع ربيع الأول من عام 1156هـ، الموافق لثاني وعشرين أبريل من سنة 1743م مسيحية "4.

وعليه فالملاحظ، على هذه الوحدات الكبرى أنها متعاقبة؛ مع الزمان الواقعي للرحلة، فقد وظف المؤشرات الدالة على التاريخ؛ في ما تقدم من نماذج، حسب سير الأحداث، وتتابعها الزمني الذي يكشف عن جزء كبير من مشهد الطريق، والمدة الزمنية التي يمكن استغراقها لقطعها وبالتالي يساعدنا هذا، ولو بالتقريب في الكشف عن مدة إقامته في محطاته الثلاثة، فقد عنون لبداية الرحلة بدخول محرم 1156هـ، وهو الشهر الذي انطلقت فيه الرحلة، والذي اعتاد

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص31.

2- وبين مدينة فاس ومكناسة 40 ميلا في جهة الغرب، وهي مدينة حسنة مرتفعة الأرض يجري في شرقيها نهر صغير عليه، أرحاء تتصل بها عمارات وجنات وزروع، و مكناسة سميت باسم مكناس البربري لما نزلها البربر عند حلولهم بالمغرب وإقطاعه لكل ابن من بنيه بقعة يعمرها مع ولده، فكل هذه المواضع التي أنزلهم فيها تتجاور وتتقارب أمكنتها بعضها من بعض، وبلاد مكناسة لها أسواق وحمامات وديار حسنة، والمياه تخرق أرقعتها، وبين مكناسة وقصر ابن عبد الكريم ثلاث مراحل، ينظر : الإدريسي : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، بدون طبعة، بدون سنة، ص.58

3- مدينة عظيمة، وهي قاعدة المغرب، وهما مدينتان مقترنتان يشق بينهما نهر كبير يسمى وادي فاس، يأتي من عيون تسمى عيون صنهاجة، وفي كل زقاق ساقية يجرونها متى شاءوا، وفي كل دار صغيرة كانت أو كبيرة ساقية ماء، وبين أهل المدينتين فتن و مصاولات، وفيهما معاً ضياع ومعايش ومبان سامية وقصور، ولأهلها اهتمام بحوائجهم، ونعمها كثيرة، والحنطة بها رخيصة، وفواكهها كثيرة، وخصبها زائد، وفي أهلها عزة ومنعة، ومنها إلى سجلماصة ثلاث عشرة مرحلة، ينظر: محمد بن عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، ص434.

4- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص80.

غالبا على تأريخ حوادثه بالتقويم الهجري (العربي)، وأحيانا بالتاريخ المسيحي (الشرقي)، فقد أرخ لتاريخ خروجه من "الجزائر" في العاشر، ووصله إلى "جبل الطارق" يوم الأربعاء 16 فبراير، أما تاريخ دخول "تطوان" فيكون يوم الخميس في 21 فبراير، في أول الساعة السابعة، وعليه تقدر المسافة من الجزائر إلى "تطوان" بإحدى عشر يوما، والتي مكث بها بالتقريب مدة تقدر شهر ونصف (محرم إلى 18 صفر).

أما خروجه من تطوان إلى المحطة الثانية مكناسة في 18 صفر 1156 هـ؛ فيقول: "يوم السبت ثامن عشر صفر، فبتنا بوادي بو صفيحة" 1 فقد قطع المؤلف مسافة ثمانية أيام من تطوان إلى مكناسة؛ لأنه يقول في هذا الصدد: "فدخلت مكناسة عند الزوال من يوم الأحد سادس وعشرين صفر من عام 1156 هـ" 2، وتعد أقصر إقامة له في هذه المدينة - مكناسة - والتي تقدر بإحدى عشرة يوما، لأنه وصل إلى مدينة فاس في يوم الجمعة، تاسع ربيع الأول 1156 هـ

هذا عن الوحدات الزمنية لتتنقل الرحالة على مدار المحطات الرئيسية للعبور التي غطت مراحل الانتقال من الجزائر إلى تطوان، فمكناسة ثم فاس، إذ يعد " أول جزائري حسب علمنا ترك لنا وصفا دقيقا لمدن تطوان ومكناس وفاس وأحوالهما الاجتماعية والاقتصادية والثقافية خلال القرن الثامن عشر" 3 والتي أسهب فيها الرحالة في ذكر أحداثها؛ ووصف أحوال الناس وعاداتهم وتقاليديهم، فقد حددها بدقة وقتها ومكانها، باعتباره متفاعلا مع الزمن، فهو لا يعيش خارج وجوده.

ويمكننا القول، إنه وظف الوحدات الزمنية الكبرى، بطريقة ملفتة، نظرا لتعلقه بالأحداث التي فرضت عليه توثيق ما تعلق به، مع ضرورة التنبيه أننا نتعامل مع الرحلة التي تفرض علينا النظر إليها بوصفها واقعية الأشخاص، تاريخية الأحداث في تاريخ الرحلات الجزائرية.

وفي هذا المشهد الزمني للعبور يبرز مقدرة الفنية على التنويع؛ في طريقة التعامل مع عنصر الزمان.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 71.

2- المصدر نفسه، ص 77.

3- أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983، ص 204.

فقد أظهر حرصا شديدا، من خلال إيراد سنوات الانتقال بالتاريخ العربي والتي كانت في الواقع؛ تشكل أبواب الرحلة وفصولها، فقد عنون الباب الأول للمشهد الرحلي بدخول محرم 1156هـ، وبما أنها دامت قرابة الخمس، أوست سنوات كما أسلفنا سابقا، وإنه اتبع طريقة السنوات في توثيق، ما رآه خلال السنة ثم ينتقل إلى سنة الموالية.

إنّ مشاهد الرحلة تتخذ في شكلها نموذج المذكرات اليومية، حيث جعل من التاريخ عنوانا للفصل، وأدرج لكل فصل تواريخ جزئية ذيل بها أحداث الفصول، بعد أن صدّرها بعناوين موضوعية لهذه الوقائع، وعليه فقد جاءت هذه السنوات على نحو كرونولوجي، وهي كالتالي "ثاني فبراير من السنة المتقدمة، أول محرم فاتح عام 1157.1"ومنه "دخول محرم 1158، وفي يوم الثلاثاء ثاني وعشرين ينير، أول محرم فاتح عام 1158 عربيه، وبقيت منكبا على التأليف المذكور(..) إلى يوم الاربعاء الثالث وعشرون من محرم /الموافق ثالث عشر فبراير آخر سنه 49 واول سنه 50 عجمية من ولادتي 2"

وأیضا "ثم دخل محرم فاتح عام 1159 بالأحد الموافق ثاني عشر ينير فاتح سنة 1746 ستة وأربعين وسبعمائة وألف من سابع المسيح(..) إلى يوم الخميس ثالث صفر، الموافق ثالث عشر فبراير تمت لي خمسون سنة عجمية، وافتتحت سنة 51 عجمية من ولادتي، وفقني الله للهدى"3، وأیضا "محرم فاتح عام 1160، ينير فاتح سنة 1747 مسيحية كلاهما بالخميس، اتفقا مدخلا(..) وفي رابع عشر صفر، وافق ثالث عشر فبراير تم من ولادتي سنة 51 احد وخمسون عاما، عجميا وافتتاح سنة 52"4

وعليه يحتل الزمن، موقع المركز في تشكيل المشاهد فهي المحور، والهدف الذي تشتغل عليه ذات السارد، والذي تجسد من خلال، حرصه على تسلسل الأحداث بطريقة، عفوية وبسيطة هذا من جهة، وإبراز طبيعة التجربة الرحلية من جهة أخرى، ومن هنا تأتي شرعية الاهتمام به في المشهد لأنه إعادة إنتاج التاريخ في دقاته، ولا يمكنه أن يعتلي سلم التألق، والذكرى لولا خبرته ومرجعته الدينية والثقافية، التي ساعدته على رواية الأحداث، تبعا لترتيبها الزمني.

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص110.

2- المصدر نفسه، ص161-162.

3- المصدر نفسه، ص25-252.

4-المصدر نفسه، ص264.

فانفرد بحضور التاريخ في رحلته، وكأننا داخل كبسولة من الزمن، والغالب أن هذا الترتيب الزمني الذي نلمسه، من خلال إيراد سنوات الانتقال، تبعاً لتعاقب الأحداث والوقائع فينقل المتلقي إلى عالمه يوماً بيوم، وسنة بسنة، معتمداً على التحديد اليومي والشهري (عربي/أعجمي) والسنوي للانتقال بين السنوات (1156هـ إلى 1160هـ)؛ هذا التحول في تاريخ الرحلة من مقصد المتعة والتعلم؛ إلى تجاوز الماضي (1156هـ) واستقبال الحاضر (1160هـ)؛ عن طريق إضافة أحداث ووقائع، تدفعه إلى السير، نحو مهام جديدة في سياق موحد، لمشاهد الرحلة.

والملاحظ أنه في تدوينه لهذه السنوات، يورد بعد كل سنة انتقالية تنوعاً آتياً، داخلياً، وذلك بضبط وتوثيق عمر ميلاده وولادته، بتفاصيل دقيقة على امتداد مسار مشاهد الرحلة مشيراً بإشارات زمنية صريحة، إلى بلوغ سنة جديدة، وبذلك فهو يقسم عمله الفني إلى وحدات أكبر، وكلما كانت تلك الوحدات أكبر، كان الحفاظ على العمل الفني أقرب، وهذا بفضل الزمن الذي جعل الحدث في المتن الخطابي، وكأنه متمثل أمامنا، فذهب بنا بعيداً في عمق التجربة الرحلية، وعمق في حد ذاته، ليبرز شخص الرحالة المحب لنفسه ولكل تفاصيل حياته، متخذاً من الزمن أحد الوسائل لتعبير عن مشاعر الامتتان والتقدير لذاته، فيفضي بنا إلى مسار جمالي، يعمق الزمن في مجاله التعبيري، فيستدعي أقصى ما يمكن من إشارات صريحة، لتعزيز المشهد بالمعنى والدلالة.

والظاهر أنه اعتمد التدقيق الزمني، في سرد الأحداث اليومية، ونقلها وذلك من خلال توظيفه للأزمنة الصغرى، والتي تفرض عليه الخضوع لمنطق الأمور، تبعاً لتسلسل الوقائع على مدار ساعات اليوم، وما يوافق في شهرها الهجري والأعجمي، والتي غالباً ما عبر عنها بفترات النهار (صباح، ضحى، ليل)، والفصول (الصيف، البرد، المطر) حيناً وبأوقات الصلاة (الصباح، ظهر، عصر، المغرب، العشاء) حيناً آخر، هذه الأخيرة التي تدل على ارتباطه الشديد بالجانب الديني، والذي هيمن على أغلب مشاهد الرحلة، والمتفحص في هذه المراكز الزمنية الصغيرة يجدها هي ذاتها خاضعة لترتيب، سيرورة الوقائع، في زمانها الآني. فقد سعى في التنوع في اللقطات الحكائية، تبعاً لزمنية الحدث، فيؤطر باليوم وعلى مدار ساعاته التاريخ، وفي هذا الموقف يوثق يوم حصوله، على الإجازة من قبل الشيخ السرائري، فقد كان حريصاً على تعلم كل ما تعلق بميوله الشخصية، فاهتم بمختلف العلوم

مارسها وتعلمها بالفعل وألّف في بعضها، فسيطرت عليه مشاعر الفرح، ونشوة تحقيق الأهداف، فكان الزمن سبيله لتوثيق هذه الإنجازات ومن ذلك، قوله: "يوم السبت سابع وعشرين محرم، قبضت إجازتي التي كتب لي الشيخ البناني، وأمرني أن أرفعها إلى الشيخ الفاضل سيدي احمد السرائري فرفعتها له وسلمت عليه من الشيخ و أخبرته أنه ارسلني إليه ففرح بذلك وكان كبير السن، فأخذها من يدي ووعدني إلى الغد، فلما كان زوال الغد، أتيت فوجدته قد كتب لي "1، وما يلبث الرحالة ويعود لتجلية الجزء الحيوي ويستثيره بإشاراته الزمنية الصريحة، معلنا عن دخول شهر صفر بتبويب جزئي ضمن الفصل الأول محرم 1156هـ.

يتحضر الزمان، ليسهم في صناعة مشهد قوي الدلالة، منفتح على مهمات محورية لذات الرحالة والتي تمثلت في اشتغاله بكتب الحديث فيقول: "أول يوم منه الأربعاء أخذت المنوى على ألفية العراقي وحاشية سيدي عبد الرحمان الفاسي على البخاري وفي يوم الخميس ابتدأت نسخ نسخة من ألفية العراقي على السيرة المحمدية "2

وفي يوم الأحد يقرأ ألفية العراقي على السرائري، مفصلاً في كل يوم الأعمال التي يقوم بها، بتسلسل كرونولوجي فيقول: «وكان يوم الخميس وترك الجمعة. وفي اليوم السادس إلى قدر إقامته بمكة، والسابع إلى أبو حذيفة صهيب من ذكر السابقين، وفي الثامن إلى ذكر كفاية الله وفي التاسع إلى قدوم الضماد وفي العاشر إلى وفات أبي طالب وفي الحادي عشر إلى ذكر صفته صلى الله عليه وسلم وكان يوم الخميس ومن الغد الجمعة قرأنا من صلاة الجمعة إلى صلاة العصر بلا شرح "3

فيسعى هذا الزمان، لبناء مشهد وفق أشكال متعددة، ينسجم كل شكل فيها مع طبيعة التجربة الرحلية، والتي يمكن النظر إليها، وفق حالة من اكتمال الشخصية، العلمية العملية للرحالة، ولا غرابة في ذلك لأن الرحالة شخصية بارعة يقدر العلم والوقت، فيمتد المشهد في بروز واضح ليذهب بنا، الزمان في أفق بعيد، وهو ينحت مشاهد التأليف والنسخ نحتاً، وفي هذا الصدد يصرح، عن تاريخ الانتهاء الفعلي للرحلة، وقد ورد فيها ما نصه: "وفي يوم الخميس، ثالث والعشرين رمضان، موافق ثامن عشر أكتوبر، تمت الجزء الأول من هذا التأليف"4

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص67.

2- المصدر نفسه، ص69.

3- المصدر نفسه، ص69-70.

4- المصدر نفسه، ص124.

ومن هذا المنطلق، يفرض علينا التنويه إلى تأثير عامل الزمن، فضلا عن كيفية تعامل الرحالة معه؛ على اعتبار أنه امتداد يحول من حال، إلى حال أخرى وهذا ما طرأ على حياته، فكان هذا الانتقال نقطة تحول في حياته، لذلك نجده يهتم به اهتماما بالغا ويؤكد ذلك حرصه على التأريخ باليوم للأحداث اليومية، و الشهر والسنة للمحطات الكبرى في خطابه، مبرزاً التطور الجزئي والتدريجي في حياته، فقد خلق الاستثناء في وضع بعض التأليف في الفلك والطب والهندسة و الرزنامة وما إلى ذلك، والتي أثرت التاريخ وكسرت الحواجز بين الحضارات في هذه العلوم المختلفة، ومن هنا جاء الزمن ليتعقب هذه الجهود العلمية.

ولن نكون مبالغين، إذا اعتبرنا أن زمن التأليف، ورغم محدوديته يعتبر من أجود الأزمنة فيها، بالنسبة للرحالة، إذ يعد نقطة فاصلة في حياته، لأنه يحدد تحصيله العلمي فينقله من مستوى إلى مستوى آخر، ليصبح بذلك المؤلف، الطبيب الصيدلي، العشاب الرياضي العالم بالحساب والمنطق "ابن حمادوش"

وغير بعيد عن هذا الفهم، فالرحلة على امتداد رقعتها الزمانية، وانفساح رقعتها المكانية هي غوص عميق، في داخل النفس البشرية، تسهم في صناعة مشاهدتها على النحو الذي يجعل منه-السارد-الفاعل الأول في قيادة الحكاية، الذي يمتاح مادته من واقعية الأحداث إلا أنه يتبع مجرياتها بطابع خاص، فيظل أسير انطباعاته وثقافته، بأن يجعلها في حضن التاريخ، فنتحول مشاهد الرحلة إلى مقاطع تاريخية تتصهر مع العناصر الأخرى لتتال بذلك الحظ الأوفر، في الرحلة.

ومما تقدم، نظرا لهيمنة عنصر الزمان على المشهد العبور، فإنه تعذر علينا تجليته، و حاول البحث إبراز بعض مفاصله الزمنية (الكبرى، والصغرى) المبلورة له، والتي أظهرت أرض الوطن اهتمامه به وذلك من خلال وصفه، للمراحل التي قطعها، بدءا من مغادرته الجزائر إلى بلاد المغرب ووقوفه على مناطقها: تطوان، مكناس، فاس، والتي مهد فيها بتقديم أفكاره وآراءه، فساحت له الفرصة لتحليق في أجواء المغرب الأقصى، ليحصل بذلك التلاقي والتفاعل، بين المغامرة الرحلية والزمان، محولا الأحداث إلى مشاهد مؤنثة، يتفاعل معها السارد، ليعيد إنتاجها بصريا، لتتحرر التجربة من زخمها السردى وتستقر بمشهديتها في أفق التاريخ.

1.3.ج. مشهد زمان العودة(الإياب)

لقد فرض هذا الزمان نفسه على الرحالة، في بناء رحلته، فالمنطق يفرض علينا، أن لكل بداية نهاية، ومن هنا فلا يكتمل البناء المشهدي إلا بعودة الرحالة إلى أرض الوطن، بعد الانتهاء من المهمة، التي خضعت في مسارها الدائري من البداية إلى تسلسل الطبيعي، في تتابع الأحداث حتى النهاية، مشكلة بذلك الإطار العام للمشهد الرحلي، ليُكوّن بذلك فعل العودة البنية الأخيرة في الهيكل الرحلي.

والملاحظ على هذه المرحلة، أن مدة الإقامة كانت أقل إذا ما قورنت بمدة العبور التي "تكون أطول لحظات الرحلة لأن المؤلف يصف ما يشاهده، لأول مرة من غرائب تشد انتباهه، فيحرص على نقلها إلى القارئ"1 فقد اختصر مرحلة العودة بالعبور على محطتين أساسيتين، فخرج من فاس إلى تطوان ثم من تطوان إلى الجزائر، وبذلك نلتمس الطابع الخاص والتميز لزمن العودة من خلال سقوط محطة مكناسة التي عدّت نقطة وصل بين نقطتين المحوريتين في خط سير الرحلة.

وفي هذه المرحلة يبدو جلّيا الحرص الكبير على احتساب الزمن بأيامه ولياليه بدقة، فهو من أهم الأمور المنهجية التي دأب الرحالة، على تسجيلها بدقة متناهية نظرا لتوثيقه كل ما تعلق بجزء طريق الذهاب، فهو الأكثر حضورا في الخطاب، وسواء كنا على يقين أو خامرنا الشك فإنه صور هذا المقطع بمشاهدات جديدة مصطبغة بأحاسيس ذاته، ممزوجة بالوصف المتقن في تركيب أجزائها، بالرغم من مروره على غالب المحطات، إلا أننا لا نلمس التكرار، في الأحداث والوقائع، فقد أبان على براعة فنية وأدبية في طرح المواضيع، وتقديم المعلومات المختلفة، وهذا ما لمسناه في غالب الخطاب من جهة، ووفاءه لعامل الزمن من جهة أخرى .

لقد اختار الخروج من فاس صوب تطوان كمحطة أولى، بعد أن أقام فيها مدة ستة أشهر من 9ربيع الأول إلى 20شوال1156هـ، ونشير هنا، إلى أنه اعتمد الزمن الاعتباري بنوعيه (الإشارات العامة والضمنية)والذي تجلّى فعدم تحديده تاريخ مغادرته، بإشارات صريحة كما كان ديدنه، بل ساقها سوقا حين سرد حدث بيع سلعته، فيقول : "ثم بقيت في فاس إلى يوم الجمعة الثانية عشر من شوال المذكور، الموافق ثمانية عشر نونبر، قابضت جميع سلعتي إلى

1-محمد الحاتمي: الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والأدبي، دار السويدي لنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2020، ص68-69.

يوم السبت الموفي عشرين من الشهر المذكور"1، كما اعتمد على الإشارات الضمنية بإسناد الزمن للفعل مثل (خرجت، اكرتيت، ظللنا سرنا) في سرد مشهد مغادرته فاس، وتوجهه إلى المحطة الثانية "تطوان" في خط سير الإياب، إذ يقول: " وخرجت من فاس، اكرتيت بهيمتين، من الأبال بسلطان ذهباً لكل واحدة إلى تطوان فظللنا سائرين إلى آخر النهار، نزلنا في دوار عرب بين وادين يقال بوشابل، سرنا النهار كله إلى العشية، بل قبل الظهر أو قريب منه "2 والملاحظ على مشهد المغادرة، اعتماده على الزمان الاعتباري، فهنا تختفي وبتحفظ المؤشرات الصريحة الدالة على الزمن، إذا ما قورنت بزمني الانطلاق والعبور، فهو يتفرد بصورة أكثر شمولية عن الصورة السابقة، التي أظهر فيها اهتمامه بالأحداث على حساب الزمن فقد انشغل في هذا المقطع بسرد مشاهدات الطريق، واصفاً المناطق التي مرَّ بها، مثل دوار العرب مركزاً أكثر على تتابعها وتسلسلها، مشيراً إلى الدور الذي يطلع به، كوظيفة أساسية توجه القارئ إلى كيفية التعامل مع الطريق، مستعينا بالإشارات الزمنية العامة(فترات النهار، أوقات الصلاة) لدلالة على واقعيتها، كما وظفه في موضع آخر، حين غادر تطوان إلى أرض وطنه، فيقول: "فلما حان السفر ذهبت، الى الشيخ سيدي أحمد الورزازي، فكتب له أن لا يتعرض لي"3 ويقول أيضاً " لما وصلت إليه قبض الورقة وأجاز ذلك "4

ولا يكتفي مشهد العودة بمغادرة المحطة الأولى، وإنما يواصل المسار، ليبيدي ما حل في ذلك الفضاء الأسر، بين المحطتين فاس، تطوان ثم يعود ليعمق فكرة السفر، من خلال وصوله إلى المحطة المقصودة تطوان، محدداً التاريخ بيومه وشهره العربي والعجمي، فيقول: "و سرينا من هناك فدخلنا تطوان قريباً من صلاة العصر أو بعده، يوم الأربعاء بل مع غروب الشمس وجدته مقيداً، فنزلنا في فندق شيخنا الفقيه العالم سيدي أحمد السرايري، فوجدناه مات يوم الخميس الذي هذا اليوم سابع منه، يوم الخميس خامس وعشرين للشهر المذكور الموافق أول يوم من دجنبر فطلبت انا و رفقتي ثلاثة رجال كراء دار"5

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص98.

2-المصدر نفسه، ص98.

3-المصدر نفسه، ص112.

4-المصدر نفسه، ص112.

5-المصدر نفسه، ص99.

وإذا كان الرحالة أخذ وقته، في مرحلة العبور بطلب العلم وتدارسه، وتسجيل لمختلف مظاهر الحياة في بلاد المغرب، فإنه في مرحلة العودة استعجل الأمر، لأنه تحركت في نفسه مشاعر الحنين والشوق لأهله، فقد أبان عن لوعة الفقد، بعد طول الغياب عن أهله ووطنه. والتي تجلت أكثر في هذه المرحلة، على غرار المرحلة السابقة (الانطلاق) لتكون بذلك أيام ثقال أثرت في حياته، فنجدته يحرص على الاهتمام بها اهتماما شديدا، فقد عبر عن لوعة الشوق بقصائد شعرية، ووثقها بالتاريخ، فيقول: "في ليلة الاثنين سادس وعشرين ذي الحجة، تم انكسار الشيطانية التي كنا ظننا اصلاحها، واشتد بنا الألم ليلة الاثنين، والتكسير ليلة الأحد، وضاق الأمر وانقطع الرجى، وغابت الحيل فقلت:

أَيَا أُمَّ عَبْدِ صَبْرِي تَصْبِرِي وَأَيُّنِي أَنِّي عَلَى الْأَمْرِ جَرِي"1

وهكذا كلما تقدم الزمن زاد فيه الاقتراب، إلى أجل لحظة، وهي لحظة الوصول إلى أرض الوطن، وعليه فقد وثق هذه اللحظات الأخيرة بتاريخها، حين خرج من تطوان، وتهرب من دفع المكس في المرسى، فيقول: "ثم أن يوم الأحد أول يوم من صفر، هو آخر يوم من الحسوم خرجت من تطوان إلى مرتيل وطلعت إلى بلاكره افرنصيص"2

هكذا تمر هذه الرحلة الطويلة، التي دامت سنة بكاملها بحُلُوها ومرّها، صعوبتها ومتعتها حاملة في ثناياها ذكريات ويوميات، مثقلة بالمعلومات المختلفة و الأخبار، عن غرائب وعجائب البلدان، لنصل إلى نقطة النهاية وعودته إلى أرض الوطن، ولا غرابة أن يسترسل في تحديد هذا الحدث العظيم الذي انتظره بشوق، و تأطير التاريخ الكامل بكل جزئياته، بمنتهى الدقة والتفصيل إذ يقول: "وكان يوم الأحد أول يوم من صفر فأقمت هناك ليلة الاثنين والثلاثاء والأربعاء إلى آخر النهار طلع بقية أصحابنا، فبتنا ليلة الخميس مهيين مسافرين، لأن كسرنا عند غروب الشمس ليلته إلى أول ساعة من يوم الاثنين التاسع من شهر مذكور، موافق ثاني عشر من مارس دخلنا مرسى الجزائر"3

وعليه، إن النظرة الفاحصة والوعي الحقيقي بأحداثها برز حقا عند إخضاعها لتسلسل والترتيب الزمني، الذي يعد أساس الرحلة من نقطة الانطلاق إلى نقطة العودة.

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص109.

2-المصدر نفسه، ص 110-111.

3-المصدر نفسه، ص113-114.

2.3. مشهد زمان الإقامة (زمن الثبات)

إنّ زمن مشهد الإقامة، من أهم الأزمنة في الرحلة، لأنه يمثل ثلثها، فهي تقوم بالأساس على تنوع بينها وبين مشهد زمان الانتقال، فيعمد إلى زمن أكثر فاعلية والتواصلية بينه وبين القارئ، فيؤثر فيه ويدمجه في عالمه، ليندرج في علاقة عضوية وحيوية بينه، وبين الأزمنة الأخرى، فهذا التضافر بينها ضرورة ملزمة في خطاب الرحلة.

فإذا كانت الرحلة، تتحدث عن الأحداث التي عاشها الرحالة في سفره، فإنّ زمان ثباته في الجزائر يشكل البنية النازمة له ولها، والذي يبدأ بتاريخ دخوله، إلى مدينة الجزائر بعد مغادرته بلاد المغرب، فتمثل مرحلة نهاية السفر، وبداية مرحلة جديدة ألا وهي زمان الاستقرار في الوطن فيبدأ مع بداية أحداث لقاء الأهل والأحباب، وبشارته بقدم توأمين الحسن والحسين ولديه، فقد حدد بالساعة واليوم والشهر حدث ولادتهما، مبينا الزمن الفاصل بينهما، بمنتهى الدقة والأمانة وهذا نظرا لأهميته فيعبر عن ذلك، قائلا: " ونزلت في حيني ودخلت داري، في أول الساعة الثانية فوجدت عندي ولدي سيدي الحسن، وسيدي الحسين ولدتها زهره زوجتي توأمين ولدتها بعد نصف الليل لمضى نصفه، أما في الساعة السابعة أو الثامنة ازداد حسن وفي الثامنة أو في التاسعة ازداد حسين، من ليلة الجمعة ثامن وعشرين ربيع الأول من عام 1156 ستة و خمسين ومائة و ألف، فوجدتهما كالفهدين، فسررت بهما"1

هنا زمان خطي، يتعقب تسلسل الأحداث من نقطة الوصول، ثم يسير متقدما تبعا لسير الأحداث، وقد أشرنا سابقا أنّه حرص على ذكر كافة، تفاصيل قصة رحلته، وجزئياتها بأحداثها البسيطة وترابطها الزمني، ولعلنا نلمس كثافتها في هذا الجزء أكثر، بالمقارنة مع زمان السفر.

لذلك سنقف عند أهمها تقاديا لتكرار، والذي يخضعنا بالضرورة إلى الاستطراد والحشو الذي لا طائل منه.

يستخدم الرحالة الزمن باختلافاته، قصد التحكم بالقارئ، من خلال استراتيجيات التشويق في بناء تجربته الواقعية، والتي أدمجها مع سيرته الذاتية، كأحداث صارت مخزونة في ذاكرته، و كل حكي عن السيرة الذاتية تتوفر فيه مسافة زمنية بين الفعل والخطاب، لذلك نلاحظ أنّه شارك أحداث حياته الخاصة عن طريق الفعل أو المشاهدة، متخذا زما بعديا بالنسبة لزمن

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص114.

الخطاب، وزمنا أنيا بالنسبة لزمن الفعل، وقد أرخ لها تأريخا دقيقا وركز على تقديم تفاصيل حياته المختلفة، وضبط التاريخ بالكامل محددًا الساعة واليوم والشهر العربي وحتى العجمي عن رجوع أهله و ختان ابنه معتمدا، الإشارات الزمنية الصغرى التي ترتب الأحداث، وفق تسلسلها الزمني فيقول: "وفي ضحى هذا الأحد بقي ستون درجة للزوال في ساعة عطار، رجعت زوجتي من غضبتها، وفي يوم الاثنين الثامن ربيع الأول موافق تاسع أبريل، بعث لي شيخنا ابن ميمون بعد العصر، تذاكرنا في داره إلى غروب الشمس مساء، إلى علمية من أدب وغيره، وفي يوم الجمعة لقيت حجما فأخذته معي إلى داري"¹

ويوثق في موضع آخر، حدث وفاة أحد أبنائه؛ حيث يقول: «وفي ليلة آخر يوم من نونبر موافق سابع ذي القعدة في الساعة الحادية عشرة، من الليلة المذكورة ساعة المريح في أولها، وبقي لطلوع الفجر نحو العشرة أدرج أو اثني عشر، مات ابني الحسين"²، ومنه تتجلى مشاهد حياته في علاقاته بالزمن في جل أجزائها، مما يجعل الإدراك يسيرا عند من لا يعرف الميدان الذي جرت فيه الأحداث.

وهكذا كلما تقدمت الأحداث، فرض الزمن نفسه على ترتيبها، وطمغت عليها الإشارات الزمنية وما يرتبط بها من دلالة، فنجد في مواضع اعتمد التعميم تارة وتارة أخرى، يشير إلى اليوم دون الشهر، على اعتبار أن القارئ على علم مسبق به، وذلك للانتقال داخل المشاهد، حيث قال عن تعلمه للأعشاب: "وفي ثاني عشره خرجت مع بعض الإخوان أحدهم يعرف الاعشاب لنتعلم منه "³، فلم نجد في هذا المقتطف الزمن الصريح، كما عودنا وخرج عن المألوف، باعتماد التعميم، وهذا حسب طبيعة الحدث، وعليه فإننا نجده في توثيق حدث الصلاة المعهودة في الجزائر عقب ختم البخاري، وظف الإشارات الزمنية الضمنية "زمن الفعل"، مفصلا بالإشارات العامة المرتبطة بوقت الصلاة: "فلما التقينا بعد صلاة الظهر هذا اليوم لنلقف بخاري بعد الصلاة فقرأ المملي باب الوضوء قبل الغسل"⁴

وفي هذا الزمان لا يعيش الرحالة خارج الوجود، ولا على أطراف المجتمع، بل هو عنصر فاعل ومتفاعل مع ما يحيط به، يسرد ما حدث ويصف ما رأى، داخل هذا الزمن،

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص118.

2- المصدر نفسه، ص149.

3- المصدر نفسه، ص120.

4- المصدر نفسه، ص125.

ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال، تأطير ثورة زواوة سنة 1158، قائلا: "اقترن المريخ وزحل يوم الجمعة أول يوم من ربيع الأول موافق ثاني وعشرين مارس؛ في تاسع وعشرين من سنبله؛ وهما راجعان واجتمع الشمس والقمر وعطارد؛ والرأس في أواسط الحمل والطلع عشرون من السرطان؛ وكان العلويان راجعين؛ فوافق ذلك نفوذه وعد الله بطائفة من القبائل من زواوة؛ أن نافقوا على القائد محمد قائد سابو الذباح؛ بعث إلى إبراهيم باشة فأمدّه بأغة الصبايحية؛ معه حانبة نحو المئتي يلديش؛ فلم يأتي اجتماع الشمس والقمر الآتي حتى هلكت الدشور القبائل وبعث يوم الثلاثاء ثالث ربيع الثاني؛ بثمانية وسبعين؛ على الجمال وأرجعها؛ من الغد بأربعة عشر رأساً"¹

ونشير هنا أنّه، سجّل تاريخ الأحداث الاجتماعية المهمة، بدقة متناهية، فهو من الأمور المنهجية، التي دأب عليها على مدار خط السير الرحلة، فينتقي الوقائع الأساسية التي شاهدها ويشاركها معنا، بوضعها في إطارها الزمني المحدد، بما يوفره من توازن في مشاهد الرحلة، إذ يعد المهيمن على المواقف المتتابعة والمتضادة فيها، ليتبوأ بذلك المقام الأول في الرحلة.

وفي هذا الإطار يسرد المؤلف أعماله و دروسه اليومية، ملتزما بذكرها بالأيام والمراحل ليجعلها مقيدة كالمذكرات اليومية، على مستوى الوقائع والأقوال، خاضعة لترتيبها الطبيعي فيوثق شهر جمادى الأولى من عام 1158، ببداية مجالسه مع الشيخ ابن ميمون وتلقي دروس عنه بضبط التاريخ اليومي عن كل عمل، فيقول: " وأول يوم بدأت مع شيخنا ابن ميمون، في داره بعد سرد الكردبوس عيان مسائل ابن حجة في الأدب، وكان يوم الاثنين الموافق عشرين مائة وفي يوم الأحد تاسع عشر جمادى الآخرة موافق سابع يوليو، ابتدأت على شيخنا ابن ميمون سرد قصيدة مالك بن مرهل، نظم فصيح ثعلب في اللغة وهي من بحر الرجز، وفي يوم الأربعاء عرض علي الشيخ الإتيقان في علوم القرآن، تأليف الشيخ السيوطي"² ومن كل ما سبق فإن الزمان الطبيعي لمشاهد الرحلة، هو زمن تصاعدي يسير في وحداته الكبرى سيرا أفقيا تتابعيا، أي أنه خيط يربط بين الأحداث في الماضي والحاضر والمستقبل

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص163.

2- المصدر نفسه، ص216.

فتمثل هذه المشاهد، محطة من محطات حياته، في التعلم والمعرفة وإفادة القارئ، وبذلك يمكن اعتبارها من بدايتها إلى نهايتها، مصادر تعليمية متنوعة، تخص مختلف جوانب الحياة في مراحل التاريخ.

وعلى اعتبار أن الزمن، هو المؤطر لأحداث الرحلة، والناظم لفعل الارتحال، فقد أضفى على مشاهدنا واقعية، وأكسبها الصدق الذي يعتبر الهاجس الأول له، محاولة منه لإقناع المتلقي وبذلك يعد الزمن من أهم العناصر، المشكلة لمشاهد الخطاب الرحلي، لأنه يسجل تاريخاً لفترة من فترات، تاريخ الجزائر في العهد العثماني.

ونخلص في الأخير إلى:

- الرحلة باعتبارها سرداً مشهدياً، تتفاعل بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته، وهذا التصور، هو الذي دفعنا إلى استنباط هذه التقنية، مادامت هي الصانعة لمشاهد الخطاب السردى.
- إن الرحلة كفعل أساسه الحركة، وهو شرط وجودي للرحالة، الذي يحرك الأحداث، وفق تتابع زمني يستدعي، فيه سير الزمن الطبيعي للأحداث، قبل أن تنقل إلى خطاب، هذا الأخير لا يخضع لهذا الترتيب المنطقي.
- قيام زمن مشاهد الرحلة على مبدأ أساسي يتمثل في فاعلية الأزمنة - (زمن السفر-زمن النسخ والتقييد-زمن الأحداث في الجزائر) -وقدرتها على التنقل والانتقال الرحالة من حالة إلى حالة أخرى، ويحكمه زمن السفر، والسفر يتحول إلى نص والكتابة تستدعي النسخ، والذي يحكمه زمن النسخ والتأليف.
- اعتمد ابن حمادوش على تأريخ حوادثه بالتاريخ الهجري "العربي" وغالبا ما يضع الى جانبه التاريخ المسيحي "الشرقي او الفلاحي" ونادرا ما يؤرخ أيضا بالتاريخ الاسكندري، فكانت صياغته لأزمنة هجينة زواج بينها، معتمدا في ذلك على التدقيق الزمني.
- أخضع الرحالة الأحداث لسلطة التاريخ، فيعد المعين له في إثبات مصداقية وواقعية الأحداث والأخبار التي نقلها، والتي ساهمت في شكل كبير في تماسك ومنطقية بنيات النص بتوظيف الوحدات الزمنية الصغرى، والمتمثلة في الزمن الاعتباري، بمؤشرات العامة والضمنية على طول مسار الطريق.

-لجأ إلى خلخلة البناء الزمني للأحداث، بكسر خط سير مشاهد العمل الأدبي، من خلال استخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

-تنوع الإيقاع الزمني، للرحلة بين البطيء والسريع، وفق ترتيب خطي مسترسل، تتناوب عليه الوقفات والقفزات في المشهد السردى.

ثانيا-مشهدية المكان:

1-التأطير النظري:

1-1-إشكالية المصطلح (الفضاء/المكان):

من المفيد في هذا المقام، التنويه إلى اختلاف الدارسين، في معالجتهم للفضاء في النسق المحكي، كمكون سردي مغتصب الشرعية النقدية، بالموازاة مع الزمن الذي حقق أرضية خصبة في مساره التنظيري، بتأسيس نظرية الزمن بفضل جهود "جيرار جينيت" و "تيزفيتان تودورف" وجهود الباحثين فيما بعد، في حين أن الفضاء احتل، موقعا هامشيا لم تعطى له الأولوية في غالب الدراسات، لأنه لم يختمر إلى الحد الذي يسمح ببلورة نظرية عامة له، فقد ظلت جهود الباحثين الغربيين، شذرات متفرقة، يصعب تجميعها لتأسيس منهجي يضطلع به الفضاء داخل العمل السردى؛ ويقر الناقد هنري ميتران (H.Mitterand) بهذا، إذ يصرح أنه: "لا وجود لنظرية مشكلة، من فضائية حكاية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة"¹

غير أن هذا، لا ينفي اهتمام الدارسين الغربيين، بالفضاء و أنماطه إلى ظهور مقاربات جادة، ولعل أهم هذه الجهود الرائدة جاءت من "يوري لوتمان" (yuri Lotman)، حيث استطاع أن يقيم نظرية متكاملة للتقاطعات المكانية في كتابه "بنية النص الفني"؛ فيرى أن "الفضاء مجموعة من الأشياء المتجانسة -من الظواهر والحالات، والوظائف والصور، والدلالات المتغيرة..- التي تقوم بينها علاقات شبيهة، بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة بل إن لغة العلاقات المكانية، تصبح من الوسائل الأساسية، للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المحدود/اللامحدود (..) كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليه أي صفة مكانية (..) ، كما يعلن أن ما يهمه ليس إعداد تصور خاص عن الكيفية التي يبني بها الشخص فضاء العالم لديه، وإنما يريد التركيز على النموذج المكاني في

1-حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص53.

العالم يصبح في النصوص عنصرا منظما، ينتج صفاته المكانية¹، فرسم معالم نظريته على مبدأ التقاطبات المكانية والثنائيات الضدية، كمسار إجرائي للكشف عن دلالة الخطاب داخل الأنساق السردية المعروفة .

وعلى شفير هذا المسلك، فقد ظلت معالم مصطلح الفضاء، محل غموض وإبهام في الدراسات العربية الحديثة، وفي هذا الصدد يفضل الناقد "عبد المالك مرتاض" مصطلح الفضاء بالحيز فيقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز، مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي space ;espace (..) ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة ان يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله الثنوء والوزن، والحجم، والشكل (..) ، وعلى حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"²

وفي نفس السياق نجد "حميد الحمداني" يقول: "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى، هو مكون الفضاء"³

فالمكان مخالف للفضاء في كونه محدود المساحة، بأبعاد هندسية وجغرافية، وفي هذا الصدد يعرفه الباحث السيميائي "لوتمان" بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة (..) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة // العادية (مثل الاتصال ،المسافة"⁴ فالمكان وفق هذا التصور، هو المساحة الجغرافية المحدودة والمستقرة، له بداية ونهاية، والتي يتم إدراكها من خلال أبعادها الخارجية. وأيا كان الأمر، فإن الفضاء هو المصطلح الشائع والمتداول عند أغلب الباحثين، والذي يلف ويحتوي مجموع الأمكنة، فهو أشمل من المكان، لأنه يمكن أن يتأسس خطاب سردي دون مكان، لكن يستحيل أن يتحقق دون فضاء، فالعناصر المكونة له هي الأماكن المتفرقة خلال

1-حسن البحراوي: ببنية الشكل الروائي، ص34-35.

2-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص121.

3-حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص64.

4-يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، القاهرة، مصر، ع8، 1987، ص69.

مسار الحكي، فهو الجامع لكل الرؤى والأفكار، والرموز التي يثيرها في مخيلة القارئ، وهذا دليل على أن العلاقة بينهما، هي علاقة احتواء وأسبقية أحدهما على الآخر. وعليه وفي ظل هذه المحاولات المضنية، لتقديم الفضاء وموضعه داخل المعمار السردى فقد تعدد تصورات الدارسين الغربيين له، والتي يمكن حصرها في أربعة أشكال هي:

1.1.أ. الفضاء الجغرافي

إن الفضاء الجغرافي يرتبط بالمكان العيني الملموس، فهو مقابل للمكان بأبعاده الهندسية وهو بذلك "مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه"، إذ لا يمكن أن يخلو خطاب سردي؛ من فضاءات جغرافية تتحرك فيها شخصيات، والتي تكون مسرحاً لأحداثها بحدودها، الواقعية والمتخيلة وبلا شك فإن الفضاء المكاني؛ هو الذي ترسم من خلاله حدود جغرافية النص، فقد يجعل هذا الفضاء الجغرافي نقطة انطلاق، لتحريك خيال القارئ إلى عوالم أخرى، في النص تتجاوز أمكنة أخرى، حتى يتكشف صورته في ذهنه، وفقاً لتصوير المطروح الفكري والخيالي. وخلاصة القول، إنّ "الفضاء الجغرافي غير منفصل عن دلالاته الحضارية، إذ يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم"¹ وبما أن فضاء الرحلة التي نحن بصدد دراستها، لها خصائصها ومكوناتها التي تميزها عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كرواية، قصة، فإن هذا النوع من الفضاء، الذي سنبحث عن مكوناته داخل مشاهد الرحلة.

1.1.ب. الفضاء النصي

و يقصد به فضاء الكتابة، باعتبارها طباعة مجسدة على الورق و" يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"² والفضاء لا يرتبط بالحكي، لكنه مع ذلك يكتسي أهمية بالغة، في توجيه القارئ في فهم النص و تأويله بالإدراك البصري، فهو المعين على التعامل مع نسق النص، مركزة على العلاقات التي تصل الدوال ببعضها، وبذلك يتشكل الفضاء النصي نتيجة التقاء "فضاء الألفاظ بفضاء

1- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني ، ص55.

الرموز الطباعية، لينشأ فضاء جديد، هو الفضاء الموضوعي للكتاب، أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، الذي يعتبر المكان المادي الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ" 1 وفق هذا التصور يمكن، اعتبار فضاء النص العملية الإبداعية، التي تشكل انصهار رؤية المؤلف مع وعي القارئ بناء، على منطق التأويل والقراءات، وسنفصل القول فيه في الفصل الثالث.

1.1.ج.الفضاء الدلالي

يرتبط هذا المفهوم بالجانب الدلالي لأي عمل أدبي، فهولا يرتبط بالخيط الهندسي المحدود الأبعاد، وإنما يتعلق بجغرافية الدلالة، وتحولاتها التي لا حدود لها، وبما أن النص هو مجموعة من الدوال، والتي تتضمن بالضرورة مجموعة من المدلولات، فلكل دال مدلول، ولعل ذلك ما دفع بـ"جيرار جينيت" اعتبار أن الفضاء الدلالي "يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب" 2، فهو حسب نتاج تلاقح المدلولين؛ الواقعي والمتخيل، فتبنى من خلالها أشكال تعبيرية مختلفة، وذلك تبعاً لتعدد القراءات الذي يؤدي فيه القارئ الدور المنوط به في إنتاج دلالة النص، ويضيف جينيت بوصف الفضاء لما نسمه عادة بـ "الصورة"، فيقول: "أن الصورة هي الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء وتمنحه اللغة، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية، في علاقتها بالمعنى" 3، فيتعامل مع الفضاء الدلالي بوصفه الصورة، التي ترصد الأنساق الواردة في الخطاب، الناتجة عن اجتماع وتداخل وتفاعل بين صيغه ومعالمه الأساسية، من لغة وفكر وفن، والتي أعطت الإطار العام لمفهوم الفضاء في العمل الأدبي، وعليه فإن هذا النوع من الفضاءات، نحاول تطبيقه في هذا المبحث من خلال إبراز المكان وعلاقته الدلالية في الرحلة .

1.1.د.الفضاء كمنظور أو كروية

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن "يهيمن على عالمه المكاني، بما فيه من أبطال يتحركون، على واجهة، تشبه واجهة الخشبة في المسرح" 4، فلكل كاتب رؤية ذاتية ينظر منها إلى نصه، فيمكن أن تتداخل فيها الأفكار والخطابات والخطط التي تهيمن على

1- حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص56.

2- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005، ص75.

3 -حميد الحميداني: المرجع السابق، ص61.

4-المرجع نفسه، ص62.

مضمون الخطاب، فتجعل الراوي مشدودا لها، وفق منهجية يرسمها، يتخيل فيها الشخصيات ويصفهم فيها وصفا يجسد من خلاله وجهات نظر موسومة بلمسة الكاتب الخاصة، وقد وضحت هذا التصور "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) معتبرة أنّ " الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطابات، بحيث يكون المؤلف متجمعا في نقطة واحدة فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية، يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا يشبه ما يسمى بزاوية رؤية الراوي"1

ومن خلال ما سبق، يمكننا القول أن؛ المكان هو مكون للفضاء، فهو المساحة التي تجري فيها الأحداث وتتحرك في أرجائها الشخصيات، إذ يرتبط بالمضمون ارتباطا لكونه عنصرا فاعلا في تطور بناء، وتنامي مشاهد الرحلة، أما الفضاء فهو أشمل وأوسع، لأنه الامتداد اللامحدود الذي يشمل كل الامتدادات الجزئية، المحدودة بما فيها المكان، فهو يبحث في جميع الفضاءات القاصرة عن تشييد فضاءها الخاص، لينفتح على معانيها الخفية، لمعانقة التخيل والذهن المجسدة لمنطق الحكي والإبداع الفني

وبناء على هذا، فالمكان يصبح محددًا أساسيا، لبناء مشاهدها، وتلاحق أحداثها وحوافزها وذلك بمكوناته الخاصة، التي تسعى إلى خلق تشخيص الخاص به، من خلال ترتيب الخطي للأمكنة الجزئية، داخل النسق السردى، ولهذا سنقف على كيفية تأسيس المكان في مشاهد الرحلة.

2- تأسيس مكان الرحلة

إنّ الوقوف أمام الرحلة، يعني مواجهة خطاب محمل بقوة الفعل، والحركة وهي الخاصية التي من شأنها إرساء دعائم المكان فيها، والذي ينطلق أساسا بالالتزام الواقعي من البنى الجغرافية وانفتاحه على أمكنة تعد البؤر السردية المشكلة لهذا الخطاب بمصله الواقعي، متوسلة بنيات مكانية وفق استراتيجية محددة.

وباستثمار هذا المسار، وتطبيقه على مشاهدها، فإننا سنبنى مقاربتنا التحليلية للمكان فيها على مفهوم التقاطبات المكانية، الذي أوضحته العديد من الدراسات الغربية في شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متضادة، لأنها إجراءات كفيلة بالكشف عن معنى النص جاعلين ضمن اهتمامنا الأنساق الدلالية المنظمة له.

وفي إطار مبدأ التقاطب الذي أخذنا به، كأداة منهجية تقود عملنا حول المكان الرحلي

1- محمدعزام: شعرية الخطاب السردى، ص75.

فإنّ من أوائل هذه الدراسات ما جاء به الناقد "غاستون باشلار" (Gaston Bachlard) في كتابه "جماليات المكان" والذي انصب اهتمامه بدراسة "جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان وعارض بين (القبو والعلية) وبين (البيت واللابيت)"¹ انطلاقاً من القيمة الإيجابية للأماكن، التي تصبح مهيمنة في وجدان الإنسان، بناءً على تقديم "الصورة قيمتها الأنطولوجية وطرح جدل الداخل والخارج، الذي يؤدي بنا إلى جدل المفتوح والمغلق" ² سعياً منه لتحديد قيمة الإنسانية لأنواع المكان، الذي يمكننا قبض دلالاته ضمن ذاكرة الإنسان ووجدانه.

إلى جانب هذا المقاربة- مبدأ التقاطب - يعد مؤلف يوري لوتمان "بنية النص الفني" من المحاولات الجادة، التي سعت إلى إقامة نظرية متكاملة للمكان، على مستوى البنية الخطابية حيث يعتمد هذا النموذج من الدراسات على فرضية أساسية، وهي أن الفضاء "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور، والدلالات المتغيرة) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (الامتداد والمسافة)"³ وتقوم هذه التقاطبات على مبدأ الثنائيات المتقابلة التي تعبر عن العلاقات والتوترات، التي تقوم بين الشخصيات، وبين العناصر المتعارضة كالقريب والبعيد /عليا ودنيا /أسفل وأعلى/، وغيرها من التعارضات التي تعمل كأداة إجرائية بوصف الأمكنة ليست كحيز هندسي، وإنما أطر ثقافية، اجتماعية، لها دلالاتها بواقع الكائن البشري ومحيطه، فهو ينصب اهتمامه "على أن الأنموذج المكاني في العالم يصبح في النصوص عنصراً منظماً، ينتج صفاته المكانية أيضاً"⁴

وفي الواقع، لقد ازدادت الأبحاث، التي تبنت المبدأ على غرار دراسة "جان فيسجربر" (Jan Weisgerber) في كتابه "الفضاء الروائي" والذي عزز تصوره إزاء التقاطبات التي تركز على التوزيع المزدوج لمجموع، العلاقات القائمة بين الديكور والوسط والأماكن والأفعال والنظر إليها بأبعادها الفيزيائية، مثل التقابل بين: اليسار واليمين /الأعلى والأسفل، والذي يفرضه الفضاء

1-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2، 1984، ص33-34.

2-يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص60.

3-حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص34.

4-المرجع نفسه، ص35.

الإقليدي، من خلال التوتر العالي، بين المقابلات الضدية ذات الآليات المعقدة فتتربط فيما بينها، وذلك باستنطاق المستويات النصية وتنظيمها، فتعين المتلقي على فهم العمل الحكائي من خلال الحضور اللساني، باعتباره علامة دالة نتواصل بها مع العالم الذي يحيط بنا، فتتقل ما هو بصري، وتعيد تشكيله وخلقه من جديد بإنتاج فضاءات ذهنية، هذه الخطوة الجديدة هي التي عمل "فيسجرب" على تأكيدها، ولفت الانتباه إليها إثر اشتغالها في النص الحكائي "أهمية اللغة في تشييد فضاء الرواية، وتنويع تضارسه وإبراز مظهراته على عكس فضاءات أخرى كفضاء السينما والمسرح، والتي يتم إدراكها بواسطة حاستي السمع والبصر، بينما يدرك الفضاء الروائي بواسطة اللغة اللفظية المكتوبة، لتصبح نسقا يؤسس لفضاء المحكي الأدبي وينظم مواصفات الفضاء عبر تحقيقات تخيلية تتصل بوصف الأحياز المكانية، وقياس تضاريسها وامتدادها"¹، وهذا ما هو إلا تعبير صريح عن فضائية اللغة، في خطاب الحكي .

ولعل هذه الجهود التنظيرية، التي تستند إلى مفهوم التقاطب، تستوعب الطرح الإجرائي بإسقاط هذا المنظور على التشكيل العام لمشاهد الرحلة؟ وهل هذا المبدأ قانون كوني تعتمد كل الأجناس الأدبية أم أنه نسبي حسب طبيعة الخطاب السردية؟

وعليه فإن الرد على هذا التساؤل، يتيح فهما أعمق وأكمل، لاستنباط المكان في مشاهد الرحلة مع الوقوف على البنى التأويلية، التي تمنحها التقاطبات الضدية، مجال أوسع لاستيعاب واقعيتها ومقصديتها.

مما لا مرأ فيه، أن كل جنس أدبي يمتلك تشخيصه المميز، والخاص به لاستنباط المكان وخطاب الرحلة، لا يخرج عن هذه الطبيعة الأدبية، بوصف الرحلة فضاء واقعي يستلهم منها الرحالة العناصر السردية، من خلال إرساء دعائم المكان على مشهدها، ليميزها بذلك عن الرواية، كإنتاج خيالي حيث يتشكل المكان فيه "كموضوع مستقل للفكر، ويتضمن مبررات وجوده في ذاته أكثر، مما يحيل على أمكنة محسوسة أو مدركة مباشرة"²

وعليه، البنى المكانية في الفضاء الروائي، ستحيلنا قصرا إلى مبدأ التبادل التأويلي بين الدال المكان الواقعي، ومدلوله السردية والذي غالبا ما يبدوا بطبيعته أكثر، اقتدارا على ترجمة العلاقات، بإحداث التعالق بين رمزية الدال، والاستعارات الدلالية التي تعبر عنها، مستهدفة

1-منى بشل: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة مقارنة تطبيقية في النقد الجغرافي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1،

2018، ص94.

2-جماعة من الباحثين: الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002، ص06.

المبنى التخيلي، بإغراء أوسع للمعمار السردى، فارضا سلطته بالدرجة الأولى على القارئ، الذي يسعى إلى تقصي كل شيء ومعالجته في إطاره الأدبي، والذي يختلف عن الفضاء الخاص بالرحلة، الذي ينطلق عادة من الوصف الدقيق، لثقافة المجتمعات، والتي تتطلب الحضور العيني والمباشر له، كل هذا يعطيه منحا خاصا للانتقال بين الأقاليم، وهو ما يعمق أكثر فكرة واقعيتها والتي سوف نفحصها من خلال تناولنا لدراسة المكان، كمركب سردي في مشاهدنا.

لكن ما يجب التنويه عليه في هذا المقام، هو أننا نسعى إلى تأسيس وهندسة المكان في المتن الرحلي، وبما أننا نتعامل مع المشهد، الذي أشرنا سابقا أنه خطاب تام ومستقل نسبيا فيمكننا إسقاط نفس الإجراءات المستفادة، في مجال تحليل المكان في الخطابات الحكائية عليه ولا غرابة أن ننوه للشيء المميز في المكان الرحلي، أنه ينطلق من فكرة تأثيث المشهد ويقتضي ذلك، الأخذ بعين الاعتبار جملة من المعاني المنظمة له داخل نسق السردى، باعتبارها أدوات معينة له، إذ تسمح بالكشف عن الوضعيات الجزئية المؤطرة للبناء المشهدي وعلاقتها بالشخصيات الفاعلة، والمحركة للأحداث تبعا لصيرورة لحكي، فلكل منها ميزاتها الحساسة "بصرية، لمسية سمعية" تساعد على المواضعة المكانية للفضاء داخلها.

ذلك أن التجربة الرحلية، يتم التعبير عليها والإخبار عنها من موقع الحضور لذات الرحالة، إلا أنه في نقله لهذه الأحداث تجاوز الاستعادة الآلية المباشرة لما حدث، وترك هامشا كبيرا لمخيلته، لكي تسترجع الأحداث التي وقعت "لأن عملية النقل تتم عبر وسيط المخيلة وما يكتنفها من سياق ومرجعية وقصد"¹

فبيدأ بذلك التأطير، لهذه المشاهد من خلال استعمال التقنية التصويرية، والتي يرد تقصي تفاصيلها للعين كحاسة من الحواس الأخرى، المساهمة في تشكيل المشهد الذي يكون، وصفا للوقائع التي عاشها، فهو في صياغته تلك "يسعى إلى استجماع الجزئيات التي تكفل لمجموع الأحداث المعروضة شيئا من القص"² متوسلة الحضور اللغوي، لنقل ما هو بصري بالدرجة الأولى، يجعلنا نقف عند عمليات إعادة تصور، ما هو واقعي وتمثله صورة ذهنية، بصناعة لغوية تخيلية بالدرجة الأولى، على أساس "أنّ الفضاء في العمل الحكائي أساسه هو اللغة، لذلك فهما

1- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص72.

2- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص194.

كانت درجة واقعيته، أو حضور مرجعه الخارجي فإنه يظل تمثيلا ذهنيا للفضاء¹ وبالتالي فإن المكان يأخذ حظه من التقنيات، التي تحتل حقل الرؤية الذي ترعاه العين، وتستجلي مناظره في المخيلة ليرتسم بذلك المشهد، الذي يشترط بالضرورة أن يكون "محكوما أيضا بإشارة مكانية أو موقع محدد متوقع ومفترض منطقيا بظهور جزء سردي، داخل متوالية وظيفية موجهة ومنظمة"² وبما أنه، يسترشد مما رآه في أثناء رحلته، فهو يسهم بتشكيل المشاهد بناء، على مخزون في ذاكرته البصرية، ليغدو مكون المكان ضمن التفاصيل المعينة لخطاب الرحلة، وسنقف على بعض آليات اشتغاله فيها.

3-مشهدية المكان في الرحلة بين (الإقامة والانتقال)

يمكن أن نلاحظ هيمنة المكان على مستوى النسق الحكائي للمشاهد الرحلة، لذلك سنكتفي بما يبرز لنا من تبئير الأمكنة، خدمة للتشكيل المشهدي، كغاية مرجوة من الدراسة بدءاً لابد أن ننوه إلى قصور اتساق البنية المكانية، وانتظام لحمتها كوحدة كلية، في الهندسة الجغرافية لمسارها، وهي بهذا الفعل تضم مجموعة أماكن وفضاءات مختلفة لا نسق يضمها تعمل على أساس عشوائي في وصف الأقاليم، وأمصار البلاد المغرب، وذلك وفق صيرورة تنامي وقائعها، ورغم أن المكان لا يتطابق بين نص الرحلة، والإطار الواقعي في التجربة الفعلية، كما هو الشأن في النصوص السردية، التخليعية كالرواية التي تنتظم فيها الأمكنة بتسلسل منطقي محكم للأحداث، بينما نجد الأمكنة في الرحلة تضج بالفوضى في غالب الأمر حيث نلمس غياب التلاحم بين أبنيتها، ما يعكس التفكك والاضطراب، بشكل عفوي على مستوى ترتيب فضاءاتها، ومرد ذلك غياب التزامن بين زمن التدوين، وزمن الفعلي لها، والذي أشرنا إليه سابقا، بالإضافة إلى إسقاط بعض المدن عمدا نظرا لتحكم، في تخريج الخطاب الرحلي بمعلومات مطمّنه، تثقل معماريتها هذا من جهة، كما تشير النقول التي أدرجها و استحضرها كطاقات سردية لتدعيم رغباته العلمية وكفاءته المعرفية، مما جعل مشاهدتها، تفقد توازنها في البنى الجغرافية في بعض الأحيان.

1-سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص240.

2-فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص73.

وعلى هذا الأساس أفضى بنا البحث، إلى التمييز بين مكانين؛ مكان المرجع ومكان المسجل والذي أشار إليه شعيب حليفي، حيث يعرف المكان المرجع بأنه "حينما يتم تناوله في سرود مباشرة من خلال مشاهدات الراوي، أثناء الانتقال والتوقف في زمن الرحلة "1 ويقصد بالمكان المسجل "الاسترجاع المستعادة من طرف الراوي، من مؤلفات تاريخية وجغرافية، ومن قراءات خاصة لأمكنة معينة تاريخية أو مقدسة"2.

ولعل ابن حمادوش، في قراءتنا المتجددة له، ومن خلال مركب المكان، استطاع أن يحكي تجربته الفعلية نحو الاتصال المطلق بالفضاء الخارجي، مما يعني أنه سيحل، ويرتحل عبر العديد من الأماكن، التي تتعدد بتنوع مواقعها الجغرافية، فهي متفاوتة ومتباينة باختلاف المجتمعات، وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم مما يعني قطعاً أنّ الأمكنة في مشاهد الرحلة، ذات طابع متعدد وليس واحد.

ولأنه هو الخاضع لسلطة الأحداث وقوانينها، والتي وضعها ضمن فضاء محدد، و محوري تكون المسارات والمحطات فيها محددة، فاختيار المسار لم يكن اعتباطياً، وإنما بحسب طبيعة المشاهد والهدف منها، والذي تفرع عنه بضرورة فضاءات جزئية تشكل اللحمة العامة، للبنى الجغرافية ضمن مسارها، حيث أن تقديم هذه الأمكنة سيخضع هو الآخر لحركية المشاهد بالانفتاح على فضاءات جديدة ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وباستثمار آليات نظرية التقاطب حاولنا رصد نظام العلاقات في مشاهدها، انطلاقاً من التمييز بين مكانين(مكان الإقامة و الانتقال)،وبذلك نحصل على ثنائية ضدية أولى رئيسة، تتولد منها ثنائيات أخرى إما تابعة أو متفرعة عنه، فيصبح بإمكاننا مثلاً أن نعثر ضمن "مشهد أماكن الانتقال" على تقاطب جديد (محوري/غير محوري)، نميز من خلاله بين أماكن الانتقال المحورية وأماكن الانتقال غير المحورية، وهذا التقسيم يفرض نفسه علينا، باعتبار مقصديه الرحالة التي تجعل من المكان المحوري هدفاً، وتصبح الأماكن غير المحورية، حضورها في الرحلة لازماً لا اختيارياً.

لذلك يعد مشهد أماكن الانتقال، والذي عادة ما يصاحب الحركة على مستوى فضاءات العبور والانتقال من مكان إلى مكان آخر، باعتباره المهيمن على مشاهدها، فقد سوغ لإنشاء مجموعة من التقاطبات التي فرضتها البيئة الحاضنة على مستواها، وعلى هذا الأساس "يصبح

1-شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص371.

2-المرجع نفسه، ص318.

المكان أمكنة ليس فقط للعبور، وإنما للتزود بالزاد والمعلومات والحكايات والتجارب، مما يجعل العبور أخصب مرحلة في الرحلة، نظرا لتعدد الأمكنة وتنوع التجارب من جراء اللقاءات والصدامات والمفاجآت¹

أما مشهد مكان الإقامة، فيتميز بأحادية قطبية تتمثل في (مكان مقدس/غير مقدس) ويوحي بسير حركة الشخصيات، في أماكن إقامتها الثابتة، مثل لقاء الرحالة بالمشايخ في المساجد لتعلم منهم.

3-1- مشهد أماكن الانتقال (المغرب الأقصى)

يبدأ تأطير مشهد أماكن الانتقال عند ابن حمادوش، بداية باستخدام التقنية الفوتوغرافية ثم باستثمار عنصر المكان، كوسيلة تصويرية للوقوف على محطات رئيسة، عبرها نحو الاتصال بالعالم الخارجي (المغرب الأقصى)، ويتجلى ذلك في الوقوف على الفضاء العمراني الذي غالبا ما يختزله في وصف المدن، والبلدات التي مربها، فهو بذلك كالعين المبصرة للقارئ تنقل ما شاهدت "على بسيط الأرض من وصف المدن والمباني والجبال والصحاري، فضلا عن أماكن تواجد الماء والبساتين كالحدائق المليئة بالنخيل والأشجار و أوان ثمارها، وأنواع المحصولات التي تنتجها، والطريقة المتبعة في زراعتها وريها ومن يقوم على ذلك، وكذا وصف المجتمعات وأخلاقها وطباعها²"

فيخضع لظروف الارتحال ومصاعب الطريق، وتبدأ معه التناقضات والمقارنات، بين مختلف الأماكن، فعلاقته بالمكان هي علاقة مركزية تجري فيها المغامرة المحكية، بدءا من مكان الانطلاق (الجزائر) إلى مكان الهدف (المغرب الأقصى)، وتتمثل في مدنها (تطوان مكناسة، فاس) معتمدا في ذلك على المعاينة، التي جعل منها الأساس الأول، لرصد كل ما تقع عليه حواسه من أجل التزود بمختلف المعلومات، والتعرف على طبائع البشر من عادات وتقاليده فيطلع على تجاربهم، وحياتهم، فيألفها أو ينفر منها، لذلك تتباين مواقفه وأحاسيسه اتجاه الأماكن مما يعطي لفضاء الطريق حضورا قويا، بأبعاد مختلفة حسب دلالتها، وهكذا يصبح المكان محوريا تارة، و ثانويا تارات أخرى، يمتاز بالإيجابية حيناً، وبالسلبية حيناً أخرى، وذلك تبعا لخصوصية أماكن التنقل وأبعادها.

1-شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص321.

2-ينظر: عواطف محمد يوسف نواب: كتب الرحلات المغربية والأندلسية، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الملك فهد، الرياض،

1996، ص77-78.

ولأجل استيعاب مضامين مشهد أماكن الانتقال لابد من الإشارة إلى أنه لم يتعاطى مع فضاءات التنقل بنفس الاستراتيجية النفسية والمعرفية، الأمر الذي دفعه إلى التعامل مع المدن حسب بيئتها الجغرافية، ومعايشته التجربة أثناء إنجاز الرحلة، وذلك حسب درجة أهميتها «لأن الرحلة معاناة، والسفر مشاركة للمكان في التحول، واستبدال منظر بمنظر، وموقع بموقع، ومنزل بمنزل، وأهل بأهل، وكلما تجدد الإطار تجددت معه جملة الأحاسيس، التي تباشرنا ونباشرها تتخللنا ونتخللها، فنكتسب منها رهبتها وجلالها أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها»¹ فمنها ما مرّ عليها مروراً عابراً، ومنها ما توقف عندها مطولاً لإضاءة أبعادها الجغرافية، والتي يمكن أن نجعلها في خاصيتين هما :

الخاصية الأولى: ويحدد هذا النوع، طريقة تصويره المدن التي زارها، والوقوف عندها بشيء من التفصيل، باستخدام تقنية الوصف، فينشطها حضور ذات الرحالة بالتفاوض مع مختلف العناصر المغايرة بخصوصية، وغزارة الدفق الدلالي بين استيعاب المرئي (الواقع)، وقوة التوليد الدلالي والرمزي، التي تهدر على مستوى الخطاب الأمر الذي يتيح انسحاباً أكبر، لتقديم الأوصاف للأماكن التي مرّ بها، من تطوان إلى مكناسة والتي ذكرها في شكل مقامة؛ بقوله: "ومنه تعدينا على بلاد يقال لها القصر، فليس يسكنها حر، مهدمة البناء ومع أنها كبيرة المنشأ قليلة الممشى، عدت بها ثلاث عشرة صومعة سوداوات كان لبنها موضوعة، فبتنا بسيدي علي العسر"2 ويستمر في تصوير مشهد أماكن التنقل؛ بقوله: "وبتنا في أول المرج الطويل الذي به طير الماء من غر وبط وغيره كثير لا قليل ومنه بتنا بسيدي سعيد ابن علي (..) ومنه قطعنا ودي سب، الذي كل يجوزه بالقرب حسب كأنه نيل مصر، أو قطعة من البحر ومنه إلى محلة العبيد، في سويقة داه في الفندق القديم لا الجديد"3، فالملاحظ أنه لم يعتمد على وصف المدن فقط، بل تعداه إلى فضاءات الطبيعة، ومنها قوله في وصف واد الكيتان؛ فيقول: "ذهبت لزيارة سيدي علي الريف راجلاً فقطعت واد الكيتان إلى أنصاف فخذي، وهو واد عظيم من أفضل المياه فبلغت له ضحاء"4

1- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص20.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص72.

3 - المصدر نفسه، ص72.

4-المصدر نفسه، ص33.

لعل هذا الاختلاف، بين أمكنة التنقل آثار دهشته وانتباهه، لئيتيح تطويق البلدات الموصوفة وانتقاء معالمها حسب طبيعة الأمكنة المعاينة، ما جعله يرتقي في دقة وصف فضاء الطريق بعناية فائقة الصدق والأمانة، في نقل الواقع للقارئ.

الخاصية الثانية: وهي أن يقوم الرحالة بذكر الأماكن التي مرّ بها، مروراً عابراً، دون وصف مكتفياً بذكرها فقط، وقد جاء ذكره بقوله: " فخرجنا من تطوان إلى السفر يوم السبت الثامن عشر صفر، فبتنا بوادي بوصفيحة، فاستقل بإصلاحه للصفحة، ومنه إلى وادي الخروب لعلّي أدرك به المرغوب، ومنه إلى وادي المخازي، لما قتل فيه الغازي"1 فقد ورد ذكر هذه البلدات هي وادي بوصفيحة، وادي خروب، وادي لمخازي، دون تفصيل ووصف يذكر، نظراً لعدم أهميتها أو لأنه أراد الإيجاز والاختصار في مسار الطريق.

وإذا أمطنا اللثام على، خط السير الجغرافي لمشهد الطريق، نلمس مجموعة من تقاطعات والتي لعبت دوراً مركزياً في مسار مشاهد الرحلة، مكنت من استقصاء ثنائيات قطبية منها: (محوري/غير محوري)، (الأمن/الخوف)، (المتحرك/الثابت)، (المألوف/الغريب)

1.1.3. مشهد المكان المحوري/غير محوري

تقرض هذه الثنائية تقاطعية نفسها (محوري/غير محوري) على المكان، باعتبارها تهيمن وتصبح محورا يتحرك فيه الرحالة، ليقتمح ويغوص غمار المغامرة، التي تقرض عليه بؤراً مركزية تتكون من خلالها المشاهد من خروجه من وطنه وصولاً إلى مكان الهدف.

وعلى هذا الأساس، اعتمد في مساره على ثلاث أمكنة محورية؛ هي (تطوان، مكناس فاس) ليعبر فيها عن نشاطاته العلمية، وممارساته الثقافية والتجارية، وحتى اليومية "فقد كانت رحلته إلى فاس من أجل بيع سلعته، أما محطته في تطوان فكانت لشراء الكتب الدينية والأدبية"2 جاعلاً منها مبرراً لوجوده، فتميز إحساسه بالحيوية والنشاط من أول يوم وطأة قدماه مدينة تطوان فيقول: "فدخلت تطوان في أول الساعة السابعة، وصليت الظهر بها جماعة، فلقيت من علمائها الشيخ أحمد الورززي فسلمت عليه"3

والملاحظ أنه لم يقدم أوصافاً أو معلومات تعريفية، لهذه المدينة المعروفة في بلاد المغرب وبالرغم من إقامته فيها لمدة طويلة، إلا أن لم يقدم أوصافاً للفضاء الطبيعي أو العمراني بها وربما

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص72.

2- عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري الحديث، ص39.

3- المصدر نفسه، ص31.

مرد ذلك أنها لا تتميز بتوهج ساحر تأسر عيونه، على اعتبار أنها من أحسن المدن وأجملها ولكن ارتباطه بها بسبب الانفتاح المعرفي لهذه المدينة العلمية، والتي احتوت على مشايخ وعلماء، ما جعل مشاعر الأمن والفرح والنشاط ملتصقة بمدينة تطوان فهذا التطور العلمي الذاتي، ينخرط بدوره مع البنية الجغرافية، التي اتاحت مجالا أوسع لاستدعاء المشاهد، زاد من سهولة التوغل في ماهية هذه المدينة العلمية .

وقد شعر الرحالة بمشاعر القوة والنشاط لخوض مغامرة جديدة، باقتحام الأخطار واكتساب الثمار، حينما توجه للمكان المحوري الثاني "مدينة مكناس" فيقول: "الحمد لله، طحى بي ضيق الأسباب، وهوى الاكتساب، إلى أن خطرت من شدة اليأس، على بلاد مكناس، أخوض الغمار لأجتني الثمار، وأقتحم الأخطار، لكي أدرك الأوطار، وكنت لقيت، من أفواه العلماء ووصايا الحكماء، أن الخطر غرور، وأن المسافر مبرور، فشددت منطقتي، لكي أدفع أزمتي ورافقت اثنين من النجار كأنهما من الأبرار، فاكترينا من حمار كأنه أراد ابتدائي بالعار"1

أما المكان المحوري الثالث فكان بوقوفه على مدينة فاس فيقول: "خرجنا من مكناسة في قافلة عظيمة، ومعها ثلاث برابر من كروان ويأخذون الزطاطة عشر موزونات، لكل بهيمة، فسرنا السير الحثيث حتى دخلنا فاس"2

فالملاحظ على هذه الأمكنة المحورية الثلاثة، تعامله معها بنفس الاستراتيجية، بالاهتمام بالجانب العلمي والمعرفي، باعتبارها بؤرا ثقافية على الجانب الشكلي والجمالي لها.

وبالمقابل كان لأمكنة الثانوية أو الغير المحورية حضورها القوي باعتبارها المناطق والأقاليم الصغيرة التي تربط بين هذه الأمكنة المحورية، أو أنها فضاءات جزئية تابعة وملحقة بها، والتي ذكرها في مسار تنقله، فيقول: "فخرج السلطان بجيوشه حتى بلغ دار العباس، موضعا قريبا من القصر"3

ويقول أيضا عند خروجه من فاس، وعبره للبعض الدور: "وخرجت من فاس، اكرتيت بهيمتين من الابلغال بسلطان ذهبا لكل واحدة، إلى تطوان، فظللنا سائرين إلى آخر النهار، نزلنا في دوار عرب بين واديين يقال له بوشابل، ورفعنا من هناك سرنا الطريق كله إلى العشية، بل قبل الظهر أو قريب منه، نزلنا تحت بني ورياكل تحتها، وهي دور، بتنا على عين مائها عند

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص71.

2- المصدر نفسه، ص80.

3- المصدر نفسه، ص95.

الصفصاف "1فيتكرر هذا العبور من دوار عرب إلى بني ورياكل دون تفاصيل تذكر أو معلومات تعرف بها، متخذاً منها أماكن للانتقال إلى مجالات أخرى أكثر أهمية.

2.1.3. مشهد أماكن الخوف/الأمن

مما لا شك فيه، أنّ الرحالة يعيش في مجتمع بشري، يتأثر ويؤثر فيه، يصبح بذلك أكثر انفعالا وحساسية بما يحدث حوله، من حالات شعورية من فرح وحزن، خوف وأمن، ضعف وقوة تبعا لما تحتويه التركيبة البشرية، من مفارقات وصدمات ومفاجآت، وهو ما جعله يضبط نسق وعيه، وفق جوانب حياة البلدان التي زارها، والذي يسعى إلى إقامة علاقته بالآخر باستيعاب خصوصياته واقع معيشة، فيكون بذلك مفاوضا مع مختلف العناصر المغيرة لتفكيره ونشاطاته وعليه فهذا الحضور المتعدد والمتغير والمتناقض، في مشهد أماكن الخوف؛ من شأنه أن يوسع من حركة مساره، بالانتقال إلى أماكن أكثر أمان وراحة، مما يزيد من سهولة التوغل في المكنونات والموجودات التي تنشطها ذات الرحالة، مرتكزا في ذلك على البنى الجغرافية.

والمتملّ فيما تحمله هذه الأمكنة من دلالة، يلتمس بالضرورة مخيله، وهو يصور هذه التجربة، أثناء تعامله مع مشاق الطريق ومصاعبه، لأن المسافر يعيش حالة اغتراب، لا يعرف الطريق ولا أخطاره، فيتخذ في حقيقة الأمر موقعا معاديا منها، وهذا ما يكشف عنه، بقوله: "فنزلت بها في خان، كأنه من اببات النيران او كنائس الرهبان، بل لا شك أنهم من اببات العصيان فلذلك لا يسر به الناظر، ولا ينشرح له خاطر فاختصت منه بحجر أو نقرة في حجره، وكأني وقعت من السماء في حفرة أو اتبعت أفعاون فدخلت جحرا فغلقت بابي لأحفظ حياي وكذلك كل اصحابي"2

والمتمتع لهذا المقطع، يلحظ نظرة الخوف والرعب الذي اختلجت نفسيته، من هذا المكان الغريب والعجيب، فتداخلت مشاعر الرهبة والغربة المتولد انطلاقا من الطاقة التخيلية، لذات الرحالة فصور الخان، وكأنه (بيت من نار، أو كأنه وقع من السماء في حفرة) هذه المعاني ودلالات توحى بالتميز، الواسع لخياله لدرجة أن ألصق هذا المكان، بأحاسيس قاتمة وعدوانية وهذا نظرا لما مرّ به؛ فيقول: " ولا شك أنه ببس القرار، ولبئس الخان كأنه حان، و فيه يقال صاحبه قرنان ولا ينطلق اللسان، فهذا العنوان فانه من السب العام، وبلغ به الكرام شددت الرحال

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص98-99.

2- المصدر نفسه، ص79

وتهيات للترحال، وامتنطيت مطيتي وأخذت في طيتي، متوكلا على الرحمان أن أبلغ المأمن بالأمان"1

وتمتد أماكن الخوف حين تحدث عن ثورة الريفي، مبينا أن الوضع في البلدات المجاورة لفاس أصبح مقلقا، نظرا لغياب الأمن وتدهور الجانب السياسي، بسبب تعسف السلطان؛ فيقول: "حتى وقعت تلك الواقعة التي اشترت اليها على قنطرة وادي سب؛ قريب من فاس بنحو ميل وغنمت البرابر حتى قسم بعضهم سبعة عشر رطلا من الذهب، لكل واحد بالبعالي وغنم بعضهم صندوق من السيوف المذهبة بيع واحد، بعدما ذهب ركيذه بمائة وعشرين مثقالا، ولولم يشتغل بنهب الاموال لا قتلوه في تلك الساعة، ولكن منعه الله بالمال، ففر في قليل حتى دخل طنجة فأقام محله أخرى وجمع عسكر معهم"2 ويستمر في سرد مشاعر الخوف والرعبة التي اختلجت نفسيته، لأنه عايش تلك اللحظات التي جمعتها مع أهل فاس الجديد، فكان متأثرا بتلك الأحداث السياسية، ناقما من هذا الوضع المرتبط بهذا الحيز المكاني، الذي جعله يعيش حالة اضطراب وقلق لدرجة أن حياته أصبحت في خطر؛ فيقول: "وكان أشد يوما علي واصحابي بفاس الجديد دخلناها لما كثر الهرج فسلمنا والحمد لله بعد ان اختطف لبعض أصحابنا، عمائمهم وردت اليهم وفست السبل بينها وبين فاس البالي، حتى اجتمعنا جماعة كبيرة نحو مائة، نفر فأتينا فاس البالي والناس يهنوننا كأننا، كنا بثغر من ثغور الخوف"3

هذه المشاهد وغيرها، جسدت أمكنتها مصدر خوف وذعر لذات الرحالة، والتي عاش فيها حالة اللا توازن، بسبب طبيعة الأماكن وعظمة الأحداث، التي جعلته يتخذ موقفا معاديا منها لأنها منحتة الإحساس بعدم الراحة وطيب الأمان، فغادرها وذكريات المرعبة شاهدة في مخيلته وإذا نظرنا إلى أماكن التنقل، نجدها تتعدد وتتنوع في مشاهدتها، فهي ليست ثابتة على مسار واحد، وإنما تتحول إلى مفارقة قصدية تستدعي حضور، أماكن للأمن والراحة فأصبحت هذه الأماكن خاضعة، لسلطة الحالة النفسية لذات الرحالة، مما جعلته يتفاعل معها بقوة التجربة النفسية والواقع المعيش، فيتعاطى معها بحميمية وإيجابية، فبإقامته مدينة تطوان أحس بالطمأنينة ليشرع في لقاء علمائها والأخذ عنهم؛ وفي هذا الصدد يقول: "وممن لقيت من العلماء العاملين و

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص79.

2- المصدر نفسه، ص92.

3-المصدر نفسه، ص97.

الأئمة المهديين بتطوان حين تاريخه الشيخ الفاضل والحبر الكامل، سيدي أحمد الورززي فسمعت منه التفسير"1

وتجدر الإشارة، أنه من أسباب الحياة الكريمة، توفر الإحساس بالأمن، والذي يتعلق بالضرورة بمجابهة الطبيعة وظروفها، والثبات على مستوى أمكنتها، فكان أكثر التصاقا وارتيادا لأماكن العلم، فمنحه بالمقابل مرونة للتزود والاكتشاف.

ويستمر في ذكر هذه الأمكنة، مبدائي اهتمامه على توافر سبل الحياة من منابع الماء وكثرة الثمار والخيرات، الذي يعد الضامن للاستمرار، مما جعله يعيش لحظات الانبساط فيها، والتي مرَّ بها؛ فيقول: "وظللنا سائرين، إلى وسط جبل يقال له الطليب، على عين دفلة، قريب من جرة بلوط عظيمة تسع مجلس خمسين شخصا، جلس تحتها مولاي الرشيد، رحمه الله ورفعنا صبيحة الثلاثاء حتى مررنا في غيظة عظيمة مقدار نصف يوم، ونحن سائرون فيها كلها بلوط وشجر الدلم (..) فبتنا في دار أقبع في بستان تين قريب من الدشرة، وكنا اشترينا كبشا فطبخه الحمارون وأكلنا وحمدنا الله"2

لذلك فإن هذه التجارب تصاحبها مشاعر القوة للاستمرار في الحياة، والذي تجلى بمؤانسته و متسامته لدرجة الانسجام وتناغم، محققا مشاهد مائعة في أمكنة التنقل، بمدينة فاس التي كانت تعيش حالة رعب، يعقبها حالة أمن وغبطة بموت السلطان معبرا عنها بقوله: "وفرّح أهل فاس كلهم وطافوا به ما ولاهم من باب البيسة على قبيبة الناقص، على العطارين، على الشراطين، على المعادي، دار الخوجة، إلى باب المحرو، فصلبوا الرأس هناك والناس لم يبق في فاس لم يره إلا أعمى أو القليل حتى النساء والصبيان، الحمد لله"3 هذه الأماكن وغيرها أشعرته بطيب الأمان والطمأنينة، بموت مصدر الرعب على أهل فاس.

ومن الأماكن الآمنة التي ذكرها، والتي تداخلت معها مشاعر الفرح والغبطة أثناء رؤيته لشطيبتين، قائلا: "اكثرها من جبل الطار، ليرفعنا إلى الجزائر، ففرحنا بذلك فرحا شديدا"4 إنَّ أمكنة الأمن تقتحم مشاهد الرحلة، بل وتهيمن عليها لذلك يمكن اعتبارها محورا يختزنه الرحالة في ذاكرته وخياله، والذي يخضع في غالب الأحيان إلى التوجهات الدينية التي يتميز بها.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص36.

2- المصدر نفسه، ص99

3- المصدر نفسه، ص93.

4-المصدر نفسه، ص103.

3.1.3. مشهد أماكن المتحرك/الثابت

بما أنّ الرحلة في مجملها حل وترحال، والتي يسعى الرحالة من خلالها إلى الحركة عبر مختلف الأمكنة الثابتة أو المتحركة، فيبقى لكل منها قيمتها الأساسية في بناء مشاهد الرحلة وهكذا فالمكان المتحرك معروف بالتعدد والتنوع تبعاً لحاجته، ما يجعل المرور براً أو بحراً لازماً فيعبر من خلالها إلى أماكن جغرافية، رغبة في التغير والتغيير، أو التفاعل العلمي والتجاري ليصبح البحر فضاء رحباً للمغامرة والتجربة.

وعلى هذا الأساس انتقل ابن حمادوش من الجزائر إلى تطوان، بخوض مغامرة بحرية تخالف تجربته البرية، فتناوب الحضور بينهما في جميع مشاهد الرحلة، مما أضفى طابعاً متميزاً لمعطيات المكان، وهو ما تحقق في الرحلة حين تحدث عن مغادرته الجزائر، فيقول: "وفي هذه الساعة كنا على ظهر البحر، قريباً من غرناطة، وكان عاشر خروجنا من الجزائر والاثنتين حادي عشرتا، ويوم الأربعاء سادس عشر فبراير ألقينا المراسي بجبل طارق" 1

ويستمر في سرد هذا المشهد، الذي فرض عليه تداخل فضائي البر والبحر، وذلك بسبب مسار الطريق المتقلب على ازدواجية الفضائين، فيقول: "خرجنا من جبل طارق، ألقينا مراسينا وألقى بعض أصحابنا كانوا نزلوا في الفلوكة قبل ذلك، ألقوا أرجلهم لمضي ثلاثة أدرج من غروب شمس الأحد، فذهبوا إلى البلد، وبتنا بالمركب ضحى يوم الأحد، جاءنا أربع قواني كبار، فنزلت في الثانية منها إلى البر" 2

وعليه هذا الفضاء المتحرك، والذي يتميز بخصوصية فريدة، بتعاطي الأحداث على غرار البر أو اليابسة، الذي يسهل الحركة في أمان وثبات، وهذا ما تجلّى حين سرد حادثة موت الحاج ابن كرشال بالبواب، فلاقوا صعوبة في دفنه، لأنهم كانوا خاضعين لسلطة البحر، التي يكون التعامل معها صعباً وعدوانياً، وما يرافقه من المصاعب ومخاطر، قد عبر عن هذا المشهد بقوله: "ونزل معه مغسله وآخرون من النصارى في الفلوكة، إلى أن بعدو عنا وربطوا معه شكاراً من رمل فنقلوه بها، وألقوه في البحر وأتوا" 3 ويمتد هذا الفضاء في أماكن أخرى، حين انتقل من تطوان

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص30.

2- المصدر نفسه، ص31

3- المصدر نفسه، ص31.

إلى مكناس بالقرب من واد سب، فيقول: "وأما وادي سب فقطعنا بقارب من عود كبير، يحمل خمس بهائم وخمسة أحمال وسبعة رجال"¹

إنّ الذي يميز هذا الفضاء، طابعه المتقلب والمتحرك، فلا تستقر معه الأحداث والوقائع كما أن تعامل معه، ينبثق من وعيه بخصوصية هذا المكان، الذي يصاحبه مشاعر دهشة واضطراب فيه، لأنه غير ثابت ولا تستقر له حال.

وبمنظور آخر، فإنّ المميز في هذه التجربة، هو منح فرصة للعيش والتواصل، والتفاعل أكثر في الفضاء الثابت، لأنه يصبح أكثر أمانا واستقرار، فيتعاظم معه، بحب الاكتشاف من خلال لقاء العلماء، والاستزادة منهم بالمعلومات، فيستأثر هذا الفضاء غالب الرحلة لأنه أكثر أمانا للعيش والاختلاط، وهو ما كان فعلا بعد دخوله لتطوان؛ فيقول: "ونزلت في فندق السرايري في بيت مقابلة عين الشمال، كرؤاها ستة عشر موزونة في كل شهر، فلقيت الشيخ امحمد البناني الفاسي"² ويقول أيضا: "وحمل إلى جامع القرويين، فصلى عليه قاضي الوقت (..) وحمل إلى خارج باب الفتوح، فدفن في قبة فيها قبر سيدي عبد العزيز الدباغ الشريف"³

ففي هذه الأمكنة الثابتة تحضر مشاعر الغبطة، لأنها شهدت خبر انتصار السلطان فأعطى بذلك الأمان والاستقرار له، في هذا المكان، فيقول: "وأنا جالس في بيتي في فندق الرحبة القديمة بستة فلوس اكترت لليوم، إذا بالناس دخلوا، قالوا سمعنا المنادي ينادي بنصر مولاي عبد الله"⁴

تعددت أماكن الثبات فيها، وتداخلت فيما بينها مشكلة لحمة من البناء العمراني، الذي يشكل عنصر أساسيا في بناء مشاهدها، من فنادق ومساجد ودور علم أسواق وغيرها، لذلك اتخذت مواقف متباينة للرحالة، ومن ذلك ما رآه في السوق؛ فيقول: "وفي ذهابي له لقيت الطبالين والعياطين وآلات الطرب كلها في السوق، ذاهبين بأربعة قباب من شمع، كل واحدة من لون واحدة من لون، أحدها خضراء وأخرى بيضاء وأخرى حمراء والرابعة نسييت لونها أخف مما يجعل في

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص74-75.

2- المصدر نفسه، ص32.

3- المصدر نفسه، ص86.

4- المصدر نفسه، ص78.

الجزائر عندنا"1 فكان هذا المكان في فاس محل مقارنة، وتباين عما موجود في الجزائر، على اعتبار أن الأمكنة في حد ذاتها استحضار للماضي الذي كان يعيش فيه. وانطلاقا مما سبق، عدت هذه الأمكنة مسرحا لتقلبه، شاهدا على الأحداث والوقائع، فكان حضورها أساسيا في بناء المشهد.

4.1.3. مشهد أماكن الغريب والمألوف

غربة المكان وألفته، تحدد من قبل نظرة الرحالة إلى ساكنيه، بناء من التباين والاختلاف بين موطنه الأصلي، والمكان الآخر، مما يتيح له الفهم الشامل لنشوء مبدأ المفارقة، والتفاوض مع مختلف العناصر المغايرة لنظريته، هذا المبدأ الذي اعتمده طيلة إقامته في بلاد المغرب، ولعل الإطار المكاني ومن خلال الانتقال، هو الذي فرض نفسه على الرحالة، لرؤية الغرائب والعجائب في مدن المجاورة، ونجد الخطاب يضح بهذه المشاهدات، ومن ذلك وهو في طريقه من تطوان إلى مكناس، يقول: "ومن غريب ما رأيت في هذا الطريق قرب المرج الطويل، وجدته يحصدون الشعير في خامس أبريل، وفي هذا المرج السمك تسعة بوري مقلو في ودكة بموزونة"2 والملاحظ أن هذه المشاهد، أثارت استغرابه طيلة الطريق، لينقل كل ما رآه بدهشة قائلا: "ومن غرائب ما رأيت في هذا المرج قوارب يصطادون بها السمك والطير والبيض، ويتعدون عليها من ناحية إلى الآخر، ويحملون عليها احمال الزرع وغيره"3 ويقول أيضا: "ومن غريب ما رأيت أن من القصر إلى مشرع رملة أكثر بقرها بيض، فإن لم تكن كلها بيضا ففيها شيات، ما رأيت مثل هذا المحل في شدة بياض البقر، وأما واد سب فقطعنا بقارب من عود كبير"4

إنه يعمد، دوما إلى المقارنة بين المكان الذي عاش فيه، والمكان الذي يمر فيه، باستيعاب الموجودات بين الصورتين (الجزائر/ فاس) بالتعرف على جميع الهويات الثقافية والاجتماعية واستنباط القيم والمتغيرات في البيئة المغربية، لذلك اتخذ من هذه الأماكن استغرابا تارة واستقباحا تارة أخرى، والذي تجلى في مدينة فاس أذهلته ببنيتها العمرانية؛ فيكشف ذلك، بقوله: "ومن غريب ما رأيت فيها اللوح الداخل قبة مولاي أدريس وكذا أواح قببها كلها، ومن غريبها قسمة مياهها

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص84.

2- المصدر نفسه، ص73.

3- المصدر نفسه، ص74.

4- المصدر نفسه، ص74.

حتى تعم البلاد كلها من بساتين ودور وغيرها، ومن أقبح ما في المغرب كله حماماتهم، ويبدو عورتهم فيها، ومنها نحو ربع البلد جنات معروشات، وصنعنا متر في جنة منها أصل مساحته أربع مائة دار، وفيها ثلاثة جداول ماء "1

لذلك نقول، إنّ مبدأ المقارنة، بين ما هو غريب ومألوف تبعا لنظرته، عمق مخيله باعتماده الوصف، لإيصال المشاهد بأدق تفاصيله وأسراره، جعل الرحالة في مواجهة لتحقيق الغاية باستكشاف الآخر، ونقله للمتلقي.

ومن زاوية أخرى، نجد أنّ الرحلة تطالعنا، على مختلف الأمكنة التي تنبأها في مسار طريقه، راسما المواضع الجغرافية، التي ارتادها داخل هذه البيئة، وشعر فيها بألفة والاستحسان لأنها تشترك في مضامينها اللغوية والدينية، والاجتماعية والثقافية مع بيئته، وقد صرح بذلك في عديد المرات؛ بأنها تشبه موطنه الأصلي، ويقول عن لقائه بحكيم أراق قائلا: "ثم إني جالس معه في مجلس حسن، كأن لمجلس من مجالس الملوك، بيت في رياض من نواور شتى ونارنج وعنبر ومياه، والناس هناك يقصدونه هناك للتداوي"2

فقد شعر بالود والمحبة، وهو في مجلس حكيم أراق، فهذا الشعور ينم عن ألفته للمكان فكان مهتما به، ليقدم وصفا دقيقا على ما وقع عليه بصره، فيكشف صورة لهذا المجلس المألوف عنده.

ويمتد هذا المكان حين يبدأ بالإحساس بالانتماء الديني، فتبدأ معه لحظات الانشراح بحضوره ومشاركته أجواء عيد الأضحى في تيطوان، فيصبح أكثر انفعالا، وألفة لأنه يخوض كل الجوانب الحياة التي اعتيادها في الجزائر، فقال: "صنع عيد الأضحى بغتة، كان مطر غزي وسحاب ليله ونهاره، إلى الضحاء أتت بينة من طنجة، فصنع العيد وذهبنا إلى المصلى"3 وقد وجد فيها أمكنة مشابهة لما ألفه في بلده، من حيث البعد المكاني وحتى الأشخاص إذ يقول: "أنا جالس في بيتي في فندق الرحبة القديمة بستة فلوس اكرتيت لليوم، إذا بالناس دخلوا قالوا سمعنا المنادي ينادي بنصر مولاي عبد الله"4

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص94.

2- المصدر نفسه، ص82.

3- المصدر نفسه، ص107.

4- المصدر نفسه، ص78.

فكانت هذه الأمكنة وغيرها، فضاءات ألفة وراحة لأنه شعر بأحاسيس أخوية، وهو في بلاد المغرب، فاتسع مضمار معرفته مع اتساع الأبعاد المكانية، جعلته يطيل ويطيب فيها المقام ويشيد بها، في جل مشاهد الرحلة.

2.3. مشهد أماكن الإقامة (الجزائر)

يعد الوطن من الأماكن المتأصلة والملتصقة بذات الرحالة، فهو المكان الأول الذي تنبثق منه تجربة الترحال بدافع الاستكشاف والمغامرة العلمية والتجارية، فكان المنطلق الأول والأساسي لها، باعتباره المرافق له في كل حالاته النفسية والعقلية وحتى الجسدية، سواء باختلاج مشاعر الحنين والشوق إلى الوطن، التي تعد في الحقيقة استجابة فطرية تفرضها شقاوة الاغتراب وبذلك تجربته من خلالها على العودة إليه، ويكفي دليلاً أن العلاقة بينه وبين المكان الأصلي هي علاقة حميمية متصاعدة، بالوعي بثوابت الأصلية، وهذا ما لمسناه معه ، الذي عانى من عذاب وشقاوة الاغتراب، وهو في بلاد المغرب، فاستعجل المغادرة بسبب حنينه وشوقه لوطنه بالرغم أن ترحاله لم يدم طويلاً، ولكن سلطة المكان (الجزائر) أرهقت كيانه، وتعدى كونه مكان إلى أساس وجودي راسخ، متجذر يقتضي إبداء الولاء إليه، وفي هذا صرح في قصيدة مبدائي، شوقه ولوعته للعودة إلى وطنه؛ فيقول ناشداً¹:

لَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ أَصْبُرُ صَابِرٌ وَهَذَا أَنَا فِي هَذَا الْأَوَانِ دَلِيلُ
أَنُوحُ عَلَى بُعْدِ الدِّيَارِ صَبَابَةً نَوَاجِي الثَّغَالِي تَحْسَبُونِي جَمِيلُ
بُثِينَةٌ عِنْدِي وَإِنِّي جَارُهَا وَفَارَقْتَهَا، كُرْهًا فَإِنِّي عَلِيلُ

فمن الطبيعي، أن يعبر عن علاقته الحميمية بوطنه، نظراً لقيمته الأساسية عنده، وبالتالي أهميته في بناء مشاهد الرحلة، وعلى هذا الأساس احتفى بأماكن الإقامة، لأنه الموضع الذي انبثقت فيه جذوره الاجتماعية ودينية والثقافية، والمحور الثنائي لمبدأ التقاطب في اشتغال المكان الرحلي.

وقبل الكشف عن تأسيس مشهد أماكن الإقامة في الرحلة، لابد أن نؤكد أنها في موطنه كانت نسبية، لا تتعدى مسرح أحداثه اليومية، كما هو الشأن بالنسبة لأماكن الانتقال الذي شهد

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص108.

هيمنة وتعددا وتتنوعا فيها، لذلك وباستثمار مبدأ ثنائية التقاطب في أماكن الإقامة، تتكشف بذلك أحادية تقاطبية، وهي كالتالي: (أماكن مقدسة/أماكن غير مقدسة)

1.2.3. مشهد الأماكن الغير المقدسة: وتنقسم الأماكن الغير المقدسة إلى قسمين

كبيرين هما (أماكن خاصة/أماكن عامة)

أ-مشهد الأماكن الخاصة/الأماكن العامة

إنّ توظيف الهيكل العمراني، بهندسته الخاصة في مشاهد الرحلة، يعد ضرورة حتمية فرضت نفسها على ذات الرحالة، وذلك بتعامله مع مختلف الأمكنة وتعاطيه، مع مبررات وجودها سعيا منه لإبراز التنوع العمراني في بناء مساره الطبوغرافي، والذي يمنح مرجعية يستلهم منها القارئ البنى العمرانية، التي تميّز بها الانفتاح الحضاري، في تلك الفترة التاريخية، والتي توحى في شكلها الهندسي بالثبات والاستقرار، وقد كان لها حضورها الأساسي والجمالي في الرحلة وتمثلت في أماكن السكن، العمل، وغيرها، والتي ندرجها ضمن أماكن خاصة، والتي تتيح للشخصيات مواضع تقيم فيها، سعيا لتعميق حياتها الداخلية، نظرا لما توحى من سكون واستقرار فنجده يذكر بيته، الذي يمثل الرحم الأول للإنسان، فهو مركز الوجود الذي يمنحه الأمن .

وعلى هذا الاعتبار، فهو المنطلق الأول له، الذي خرج منه، والمرجع الأول الذي قصده مباشرة، بعد عودته إلى أرض الوطن، لذا يكون حضوره أساسيا، وذلك حسب مكانته الاعتبارية لديه؛ فيقول: "ونزلت في حيني داري في أول الساعة الثانية، فوجدت عندي ولدين سيدي الحسن وسيدي الحسين ...1"

ويستمر في ذكر المحطات المشكلة لمظاهر الحياة الداخلية والتي تشعره بالأمن والحماية لأنه في بيئته الأصلية، وذلك بانتقاله إلى دكانه باعتباره بيته الثاني نظرا لأهميته في بناء ملامح المكان في طابعه الذاتي، فيقول: "فتحت دكاني، وكنسته وجلست فيه بعد صلاة ظهر الجامع الكبير، وكان لي تلميذ، ابن عمي، يصطحب مع خوجة الملح، وكان اذاك علج الباشا إبراهيم، فطلبت منه أن يطلب من صاحبه إجازة سلعتي، فنزل إليه وجلس عنده حتى وجهتها له هنا، فأدخلها مخزنه وبعثها مع أحد خدامه، فلم يمسه صاحب الباب، فسلمت من المكس"2

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص114.

2-المصدر نفسه، ص114.

ويقول أيضا: "حولت ابني من مكتب العمالي إلى مكتب الشماعين، والله الفتاح وكان بلغ قد سمع الله، فأعاد من فاتحة الكتاب"1

فالملاحظ على هذه المقاطع ذكره لبعض المواضع، وهي (البيت، الدكان، الجامع الكبير المخزن، مكتب العمالي، مكتب الشماعين) دون تقديم أوصاف أو معلومات مستعيضا عنها بذكر الأحداث والوقائع باعتبارها مسرحا لها، فهي توحى بالخصوصية، لأنها تحتوي عددا محددا من العلاقات البشرية، تعبر فيها عن أحداث ذاتية لرحالة، مما يتصاعد عنده إحساس بالأمان والدفء والاستقرار، فيحافظ على قيمتها بصور راسخة في ذاكرته، فيقول: "بعث لي شيخنا ابن ميمون خادمه، فأخذني إلى داره كعادته"2

وعلى هذا الأساس، سمحت الأمكنة الخاصة بأداء مغامرات داخلية، سعيًا منه لتعميق مشاهد الرحلة، وإضفاء الحيوية والتشويق في مفاصلها، لأن المشهد يستمد معناه من عناصره ومنه المكان الذي يأتي ليخبر القارئ بما هو موجود.

وتأكيدا على التنوع المكاني الذي تزخر به الرحلة، والتي تتعدد من حيث الوظيفة والدلالة فإننا ميّزنا فيها بين الأماكن الخاصة والعامة، هذه الأخيرة التي سمحت بانتقاله في الجزائر وفي مجال محدود والذي يمكن عده انتقالا داخليا، إذا ما قورنت بأماكن الانتقال في بلاد المغرب والذي يعد انتقالا خارجيا.

وانطلاقا من هذه الفكرة، فإنه تكيّف مع محيطه الأصلي، والجديد في نفس الوقت وعاد إلى حياته الطبيعية، وبدأ بإنجاز مشاريعه وطموحاته، وهو بدوره يترك أثرا فيها ويدفعها إلى الفعل والحركة، وفق منظوماته الفكرية، والذي تظهر آثاره الجلية على المكان كوسط يؤطر الأحداث وهذا ما صرح به حين خرج مع أسط محمد ابن المبوثناجي لتعلم رمي البونبة، قائلا: "خرجت لباب الواد مع أسط محمد ابن المبوثناجي، بمهراس صغير لتتعلم رمي البونبة"3

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص121.

2- المصدر نفسه، ص166.

3- المصدر نفسه، ص254.

وقد يمتد هذا الانتقال إلى فضاء أوسع، وأكثر رحابة ليعيش فيه تجربة علمية، تضفي على المكان إبداعا ندرك من خلاله الانفتاح الفكري له، والذي كان الفضاء امتدادا له، وهذا ما يكشف عنه إثر تعلمه للأعشاب: "خرجت مع بعض الإخوان، أحدهم يعرف الأعشاب لنتعلم منه فتعلمت الافثمون، قطعنا منه ما شأنا في جبل بومعزة تحت بوزريعة"¹

وبما أن الجزائر هي مكانه الأصلي، فقد كانت وجهة لزار التجار والعلماء، من مختلف المدن، فقد كانت فرصة يعبر من خلالها عن أماكن جغرافية فيها، ومن ذلك سرده لحادثة مداولة العلماء لكتاب البوني في الألبان، حين قدم أحد التجار في الأشياء القديمة إليه من مدينة عناب ويقصد بها مدينة (عنابة) حاليا؛ فيقول: "في عشية هذا اليوم، قدم بركنتي من بلد العناب وكنا منتظرين إليه، لأن كان وقع في أيدينا كتابا سيدي أحمد الشيخ البوني"² ويقول أيضا: "بلغنا خبر باي الغرب ابن المسراتي هرب لوهران، وهي في يد النصارى"³ فذكر مدينة وهران حين تعرض لحادثة فرار الباي المسراتي

لذلك فالمكان قد يحيل إلى الإنجازات والمشاريع، أكثر من الأحداث والشخصيات والحالة النفسية، وذلك حسب نظرته، الأمر الذي جعل من الأماكن العامة في الجزائر، معالم إنجاز وفخر.

2.2.3. مشهد الأماكن المقدسة

يأخذ المكان المقدس في البنية الرحلية، حيزا مذهلا فيسمو برمزية في العقيدة الإسلامية أكثر من بناءه المعماري في الواقع، ومرد ذلك مرجعية الدينية التي أضفت صبغة إسلامية على مشاهدنا، لذلك نجده ركز في تحريك الأحداث على المكان الإسلامي، المتمثل في المساجد بصفتها معالم إسلامية في الثقافة العربية، وعلى الكنيسة كمعلم مقدس في الثقافة الغربية، وقد عبر عن هذا المكان المقدس، حين وصف، عادة ليلة القدر في الجزائر، بتصويرها بتفاصيلها وجزئياتها، مبرزًا الإطار المكاني المؤطر لها فيقول: "ويأتون بهم إلى دار المفتي أو الوكيل، أيهم بحب الظهور، فإذا صلى العصر أخرج ذلك المؤذنون أو غيرهم في أيديهم ويطوفوا بهم البلاد

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص120.

2- المصدر نفسه، ص130.

3- المصدر نفسه، ص253.

وأقله إلى دار الإمارة، ويرجعون من طريق أخرى وأحد الموقتين ينشد /بين أيديهم ويرفعون أصواته بالصلاة والسلام على النبي، حتى إذا دخلوا المسجد وزنوا ذلك وركبوهم في حسك من عود...."1. فالملاحظ أن الإشارة إلى المكان، لم تكن أحادية وإنما متعددة بتعدد الأحداث والوقائع باعتباره جزءا في بناءها، وبهذا تتباين أحاسيسه تبعا للمواضع المفعمة بالإيجابية، إذ نجده يختم هذا المكان المقدس، ببؤرة مركزية بالوقوف على قبر الولي الصالح سيدي عبد الرحمان الثعالبي بهيبة وإجلال؛ قائلا: «وهذه عادة الجزائر دائما، فيذهب الناس إلى خارج باب الواد، قبر سيدي عبد الرحمان الثعالبي نفعا الله ببركاته، فيحضرون ختم البخاري أيضا على هذه الصفة ويتهيئون إلى العيد، وأنا حضرت في الموضوعين مع عامة المسلمين"2 ويقول أيضا عن: "الجامع الكبير" الذي يعد مكانا محوريا في تلقي دروس سرد البخاري، فيؤدي دورا فعالا في مشاهدتها نظرا لارتياحه الدائم؛ فيقول: "وابتدأنا سرد صحيح البخاري في الجامع الكبير، وقفنا على كتاب الوضوء."3 ويستمر في ارتياحه، حين ذكر شهادة أحمد بن عمار للمؤلف، على شهادة الورززي له فيقول: "وكننت اجتمع معه اما في بيته في مدرسة الجامع الكبير، واما بالجامع الكبير، وأكثر الطلبة حاضرون شاهدون زاعمين"4

وبهذا شكلت المساجد حيزا، مهما كمعلم ديني وسياسي لأنها في الثقافة الإسلامية تلعب الدور البارز، والمهيمن في جميع الأصعدة، لذلك نجده يرسم صورة من الهيبة والعظمة، لهذا المكان "المسجد الكبير" من خلال إيراد اللقاء حاكمي تونس و تيطوان قائلا: "اجتمع حاكم تطوان وحاكم تونس هنا وصلوا جميعا في المسجد الكبير، أحدهما بإزاء الآخر"5 ويقول في موضع آخر عن وفاة إبراهيم باشا الذي صلي عليه في الجامع الكبير، والمكان الذي دفن فيه "مات إبراهيم باشا، وكان في هذه المدة من حين ولا إبراهيم الخرناجي الدولة مريضا الى هذه الليلة مات ورفع

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص126.

2- المصدر نفسه، ص126.

3- المصدر نفسه، ص216.

4- المصدر نفسه، ص259.

5-المصدر نفسه، ص134.

عليه العلامات الخضر، في الصوامع وأوتي به للجامع الكبير، (..) وحمل ودفن في المقبرة التي في باب السوق، تحت المكتب بإزاء العين¹

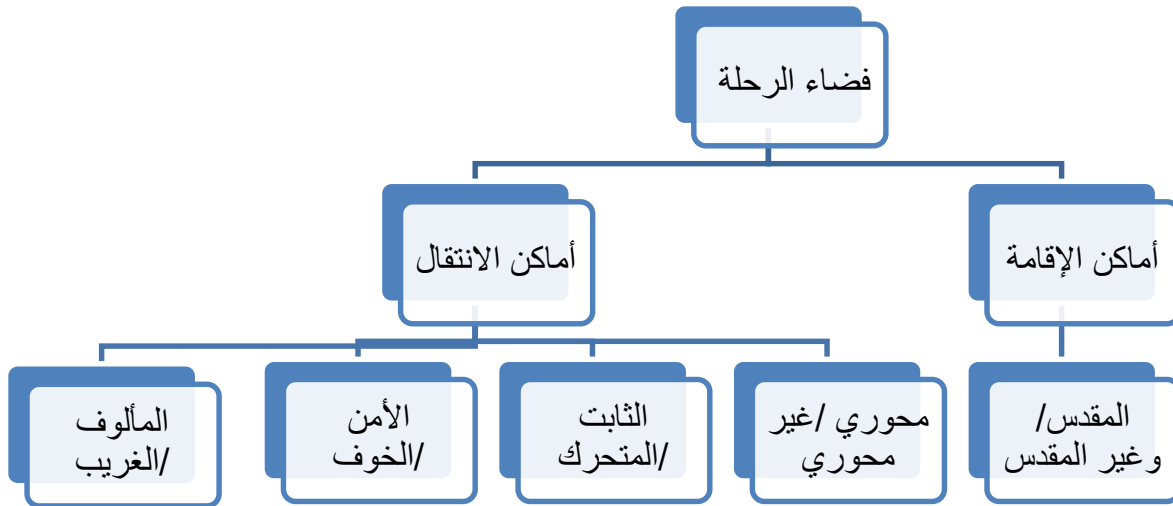
وعلى هذا الأساس، لن نكون مبالغين إذا قلنا أنّ هذه الظاهرة في مشاهدتها تتكرر بانتقاله من مكان إلى آخر، لنهوض بها من الجمود إلى الحيوية، بفضل المكان المقدس كعنصر جمالي وفق رؤية دينية، جمالية تبنّاها، لذلك أولى أهمية كبيرة في ذكرها، متخذاً مواقف منها حسب طبيعتها، وتوافقها مع منظومته الدينية والاجتماعية والثقافية، الأمر الذي يجعله يتفاعل معها، ويقف عند معالمها، ناسخاً صورتها في ذهنه ليعيد تمثيلها للقارئ؛ ومن ذلك ذكره لحادثة رفض النصاري فدية الجزائريين، والتي جعل الكنيسة مسرحاً لها؛ إذ يقول: "فغضب أميرنا، إبراهيم باشا، صانه الله، وحلف أن لا تبقى كنيستهم في الجزائر، وكانت لهم كنيسة عظيمة، إن لم يأتوا بهم بالثمن، فصولح عليهم أن تغلق الكنيسة إلى أن يوجهوا منهم من يقوم بما أراد، وإلا هدم، فغلقوها وذهب منهم من ذهب وبقي من بقي في دار قسيس الافرانصيص البكارين، وها نحن منتظرون ما يقع"2 فسرد هذه الأماكن ساعدنا على فهم هذا المشهد، مما أضفى عليه حيوية وديناميكية بما تحمله من رموز وإحياءات في تقديم صورة المكان، الحاملة للانفتاح على كل الثقافات والحضارات

وبالتالي يمكننا أن نقول، أن المكان يبقى الملاذ الوحيد، الذي يستجد به الرحالة في تحريك المشاهد والنهوض بخطاب الرحلة، من الواقع إلى تحريك الأخيصة، بجعله صورة ذهنية ندرك من خلالها عمق الأحداث والشخصيات على حد سواء، وهو ما جسده ابن حمادوش في متنه.

وهذا المخطط التمثيلي التوضيحي لفضاء الرحلة:

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص236.

2- المصدر نفسه، ص119.



خلاصة القول:

✓ تتشكل البنية المكانية من عدة تقاطعات ثنائية، تحمل دلالات رمزية، تحيل على مفاهيم وقيم جديدة، تسهم في تشكل الرؤية وتعددتها لدى القارئ.

✓ يعتبر الفضاء المكاني، من المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص، والتي من شأنها أن تتيح الوقوف على تغلغل روح القص، في الفضاء السردي.

✓ في القراءة التفسيرية للبنية الفضائية، تجعلنا تكشف عن أنواع متعددة للفضاء منها: الفضاء الدلالي الذي يتمظهر في الخطاب النصي بنكهة خاصة، كنتاج مركب من الدلالات المجازية والفنية، والفضاء النصي فيعنى بالمكان وإنتاجه بصورة تتفق مع الوظيفة الجمالية للغة الحكائية، والفضاء كرؤية والذي يتحدد بعلاقة الراوي بنصه، والزوايا التي ينظر من خلالها أما الفضاء الجغرافي فهو المكان الهندسي بأبعاده الخارجية.

✓ يتأسس مشهد المكان وفق تقاطعية ثنائية متمثلة في أماكن الإقامة والانتقال، والتي تتوزع بدورها وفق مجموعات، بالنسبة لمشهد أماكن الانتقال وقطبية أحادية بالنسبة لمشهد أماكن الإقامة.

✓ تعددت القيم الإنسانية بتعدد المكان تبعا لمقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة، في طبيعته الواقعية أو المتخيلة، التي تعمل على تنظيم خيال القارئ، وترتيب معطيات صورته، فتغدو فضاء تجري فيه الأحداث وتعيش فيه الشخصيات بأبعادها المختلفة والمتعددة.

✓ تعدد مشهد أماكن الانتقال، تبعا لتعدد الأمكنة فيه، والذي تفرعت عنه مجموعة من الثنائيات القطبية (محورية/غير محورية) وقد كان حضورها هدفا، تبعا لقصدية الرحالة، حيث اتخذت أبعادا نفسية من خلال ثنائية (الأمن/الخوف) وأخرى شعورية بقطبية (المألوف/الغريب)، متضمنة تنوعا في الأماكن بضدية متمثلة في: (متحرك/ثابت).

✓ اكتفى مشهد أماكن الإقامة، بأحادية قطبية (مقدس/غير مقدس) بتركيزه على مكانه الأصلي(الجزائر)، محققا مصداقية مشهده، من خلال إبراز انتمائه وهويته لوطنه، معبرا عن كينونته وعلاقته بالشخصيات، بمحدودية في الأمكنة التي تدعم نسق مدلوله السردي، بالكشف عن علاقاته الدلالية بأوسع معانيها.

✓ مما لا شك فيه أن مكون المكان جاء متماسكا ومتداخلا مع البيئة الزمنية والسردية مما جعلنا نكشف عن الحالات الشعورية في الخطاب، بفضل المكان كبؤرة متحركة في المعمار السردية.

المبحث الثاني: مشهديات الشخصيات والأحداث

يظل الاعتراف الذي برم لأجله الخطاب الرحلي عقده الإجناسي، يمارس الوصاية على المحرك الفعلي للأحداث وطبيعة بنائها، بل لا يستطيع أن يحقق هذه الصفة إلا عبر هذه الطبيعة الحداثية وفاعلها، ومن هنا كان لبنيتها الشخصية والحدث في النص، الفضل في تحقيق سرديتها و إجناسيتها، وعلى هذا الأساس لا يمكن البتة دحضهما ولا نكران قيمتهما، في البناء الرحلي عامة والرحلة خاصة، باعتبارها سرد لمجموعة الأحداث ووقائع قام بها الرحالة بتفاعل شخصيات في مكان وزمان معينين.

وما دام الأمر كذلك، فإنه لا مناص للباحث المشتغل بهذا الحقل المعرفي، من أن يتقن دلالتهما وبناءهما في الخطاب، بغية تقريب المشهد في صورته الكاملة وبغناصره الأساسية.

أولاً: الشخصيات:

1-التأطير النظري:

لا يستقيم أي عمل سردي مهما كان شكله، دون شخصيات، فهي المحرك الفعلي للأحداث في المتن الحكائي، ولن يحيد أدب الرحلة عامة والمشهد خاصة، باعتباره خطاب سردي عن هذه القاعدة، لذلك فالرحلة كغيرها من الفنون السردية، التي تعتمد على قص وسرد الأحداث والوقائع التي يرويها شخص بضمير المتكلم، والمتمثل في ذات الرحالة الذي خاض غمار هذه التجربة "فهو العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال، التي تترايط وتتكامل في الحكي"¹، فكان شاهدا ومشاركاً في تمثيلها، وفق إطار زمني ومكاني وبذلك يصبح الرحالة أو الراوي، المهيمن الأساسي فيها .

وعلى هذا الأساس فالشخصية، تسمح بوصف الرحلة بأنها خطاب سردي، يتأسس على مجموعة مشاهد، تخضع في مجملها على تتابعية في سيرورة الحكي، تبرز من خلالها قدرته في تقديم المادة القصصية، فيذكر ما يجري له أثناءها بسرد تفاصيلها وجزئياتها، فيترك الأحداث تترايط وفق منطق داخلي مركزه الرحالة، فهو الأداة التي تنظم النسق، وتفعّل الحدث في إطاره الزمكاني، وبهذا المفهوم يصبح الرحالة "الراوي في الرحلة الواحدة، فاعل ومشارك بالضرورة ومنتج

1-ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات الوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص185.

للنص، ومنظم للحكي، ومخرجه، انه راو وممثل مجرب وموضوع التجربة، يسجل مذكرات أفعاله وحركاته، بطل قصته الحقيقية "1 وفي ظل هذه المركزية الشرعية للرحالة، كان لابد من الوقوف على هذا المركب السردى تماشياً مع طبيعة المشهد، الذي أبرز الروح الإنسانية في خطابه.

ومن كل ما تقدم، فإنّ موضوع الشخصيات شكل في السرديات الحديثة، محور دراسات واسعة وتطبيقات كثيرة الاتجاهات، تتضارب وتتباين في حقل معرفي واحد، حيث سعت الجهود النقدية، التي تصدرها المذهب الروسي، ثم المذهب الانجلو أمريكي، ثم المذهب الفرنسي فالألماني، إلى تأسيس علم يعنى بوضعية الشخصية داخل النسق المحكي، فتباينت من خلالها وجهات نظر النقاد المعاصرين، بتعدد المذاهب الغربية التي أولت أهمية لها، أو لراوي بمستوياته وتراكيبه، وبالرغم من اختلاف رؤاهم ومفاهيمهم في وضع ماهية لها، إلا أن تصوراتهم تصب في مفاهيم متقاربة، لما ينطوي عليه من أهمية في الكشف عن الوظيفة التي تؤديها في البنية السردية لذلك يمكن القول أنّها " بمثابة العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى "2

ونتعرض لمستويات زوايا السرد، التي أقرّها "تيزفيتان تودوروف" (Tizvetan Todorov) (بالاعتماد على أبحاث "جان بويون" (Jean Bouillon) الذي حدد وضعية السارد من خلال ثلاث زوايا هي:

- أ-الرؤية من الخلف (vision par derriere): يكون السارد عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، بحيث يعين على فهم الأحداث من خلال تبئير المشاهد من كل الزوايا
- ب-الرؤية مع (vision avec) : وتكون معرفة السارد على قدر معرفة الشخصية أي يتساوى في نفس الوضعية "ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدأ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول، الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"3

1-شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص284.

2-طه الوادي: دراسات في نقد الرواية، ص25.

3-حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص48.

ج-الرؤية من الخارج:(vision de dehors) : وتكون معرفة السارد أقل مما

تعرفه الشخصية الحكائية، وفي هذه الحالة يلجأ لتقنية الوصف لتتويع في تفاصيل السرد. كل هذه المعطيات التي أشرنا إليها، تبين الفروق الحاصلة بين الرحلة المعيشة والرحلة المسرودة، فالأكيد أنه يمتح من واقعية التجربة، مبيّنا تلك الفروق التي نلاحظها بين سرد والسرد آخر للرحلة المعيشة نفسها، مما يجعله يحول فعل سفره إلى فعل تخطيب أي إلى اللغة فيصبح بذلك ساردا، ورويا لما جرى له، أثناء معاشته الفعلية لها، ومنه يمكن القول أنّ الرحالة يكون في موضع المسرود له، قبل أن يتحول إلى وضعية السارد، فبمجرد عودته إلى «الوطن يخلع عنه صفة المسرود له، ليصبح في وضعية السارد»¹

إذن وبناء على ما تقدم قوله، فإنه يتعين ومن خلال الرحلة، أن نتقصى هذا المركب السردى من خلال وضعيات الرحالة كسارد، وعلاقته بالشخصيات الأخرى التي ساهمت في بلورت عمله السردى، باقتفاء حضوره في منجزه الحكائي، وهو ما يستدعي استكشاف الرحالة كوضعية سارد، متقمصا دور الشخصية المركزية كوظيفة أساسية وفاعلة، لها تأثيرها في تحويل مجرى الأحداث، والتي توصله بالضرورة إلى تدخلاته في تحديد علاقته بالشخصيات المشاركة لهذه الأحداث، فيكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكى.

2-الوضعيات السردية لشخصيات في الرحلة:

2-1-مشهد الرحالة في وضعية سارد (شخصية مركزية)

يبرز لنا النقد السردى الرحالة مؤطرا للنسق ومستوعبا له، وذلك بسبب وضعيته كسارد لنقل صورة الإنسان المتفاعل مع عصره، والمعبر عن ذاتيته، باعتباره فاعلا ومنتجا لها لذلك لا بد من التمييز بين المؤلف منتج العمل الحكائي والرحالة كسارد، فيكون كائنا متخيلا على مستوى بياض الورقة، أي الخطاب السردى، أما المؤلف فهو الذي خلق التجربة الرحلية، والتي ينتمي إليها السارد والمسرود، والذي يشرع لنا ضبط هذه الإشكالية هو رؤية الناقد البنيوي أوديل غانيي (Odile Gannier)، حين رفض وجود تعارض بين المؤلف والسارد قائلا: "يعدُّ الكاتب-الرحالة- منتجا لمحكى الرحلة، منظما للسرد و مبيّرا نحو شخصيته، إنه سارد وممثل ومجرب

1-عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، دار السويدي، أبو ظبي، الامارات، ط1، 2006، ص247.

وموضوع التجربة، مذكورا بأفعاله وسكناته، وبطلا لقصته على مسرح غريب يوضع نفسه فيه كمؤرخ لسنواته وماسح لتضاريسه، إنه على الخصوص مقنع، فلأنه مسافرٌ، فهو الشاهد الوحيد¹ إذن فهو مؤلف واقعي يصنع بطولته بنفسه، وهو ما لا يكون حاضرا في الفنون السردية الأخرى- كمؤلف الرواية مثلا- التي تهندس البطل من وحي الخيال، فالسارد الرحالة هو المهيمن على المسار الحكائي، باعتباره الأداة التي تحرك، وتنظم الأحداث كما رآها وصورها، فيحلالها وفق رؤيته؛ وبذلك يكون "فاعلا وأساسيا من ناحية الكشف علاقات الشخصيات، بعضها ببعض الآخر"²

وعلى هذا الأساس، لابد من التنويه أن دراسة، هذا المكون السردى في بنية الخطاب تختلف في آلياتها عن دراستها في الرواية، ذلك أن الشخصيات فيها تعكس بصورة متكاملة واقع المجتمع الآخر بطبيعته وخصوصيته، فيحاكي بصيغته على صعيد الكتابة تصورا متكاملا و دقيقا له، فيختلف المقام من إنتاج الأحداث، وتلقيها إلى خطاب أو كلام، لينتقل بنا من صيغة المخاطب الفاعل والمشارك، إلى صيغة الشاهد المسرود له، وهذا السارد حسب جيرار جينيت (Gerard Genet) "يكون على هئتين: إما أن يكون من الدرجة الأولى ويسميه خارج حكاىي ما يعني أنه تابع للحكاية، وإما أن يكون داخل أو من الدرجة الثانية ويسميه داخل حكاىي مما يعني أنه ينتمي للمحكي الثاني"³، أي إما أن يكون سارد خارج عن موضع الحكاية فيكون مجرد ناقل للأحداث وأقوال الشخص، فيلجأ إلى صيغة ضمير الغائب على المستوى السردى، وإما أن يكون عنصرا مهيما في بناءها، فتكون بمثابة البوصلة التي توجه الحدث لتمثل ما أرادت تصويره والتعبير عنه، فيختفي بصيغة ضمير المتكلم "أنا"، وبذلك يلعب دورا مركزيا فيكون بمثابة المحور العام الذي تدور حوله الأحداث، وهذه السمة تجتمع عند رحالتنا، الذي يعي جيدا دوره عندما يتعامل مع الشخصيات الأخرى بالتعرض لها، وتقديم تعريفات عنها، من خلال النظر إليها كعوامل مساعدة ومتحاورة معه، حيث تفوض سلطة "الأنا" الرحالة تحديد الأدوار وتحريك الأحداث بالتموضع المناسب الذي يراه هو، من خلال زاوية التبئير التي تتكفل برصد العالم الخارجى.

1 - أحمد بوغلا: الرحلة الأندلسية، المؤسسة الوطنية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص173.

2- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص195.

3- نجاه وسواس: السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع8، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012، ص106.

فيصبح بذلك الرحالة هو بؤرة السرد ومحركه، ومركز الفضاء لأنه المسؤول عن تحديد مجرى السرد، وانتقاء الفضاءات بطريقة اختيارية محضة، تبعا لرؤيته العالمية بخبايا الحكي من البداية إلى النهاية، وبذلك نكون "أمام ذات مركزية تتحرك في فضاءات متعددة، فهي مركز والعالم حولها، أو هي تدور حوله، وهذه الذات نفسها تقوم بدور مزدوج، فهي من جهة بؤرة للحكي فهي التي "ترى"العالم-الفضاء الذي تتحرك فيه، أي أن الفضاء يقدم إلينا من خلال منظورها الخاص، وهي من جهة ثانية الذات التي "تتكلم" عنه"1 فهو الأساس في العملية السردية التي تدفع الفعل إلى الأمام فتجعله متماسكا ممسكا بجميع الخيوط، بطل قصته الحقيقية

وإذا انطلقنا من الشخصية المركزية، والتي نعني بها ابن حمادوش الجزائري والذي هيمن بحضوره الفعلي في كل مجريات أحداث الرحلة، إلى أن حدد ملامحها على أساس خطاب الرحلة وبها تميز بموضوعه، لذلك سعى إلى الكشف عن الشخصيات، وعوالمها من البداية إلى النهاية فاتخذ المشهد المركزي في مساره المتميز، وهو مايسمح لنا بالوقوف على بعض المشاهد التي اختار تمثيلها كشخصية مركزية مجسدا ضمير المتكلم، حيث يقول : "ذهبت لزيارة سيدي على الريف راجلا، فقطعت وادي الكتان إلى أنصاف فخذي (..)إذا بعبد الجليل بن عبد اللطيف، الذي كان تولى أمور الحاج عبد القادر بعد موته، في المركب لقاربة بينهما، قدم عليا راكبا، فدخل القبة، فوجدني جالسا فسلم علي، و جلس زمانا يسيرا، اذا بخادمه المذكور، واسمع سيد علي الريف، دخل فسلم علينا وسلمنا عليه وقبلنا يده لما كنا نعتقد فيه، وكان رجلا حلوا كأنه أحيانا يصادف بقوله ما يضره الزائر، وعقد بيني وبينه عهدا ولم أدر ماذا، فخرجنا وانصرفنا مفترقين، كما قدمنا"2

فالمشهد السردى لا يقوم على الحدث أو الفعل، وإنما على الرحالة كشخصية فاعلة تؤطر الأحداث والوقائع الصغرى لتتكامل في مشاهد كبرى، مما يجعل منها خبرا قابلا للتدوال عبر التاريخ، ويستمر بمصداقيته بنقل الأخبار الواقعية المرتبطة بحضوره كمشارك ومنسق لأحداثها كقوله: " قبضت إجازتي التي كتب لي الشيخ البناني، وأمرني أن أرفعها إلى الشيخ الفاضل سيدي أحمد السرائري، فرفعتها له وسلمت عليه من الشيخ، وأخبرته أنه أرسلني إليه، ففرح بذلك وكان كبير السن، فأخذها من يدي ووعدني إلى الغد "3

1 - سعد يقطين: السرد العربي، ص184.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص33

3-المصدر نفسه، ص67.

وبما أنه المكون لسياق الرحلي، فقد نوع في صيغة استخدامه، لضمير المتكلم "أنا" إلى صيغة الجمع المتكلمين، فتعددت بذلك المشاهد بأبعادها ودلالاتها، مما شكلت سياقاً منسجماً في الغالب، ويبرز ذلك حين غادر الجزائر إلى تطوان مع جماعة من الناس فيقول : "إذا به خرج لنا راييس المرسه، فسألنا، فلما أخبره راييسنا افرانصيص، وأنه في كروة اهل الجزائر :الحاج عبد القادر بن كرشال، وأبي صابر التلمساني، وحاج عبد السلام السفاقسي، قال له أبعد عن المراكب، ولا ينزل أحد إلى البر، كان في أهل لجزائر من وبى، ولم يدر بأن أحد تجاره مضروب بها راقد فخرجنا إلى الموضع الذي أمرنا، وبقينا هناك بقية يومنا والخميس"1

فالتأمل للمضمون المشهدي، يجد أنه اعتمد على نفسه في بلورته وتأطيره من بدايته إلى نهايته، ذلك أنها تقوم على بنية سردية ضخمة خاضعة لسلطة "الأنا"، والمجسدة بالأفعال المنسوبة إلى نفسه كقوله (التقيت، ذهبت، قطعت) أو بضمير الجمع (أمرنا، سألنا خرجنا)، مما يبرز قصده الأساس بخوض تجربته الذاتية، متخذاً الواقع في تحصيل المتعة والمعرفة لهدف محدد، مما تعددت مشاركته الفاعلة والمؤطرة لسياق الرحلي، بتصورات الشخصيات المشاركة على المستوى السردى، ومن هنا تعددت المشاهد بتعدد المواضيع، وطريقة نمذجتها على صعيد الخطاب، فأبان أنه مبئر كفاء لملم كل عناصر التجربة الحية، فرصدها، ونقلها في مشاهد واقعية توحى من خلالها ذات مركزية، تتعرض لأحداث مختلفة، فتتحرك وتتخرط في تجسيد التجربة الرحلية، فتكون المحور التي تدور حوله الأحداث وتستمر به، لتصبح شخصية الرحالة الأساس، وتتخذ بذلك صفة المركزية .

2-2- مشهد الرحالة في وضعية شخصية ثانوية(سارد ثانوي)

ونقصد به السارد الذاتى، الذي يكون داخل الحكى، مشاركاً في أحداثها وأقوالها، المراقب والمتحكم في الشخصيات الأخرى، وبذلك يعرض علاقاته معها كما هي في الواقع دون خلق أي شيء فيكون منضوي في خانة "الرؤية مع"، فيتولى بذلك وظيفة مزدوجة على المستوى السردى لما يلعبه من دور مهم في الأحداث، فينقل التجربة الرحلية بما تمثله من وقائع، وشخصيات منتجة للحوار في تفاعل بينها، متخفياً بضمير الأنا الذي يعلن وجوده كشخصية محورية في عمله السردى، فينقل الأحداث كما تراها عينه وفق منظوره الخاص، لذلك تركز هذه الذات في علاقتها مع الشخصيات، بما هو جدير بالتقيد لأنه ترك أثراً فيه "لأن خطاب الرحلة كما سبقت

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص30.

الإشارة إليه، يتمحور على ذات مركزية تنتقل في الفضاء-الموضوع، نجد أن كل ما يقدم إلينا يتم من خلال منظور الذات أو وجهة نظرها، وهذا المنظور يتغير بتغير الصوت السردى، فمع الراوي -المبئر نحن أمام "رؤية برانية" (موضوعية)، ومع الراوي-الشخصية نحن بصد "رؤية جوانية" (ذاتية)¹

وبذلك يتبين دور السارد من خلال استخدامه لضمائر، تبعا لاطلاعه على مسار الحكى فيعتمد على ضمير المتكلم، باعتباره مؤطرا للحكى، فهو يحيل على شخصية مهيمنة ومركزية في العمل السردى أو يلجأ إلى ضمير الغائب، فتقع الأحداث على غيره ليكون ثانويا، شاهدا عليها

وبناء على ماسبق، فإننا نجد شخصية الرحالة انبثقت إلى شخصيتين: شخصية مركزية مؤطرة للأحداث وأخرى شاهدة ومشاركة فيها، وهذا تبعا للوسط الذي عاش فيه واستقى منه تجربته الرحلية، ما اضطره إلى التعامل مع كل الشخوص التي صادفها وحكى معها، وبذلك يتم الربط بين الزاوى الفعلي والأطراف المندمجة سواء أكانت أساسية أو ثانوية في الحكاية والتي تقودها الذات المركزية، وبذلك يغدو الرحالة "مجسدا لما يطلق عليه تودوروف الرؤية المتصاحبة، أي أن كل معلومة سردية أو كل سر من اسرار الشريط السردى يغتدى متصاحبا مع الأنا السارد"² وانطلاقا من هذا، فالمتتبع لحضور الذات المركزية يلمح التعدد والازدواجية في ممارسة سلطته كمسير لمجرى الأحداث، أو مصاحب لمسارها، فصوت الراوي له وقعه في النص، في نقل الأحداث أو مشاركتها أو مشهدها وتفسيرها، وهو ما كشف عن رؤية مختلفة وبروزه كسارد ثانوي يستثمر ويوظف ما عاينه خلال رحلته من منظوره الخاص

إن الكشف عن الرحالة كشخصية ثانوية يستدعي منا البحث عن العلاقات التي تربطه مع الشخوص الفاعلة، وهي تخوض الحدث في النسق الحكائي، فتسمح بتقاسم التفاصيل الجزئية على المستوى السردى "فالسارد يمنح الكلمة للشخصيات، لتقاسمه أعباء الحكاية في بعض تفاصيلها الفرعية، حينها تكون أصوات الشخصيات بضمير المتكلم فهي تعوض السارد الأصلي كمتماثل حكاىي"³ لتحقق بذلك علاقة التكامل بين الصيغتين كمبئر محوري أو مبئر ثانوي فمن خلال تناوبهما وتداخلهما في بنية الخطاب، تتحقق التجربة الرحلية الكلية، وتبعا لذلك تصبح

1- سعيد يقطين: السرد العربى، ص188.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص160.

3- عيسى بخيتي : أدب الرحلة الجزائري، ص391.

تجربة الرحالة المشاهد والملاحظ تلعب دور السند لمعرفة الجوانب المشرقة لرحلة الفعلية وهو الأمر الذي يبرزه بقوله: "وقع قتال بين العسكرين، (..) وذلك أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفي كثر ماله وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة، ثم من تجبره أراد أن يدعى السلطنة لنفسه، فلم يمكنه ذلك لأن عادة أهل المغرب لا يطيعون إلا الأشراف"1

فيبدو أنه، كان المراقب للأوضاع السياسية والاجتماعية لأهل المغرب، فمثل بذلك دور المشاهد المحلل والمفسر وذلك بحسب ما تستدعيه طبيعة الأحداث، ليسمح بتقديم موضوعات مختلفة تحيل على أنه بطل خارج الحكاية، أو أنه سارد ثانوي لا يربطه بالموضوع إلا قناة الإحالة كمعائن للحدث، كما نجده في موضع آخر؛ يقول عن وفاة ابن المبارك وجنازته: "فيما قيل مات، رحمة الله عليه، فغسل وكفن وصنعت عليه قبة/فوق النعش كما يفعل بالنساء وحمل إلى جامع القرويين، ف صلى عليه قاضي الوقت وهو من تلاميذته، وهو الامام، بعد صلاة الجمعة وحمل إلى خارج باب الفتوح فدفن في قبة فيها قبر سيدي عبد العزيز الدباغ الشريف، كان من أولياء الله الصالحين، وحضر جنازته خلق كثير، حزرتها عند رجوعهم، تقرب من ألفي رجل وخمسين امرأة"2

وقد يحضر الرحالة كسارد ثانوي في موضع المحاور والمشارك، فاسحا المجال للغير بالحضور والتجلي، ومن الأمثلة على ذلك قوله؛ حين هروبه من دفع المكس في مرسى تطوان : "خرجت من تطوان إلى مرتيل وطلعت إلى بلاكره افرنصيص، رايستها، اسمه بوب، أصله جنوينز، في كروت ابن الطالب الجزائري، وكان لي مذكرت أولا من الملف والقشينية، وكنت أخذت ذلك من الخواجة الحاج عبد الخالق عديل، واشترطت عليه أن لا ندفع عليها مكسا في مرسى تطوان، فكتب لي بذلك لصاحبه الحاج الطاهر السخسوخ القصري، فلما وصلت إليه قبض الورقة وأجاز ذلك، فلما حان السفر لقيني، فقال لي: إن الأمر قد انتقل من أيدينا إلى قائد تطوان الحاج محمد تميم، فلقتة فأخبرني، إلى أن نرى في رأي"3

ففي هذه الحالة اتخذ الراو موضع المحاور والمشارك والناقل للأحداث، مبئر وراصد لكل الجزئيات والتفاصيل، لينتقل من ضمير المتكلم الذي يحيل على مركزيته، ليعود وينسبه إلى الفاعلين، فيكون حدث ذات مرجع، ليسمح له بالتراجع، وفتح المجال لمشاركين معه للحضور

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص75.

2- المصدر نفسه، ص86.

3- المصدر نفسه، ص112.

مكتسبا معرفة جديدة مما رصده في محيطه معلنا وجوده كشخصية مشاركة، كما نجده مشاركا وممثلا في عرض حدث قراءته على الشيخ ابن المبارك، ونقله للمتلقي ؛حيث يقول: "ومن غرائب احسانه اني استخرجت نسخة من شرح الشيخ فتركت فيها محلا، فلما رأني استحييت حين أيقنت أنني تركته،قال لي: لا بأس عليك، لعل هذا الموضع في كتابك لم يعتز عن الشرح، وإنما أدمجه في الشرح،وقام من موضعه وذهب إلى الدار، فأتاني بشرح قرأت منه درسي ومكنني منه،قال لي:لتطالعه،جزاه الله خيرا وأكثر من أمثاله"1 فهو يعيد سرد إنتاج خطاب آخر، بطريقته الخاصة في التصوير والعرض والنقل بوصفه عنصرا فاعلا ومشاركا في العملية السردية، فتبدو صفة التميز والتعدد بطرائق مختلفة، فتتخذ مسارها تبعا لدرجة الانفتاح والانغلاق بين السارد والشخص الفاعلة في نسج الحدث.

ومنه فمهما تباينت أضرب السارد، وتعددت الصيغ الذي اتخذها من شخصية محورية إلى ثانوية، فإنها تتفق بتشكيل مشاهد التجربة، بالتغيرات المختلفة في بنيتها، بحيث يكون تارة متحكما في اللعبة السردية بفرض هيمنته على المواقف والأفعال برؤيته الخاصة، وتارة الشاهد والمشارك الذي يتواصل مع الآخرين ليكشف، ويستوعب الآخر المغربي بآدابه وثقافته فيمزج بين المتعة والغاية في تجلية الرحلة الفعلية بأبعادها.

3-تعددية الأصوات في مشاهد الرحلة

3-1-مشهد وضعية السارد من خلال علاقته بالشخصيات

تعددت الشخصيات في الرحلة، من منطلق الشخصية المركزية التي يمثلها الرحالة والتي تحيل بالضرورة إلى وجود شخصيات ثانوية داعمة تتشارك معه، في تقديم موضوعاتها أو تنوب عنه، مكتسبة أهمية كبيرة باعتبارها العامل الحيوي في تسيير الأحداث، ومن خلال هذا التنوع والتصنيف يمكن أن نقف على سلطتها وعلاقاتها معه كسارد محوري، لذلك نجد أنها انبنت على عدة الشخصيات، وهي كالتالي: شخصية العلماء والمشايخ، شخصية السلطان، الشخصية المرافقة، شخصية القريب.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص85.

1.3.أ. شخصية الآخر العالم (المشايع والعلماء)

إنّ رحلة ابن حمادوش الجزائري إلى بلاد المغرب الأقصى، وبالتحديد إلى (تطوان، مكناس فاس) كانت لغاية ومهمة مزدوجة وهي طلب العلم والتجارة، وهذا يستدعي منه أن يقوم في أثناء رحلته بعملية البحث والمعرفة، وبالتالي تقمص دور المتعلم سعيا وراء الفهم، وهذه الرغبة هي التي جعلت منه ساردا من الدرجة الثانية أي متلقيا وغير مركزي فيها، ليترك المجال لتقديم شخصيات متعددة من شيوخ وعلماء، فعلى امتداد مشاهدنا، تصادفنا هذه الأخيرة بأسمائها وأوصافها، والتي تمثل المساعد له في تحقيق هدفه، وأداء مهمته فيستمد منهم ويستفيد من بحر معرفتهم، ذلك أنّ العلماء "شيوخ الانسان في العلم، آباؤه في الدين ووصلة بينه وبين رب العالمين ويقبح به جهلهم، وكيف لا يقبح جهل الأنساب، وهم الوصلة بينهم وبين رب الأرباب، مع أنه مأمور بالدعاء لهم وبرهم وذكر مآثرهم والثناء عليهم"1، لتتجلى بذلك العلاقة بين السارد والآخر المغربي، والتي تقوم على الانفتاح والتبادل في وضعية تعددت جوانب مظهرها، في نفسه بخوض المغامرات، واكتشاف المعلومات الجديدة إلى درجة عدم التفريق في بعض المشاهد السردية، بينه كسارد محوري أو محاور، فمشارك في تحديد التمرکز على المستوى السردية.

إنّ مهمته كسارد مركزي، تبدأ من كونه متعلما وباحثا، وهذه الرغبة هي الحافز الذي يجعل منه في مقاربة تواصلية ومباشرة مع الآخر، من مشايخ والعلماء لاكتساب المعرفة، ومثال على ذلك ما أخبرنا به عن الشيخ الورززي؛ فيقول: "وممن لقيت من العلماء العالمين و الأئمة المهيدين بتطوان حين تاريخه الشيخ الفاضل، والحبر الكامل، سيدي أحمد الورززي، فسمعت منه التفسير حين تدريسه بين المغرب والعشاء، أيام إقامتي هناك، وسيدي خليل ضحى كل يوم، قبل البناني وجدته يدرس في الحج، ويوم الخميس المذكور درسا من السبكي، ثم ناولني الإجازة كما أخبرتك أولا"2

هذه الشخصية التي صنعت الحدث في المتن الخطابي، نظرا لمصاحبتة له والتزود منه واكتساب العلم، لذلك كان حريصا كل الحرص على التودد إليه وإبداء التقدير والاحترام لمكانتهم فيبرز ذلك "بجهله بالشيء على التواضع مع مبدأ العملية ليصغي إلى سارده، فنراه يحترم هذه المسافة بل يحرص على احترامها، ليبدل على أمانته في الرواية"3

1 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص40.

2- المصد نفسه، ص36.

3- عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري الحديث، ص378.

مما يعني أنه استحسن واستأنس هذه المجالس العلمية انطلاقاً من قناعاته الراسخة بمبدأ الإفادة والتعلم، وهو ما يمكن الوقوف عليه حين عرضه للمشايخ و العلماء الذين أخذ عنهم؛ ومن ذلك قوله عن حضوره لدروس الشيخ البناني: "وكان أول يوم حضرت درسه من بعد صلاة الصبح إلى طلوع الشمس، وكان يدرس بجامع زاوية سيدي أحمد بن ناصر، وجدته في كتاب الدعوات وكان مسمعه سيدي الحاج محمد بوزيع التلمساني،(..) فلما بلغ إلى رفع الأيدي في الدعاء سألته عن الكيفية فأراني أحد الأوجه الذي كان يرينا الشيخ زيتونة، رحمه الله، من قرن خنصر اليمنى إلى خنصر اليسرى، وزاد فيه الشيخ زيتونة رفعهما إلى أعلا والوجه الثاني الذي كان يرينا زيتونة هو أن يفرقهما، اليمنى قريبة من منكب اليمين واليسرى قريبة من منكب الشمال، ثم شرع البناني يقرر كما هو معلوم، هل يرفعهما الداعي راغبين أي بطونهما إلى السماء أو راهبتين أي بطونهما إلى الأرض، ثم صرت أتابع المجيء لهذا الدرس"1

فهذا المشهد يثبت ما أشرنا إليه، من أن الصورة العلمية والعملية له، هي الطاغية في غالب المتن الرحلي، فهي الشخصية الباحثة، الطامحة للاستزادة والمعرفة من كل العلوم العلمية وحتى الدينية، هذه الأخيرة والتي أبرز اهتمامها بها بدرجة كبيرة، وذلك من منطلق انتمائه الديني، وعليه فإنّ النظرة لهذه الطبقة من العلماء والمشايخ تكون على مدى قربها وبعدها الديني وهو ما يجعله في علاقة إيجابية ومتفاعلة، حين ملازمته مجالسهم العلمية، إذ يقر ذلك صراحة بقوله: "الحمد لله، وممن لقيت من الأفاضل ممن اشتهر بالفضل والصلاح، وركب عند أهل البلد سفينة النجاح، الشيخ المسن، والعالم المتفنن، سيدي أحمد السرائري، كان الله له، سنة التاريخ فوجدته يدرس ألفية العراقي في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، و لم أر من يحسنها مثله ومشتغلا بها"2

ويقول أيضاً، عن لقائه الشيخ ابن المبارك: "وفي هذا اليوم لقيت سيدي أحمد بن المبارك لقيت رجلاً عظيماً عند كافة أهل البلاد، خفيف النفس، حلو المنطق، نحيف الجسم، حسن الملاحظات كان به قبل أو حول، فسألته القراءة ففرح فرحاً شديداً وأجابني"3 فالملاحظ هذه العلاقة الإيجابية والمتفاعلة مع العلماء ومشايخ المغرب، الذين استحسن مجالستهم ومجالسهم، ومن ذلك وصفه لشيخ ابن مبارك بأنه رجل عظيم، خفيف النفس، حلو المنطق، نحيف الجسم، فكانت هذه

1 - ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص34.

2-المصدر نفسه، ص68.

3- المصدر نفسه، ص83.

الأوصاف المادية والمعنوية لشيخه، تتم عن انبهاره به وتأثره بهذه الشخصية الفذة علما وأخلاقا الحاملة للمعرفة المتنوعة.

والملفت للانتباه، أن صورة الآخر المغربي العالم تجلت بصورة إيجابية، نظرا لمشاركته بالحوارات والتجسيدات المختلفة، التي تجعله يتأثرويوثر، ويتفاعل مع مختلف العلوم العلمية والنقلية التي تنتمي إلى الواقع، لذلك نجد نسبة خوض التجربة العلمية والعملية في غالب مشهده حاضرة وبدرجة كبيرة، وبالتالي صارت في حيز التجربة وهذا ما نلمسه في بعض مقاطعها لخلق نوعا من الإثارة، وفي هذا صدد يقول عن تعلمه المنجم: "فسمعت أن بها منجم مشتهر بهذا الفن، فلقينته في هذا اليوم وتكلمت معه في هذا الأمر، فوجدت عنده دعوى أكبر من علمه، فراجعته نحو الثلاثة أيام، وأحضرت له النصبات، فلم يدر ما يحكم، وإنما يحكم للعامة بحسب ما يظهر له، حتى أيقنت أنه يكتسب كأصحاب الرمل المنتصبين له، وغيرهم، ولم أجد عنده من العلم ما يغني ففارقه، ولم يتعلق قلبي به"1

وعلى هذا الأساس فقد تعددت المشارب والبؤر، التي استقى منها مختلف العلوم والمعارف بهدف إضاءة الذات المحورية، وذلك برصده ومعاينته لمختلف الطرائق الممكنة تبعا لتجارب والمعارف المحصلة، ويظهر هذا التوظيف في بعض المشاهد؛ حيث يقول في تحقيقه لمسألتان من مختصر خليل: "فمن الغد أتاني بمسألة، في اعتقاده أنه أتقنها بفهمه، ولم يأخذها من شيخ، ولم يمكن المشايخ أن يفهموها، وهي قول سيدي عبد الباقي، عند قول سيدي خليل في فصل علة الربى اقتيات وادخار في قوله وزبد وسمن وجبن واقط، فعلم منه أن اللبن وما تولد منه سبعة أنواع: حليب وزبد وسمن وجبن واقط ومخيض ومضروب. وبيع هذه السعة بعضها ببعض من نوعه ومن غير نوعه تسع وأربعون صورة، المكرر منها إحدى وعشرون صورة والباقي، بعد اسقاطه ثمان وعشرون. الجائز منها قطعا ست عشرة صورة، الخ. وقال لي: كيف تفهم المكرر منها؟ فقلت له: إن لي عليها مدة ولكن دعني أصورها لك محسوسة لتتيقن علمي أنه ليس فهما ولكن أنا نكتسب العلم من المشايخ، كما اكتسبوه من مشايخهم، ونؤخر افهامنا"2

ومن المشايخ الذي أخذ عنهم وهو في أرض الوطن سيدي محمد ابن سيدي الهادي وسيدي أحمد العمالي اللذان ورد ذكرهما كثيرا، نظرا لملازمتها طريقة سرد البخاري فيقول: "حضرت

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 80-81.

2- المصدر نفسه، ص 143-144.

سرده صباحا فقرأ ممليه سيدي محمد ابن سيدي الهادي فضائل الصحابة حتى وقف على تزويج النبي صلى الله عليه وسلم خديجة وليس في يدي كتاب لأنني لم املك الى الآن هذا الثمن الرابع ومن الغد قرأ الممل المذكور منه إلى باب مبعث النبي صلى الله عليه وسلم، فخرجت إلى دكان قبالة باب الجامع الكبير ومن الغد غاب الممل المذكور وقرأ سيدي أحمد العمالي منه الى غزوة الطائف فلما رآه المفتي الحاج الزورق لم يحسن قرأ إلى حجة الوداع وفي يوم السبت تاسع عشر الشهر المذكور موافق خامس عشر شتنبر قرأ سيدي أحمد العمالي وحده إلى أن وقف على باب سورة آل عمران¹ فقد انصب اهتمامه على العلم باعتباره مجالا مشرعا للإبداع والتميز، لذلك ظل يزاحم في كل الأمكنة حتى وهو في أرض الوطن.

ورغم أن غالب المشهد الرحلي، يفرض نفسه بهذه المشاهد العلمية، إلا أننا حاولنا إبراز الأهم، لذلك ومن خلال القراءة المتأنية لهذه المقاطع وغيرها، يجعلنا نقف أمام شخصية يتعلم ويُعلم، متخذا من مشاهدها وسيلة لإبراز رصيده المعرفي والثقافي، فهو المحدد للمواضيع التي يقدمها بهدف الكشف عن التباين بينه وبين الآخر المغربي، الذي أبرزه في صورة علمية، تتحو بالإيجابية والاحترام والتقدير، لتتضح لنا بعض توجهات الشخصية المركزية، والتي احتفت بعلماء ومشايخ المغرب، رغبة في الاحتكاك والاستزادة من بحر معارفهم وفضائلهم من منطلق أنها تنتمي لفلسفة التصور الإسلامي، مما يوحي بتمكنه الفعال بالأخذ والعطاء ليفسح المجال أمامها لتولي سرد الأحداث ومشاركته بالاندماج والتنوع لإثراء مشاهد الرحلة.

3.1.ب. شخصية الآخر الحاكم (السلطان)

لقد تنوع الآخر المغربي باختلاف الطبقات الاجتماعية والسياسية والمكانة العلمية والدينية انطلاقا من ذات الرحالة القائمة على احتكاك به على اختلاف توجهه لذلك لم تكن مشاهدها مقتصرة على علاقته بعلماء المغرب، وإنما احتوت كل المواضيع الحياتية والجوانب الاجتماعية للبلاد، وهوما صورته ورصده من خلال المعاينة الميدانية، فقدم بذلك صورا ومشاهد عن السلطان الظالم متأثرا بالأحداث السياسية في تلك المدن، ويؤكد هذا الكلام حين تحدث عن ثورة حاكم تطوان على السلطان عبد الله، قائلا: "وذلك أنّ باشا أحمد بن عبد الله الريفى كثر ماله وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس، كأنها سنة، ثم من تجبره أراد أن يدعي السلطنة لنفسه، فلم يمكنه ذلك لأن عادة أهل المغرب لا يطيعون إلا الأشراف ثم أدلى بحجة أنه

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص122.

شريف فعرفها كبارهم وأنها زور وأن أباه فلان كان عند مولاي إسماعيل على الدو التي فيه الأبدال من ذوي فلان ليس لهم نصيب في الشرف ثم لما لم يمكنه ذلك والحال أنه قد خرج عن مولاي عبد الله فبعث إلى عسكر العبيد بمشرع الرملة وقال ننصر مولاي المستضيء بنور الله حتى نصره"1

فيبدو أنه كان متأثرا بالوقائع السياسية، والفتن التي حدثت بين أبناء سلطان المغرب "المولى إسماعيل" بعد وفاته في مكناس، وقد وقعت بين حاكم تطوان عبد الله الريفى الظالم، والمستبد مع أخيه السلطان عبد الله، والتي انتصر فيها مولاي عبد الله في فاس، فكان المراقب والمشاهد لهذه الأحداث، بل والمشارك فيها وهذا ما أقره بقوله: "...قالوا وإن الوقت لا سلطان له، فمن فعل شيئا فاز به، فلما وجدوني رزء، صعبا أيقنوا أن أمري لا يعود عليهم بخير، وكبارهم نهت أصاغرهم، قالوا لهم: إن اكلتموها نابكم مثقال، وما من أحد إلا وله أقفزة مبدرة في الأرض وهذا رجل شريف لا طاقة لكم به، وقد أراني الله في أعينهم كبيرا، والحمد لله"2

فالملفت للانتباه، عدم تعرضه لمكروه نظرا لهذه الحصانة المعنوية التي يمتلكها، فهو سارد ممثل ومشارك مجرب لموضوع التجربة، بوجهة نظره محاولا التأثير في المتلقي، من خلال تقديمه صورة الآخر السلطان بوجهين، وجه يمثل -حاكم تطوان- المستبد الظالم الذي لا يهتم بشؤون رعيته ليقدّم مشهدا سلبيّا عن هذا الحاكم، وجه آخر يمثل -السلطان عبد الله- الناصر للحق المضطهد للظلم، الموافق لدين الإسلامي ليصبح السلطان الإيجابي، وترتبط هذه الرؤية عنده بالعلاقة الموجودة بينه كسارد وبين الآخر كضمير الغائب.

وغير بعيد عن هذه الصورة، يواصل سرد الحياة بعد تولي السلطان عبد الله الإمارة، لنتبين خلال هذا المشهد أمام تجربة حياتية عايشها، وقدمها لنا بكثير من الانفعال والتأثر، ليذهب بنا من أقصى درجات الخوف والذعر إلى الإحساس بالأمان والاطمئنان، بعد تولي السلطان عبد الله الحكم، فيقول: "فلما كان يوم عيد الفطر، يوم الاثنين سابع نوفمبر، اجتمعت القبائل كلها في المصلى، وصنع له منبر جديد أحمر وعليه ظلة ووضع في موضع متسع كان يبذر فيه قبل فاجتمعت فيه الأمم، أما أهل البلاد جلسوا قريبا من المنبر، وأما العبيد والوادي والعساكر كلها ضربوا صفا نصف قوس بعيد من المصلى، مقدمة السلطان يقدمه أول كل شيء المسخرين الذين

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص75.

2 - المصدر نفسه، ص77.

يلبسون القشاشب البيض نحو الخمسمائة رجل بلا سلاح، وبعدهم الذين يلبسون الاحمر بأيديهم البنادق وبعدهم الذين يركبون الخيل بالسلاح، وبعدهم سلطان عليه ظله بيد رجل يحملها قيل أنها مرصعة بالياقوت، وهو لابس لباس أهل مكة من الديباج بين الحمرة والبياض، وعمامته كعمامة أهل مكة إلى السواد، فنزل وصلها بين الإيمان ثم صعد الإمام المنبر، فخطب خطبه مدح فيها السلطان واثنى عليه أولا واخرا واكثر فيها التكبير، بدأ بسبع تكبيرات وبعد كل خمس فواصل مكبر ثلاثة حتى نزل من المنبر، فقرأ الفاتحة وانصرف الناس، وكنت القبائل والطبول تضرب"1

فالمشهد السردي هيمن عليه صوت الرحالة، كشاهد وملاحظ للأحداث السياسية، التي وقعت بفاس والذي كان الفضل في تغيير هذه الأحداث هو السلطان عبد الله، الذي يعد صاحب الحدث الرئيسي في تحريك الأحداث وتغييرها، وبذلك انفتح من الأخبار إلى المشاركة واستخلاص التفاصيل التي تتم عن طريق المعاشية، والصيغ الدالة على التأييد ما حصل في الواقع للتأثير في المتلقي.

وعلى العموم، فإنه في هذا المستوى يعمل على تقديم الشخصيات ذات الشأن، المهم في تسيير شؤون البلاد، مما يعني أنه يسعى الى خلق عملية تعليمية، تفاعلية، وتواصلية تؤكد مصداقية الخبر واقعيته، وهذا ما أكده حين صرح بوجود حاكم تطوان وتونس في الجزائر حيث يقول: " فمنهم الشيخ محمد الشافعي صاحب محمد باي التونسي لأن في هذه المدة وقعت غريبه اجتمع حاكم رضوان وحاكم تونس هنا، وصلوا جميعا في المسجد الكبير كان ذلك سابقا على أن يجتمع حاكم تونس وحاكم تطوان على الجزائر، فسبق اللطف فكان تحت امر حاكمنا لا فوقه وهذا من الألفاف الخفية لأنه هنا محمد باي، وأخوه محمود باي فارين من تونس من ابن عمهم علي باي، وهنا القائد عبد الواحد ابن الباشا علي بن عبد الله الريفي، فار من مولاي عبد الله حين قتل أباه"2ويقول أيضا عن رفض استقبال السفير العثماني في الجزائر: "دخل رجل من آل عثمان سفيرا يسمى عندهم قبجي بات في المرسى، ومن الغد طلع راكبا لعلمهم أن ليس تحت، مجيئه منفعة"3

وخلاصة القول، نتبين من خلال الوقوف على هذه المشاهد السياسية، أن الراوي هو المحور الذي يدور على محيطه، والذي يقوم برصد ومعاينة الأحداث، فيقدم لنا مختلف

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص96.

2 - المصدر نفسه، ص134.

3- المصدر نفسه، ص120.

الشخصيات بهدف إضاءة المشهد بمختلف الطرائق الممكنة، والمواضيع المغايرة ولهذا فكل ما يساعد على تحقيق الهدف مشروعاً، ومن ذلك إبراز صورة الآخر المغربي الحاكم إيجابيات وسلبياته في خطابه.

1.3.ج. شخصية الآخر المرافق

مما لا شك أن، لكل رحلة شخصيات ترافقه في رحلته، وتقف الى جانبه لأداء مهمته وتحقيق أهدافه، وعلى هذا الأساس، فإننا نجد ودون شك شخصيات رافقته، وأخرى صادفها في مسيرة رحلته، والتي غالباً ما تقوم بأدوار تحفزه للمشاركة في الأحداث فيتأثر ويؤثر، وبالتالي يتجسد كشخصية فاعلة شديدة الاتصال بما عايشه في تجربته.

وهكذا وبالانطلاق، من مشهد الآخر المرافق، نشير الى التفاعلات العديدة بين الرحالة وهذه الأخيرة، ويمكن لأي منها أن يتضمن الآخر أو يؤطره، فهي تتجاوز وتتأوب ليتداخل بعضها ببعض، وبوقوفنا عند محطة الانطلاق تبرز لنا بعضاً منها، حيث يقول: " فلما أخبره رايينا افرانصيص وأنه في كروة أهل الجزائر: الحاج عبد القادر بن كرشال وأبي صابر التلمساني وحاج عبد السلام السفاقسي، قال له أبعد عن المراكب ولا ينزل أحد إلى البر، لما كان في أهل الجزائر من وبي"1

وحتى نكون واضحين، هذه الشخصيات لم يرد ذكرها في الرحلة ذلك أن الحاج عبد القادر بن كرشال وافته المنية أثناء السفر، أما أبي صابر والحاج عبد السلام، فلم يورد شيئاً عنهما فيقول: "مات الحاج عبد القادر المذكور بالبواب شهيداً، رحمه الله، يصلي من غروب الشمس إلى أن سجد، فمات في سجوده، رحمة الله عليه، وكفناه في ساعته وغسله الحاج عبد الرحمان التطواني، وصليت عليه إماماً مع الجماعة كلهم بعد صلاة العشاء، ونزل معه مغسله وآخرون من النصاري في الفلوكة إلى أن بعدوا عنا وربطوا معه شكاراً من رمل بها وألقوه في البحر وأتوا"2 وينطبق شيء نفسه، على المحطة الثانية حين مغادرته من فاس إلى تطوان، ذلك لأننا نجده يقول : " فأصبحنا في تطوان يوم الخميس الخامس والعشرين للشهر المذكور الموافق أول يوم من دجنبر، فطلبت انا ورفقتي ثلاثة رجال كراء دار، فحملنا انسان لنكتري منه بجماعتنا واشترط سكناه بزوجته وأولاده معنا، وكان المطر هذه السنة قليلاً في فاس، وعمالتها الا تطوان

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص30.

2- المصدر نفسه، ص30-31.

فكان وسطا الى يوم الاثنين التاسع والعشرين شوالا، مَنَّ الله تعالى بمطر عام على فاس وعمالها بعد قحط وغلاء، ويوم الثلاثاء أول يوم من ذي القعدة بالعلامة، اكرتينا دار أخرى وحدنا غير المذكور فسكنها في هذا اليوم "1

إن هذا المشهد الجامع، يستوعب أشكالا متعددة من الممارسات التواصلية، التي تغطي غالبا الرحلة، ذلك أنه يسعى للإحاطة بمختلف حيثيات، وملابسات الأحداث لفهم المشهد بصورة أحسن وأوضح؛ في إطار طريقة توظيفه لهذه الشخصيات، كل على حسب دوره ووظيفته مما سمح في تشكل رؤيات مختلفة، للاستئناس بها في هذا المضمار.

أما الشخصيات التي صادفها، فكان لها تأثير سحري، في صيرورة وتوجه مساره، فلها دورها الخاص والمكانة الأسمى من إنتاج الأحداث والمشاهد، ونشير هنا إلى وجوده بمكناسة؛ ولقائه ب: "التقيت بسيدي عبد السلام القباب، بلغني أنه من خيارهم فلم أجده يحسن شيئا غير علم التوقيت، وهو موقت الجامع الكبير سيدي عبد القادر الفاسي اعلم منه بهذا الفن فوجدته كما قال، إلا أنه مشغوف بالأحكام وليس له خبرة بها، فأراد أن أقره فيها فامتعت "2

فيحيلنا هذا المشهد السردي، إلى استتطاق كوامنه، وتفسير أبعاده الدلالية، وذلك من خلال تحديد وظائف الشخصيات، والذي يتجلى بتفاعلها الإيجابي، فتكون الذات نموذجا فاعلا في تحقيق التمايز والتفرد بعلاقتها بها، ومثل ذلك ما نجده متجسدا في قوله حين خروجه من تطوان : "(..وطلب مني الورقة التي كتب للخواجة فدفعتها لمن وجه يكشف سلعتي، وهو سيدي العربي بن طريقة وصاحبه سيدي الحاج عبد السلام، هذان من أعدل عدولهم وسيدي عبد الخالق ابن الجعيدي، وألزماني سفوني فدفعت لهم خمسة عشرة موزونه وكتبوا لي إلى صاحبهم بالمرسى فلما جئت الباب عرض لي اعور، يدعى شرف فاخذ مني موزونه واحدة، فلما وصلت الى المرسى على دابتين دابة لركوب بعشرين موزونه، أخذ من يد الورقة صاحب المرسى وهو الكراسي، وأخذ أربعة موزونات"3

وإذا ما عرفنا أنه، قام بنقل هذه الوقائع القابلة للسرد من الغياب إلى الحضور، يظهر لنا فعلا أنه لا يمكن أن يقوم على ذات الرحالة فقط، بل يستلزم وبصورة أعم جل الشخصيات سواء المرافقة، أو التي صادفها لأنها بها ينهض ويستقيم المتن المشهدي.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 99-100.

2- المصدر نفسه، ص 77-78.

3- المصدر نفسه، ص 112-113.

ومجمل القول، إن كل مشهد مدْعُو إلى التجديد والتطور، بما يتلاءم والتصورات الخاصة للرحالة، وتبعا لذلك فالآخر المرافق يفرض نفسه بما يمليه عليه من معارف جديدة، تستقطب منا تعاملًا متميزًا يعمق رؤيتنا لهذه الشخصيات الفاعلة والمبدعة.

1.3. د. شخصية الآخر القريب (الأهل)

إنَّ المقصود هنا بالآخر القريب هم الأهل والأقارب، والأصدقاء والخلان الذين تواصل معهم، ووجد فيهم حسن العون واللقاء، سواء في الرحلة أو حين عودته إلى الجزائر وبقراءتنا لعلاقته بها يبين لنا، وبالملموس مدى فهمنا لذات الرحالة في تكونها وتطورها، فهي الجديرة بتمكيننا بمعرفة هذه الشخصية المحورية، ومحاولة مقاربتها بعلاقتها مع مختلف الشخصيات التي تنظمها وتحددها، كاشفا الغايات التي تجعلنا نجازف بإطلاق الحكم، من أنها تملك كل مقومات المساعدة ما يسوغ وجودها في مشاهدنا.

وعليه وبالنظر إلى ما تمثله من خصوصية، فإنه اعتبر الأهل والأقارب فضاء خاص للإنتاج والتلقي، يشاركه مع القارئ، ويتجلى ذلك من خلال تباين في علاقته مع زوجته؛ فيقول: "فحين أتيت للغذاء نصف النهار، فوجدت الأهل في قلق، ففي يوم الجمعة خرجوا كلهم وأيقنوا أنني بعد خروجهم أتعب مع الزوجة كثيرا، لأنها لا تستطيع السكنى وحدها، فبقيت في هول عظيم من الزوجة وأنا لا أترك الكتب، إلى يوم الأربعاء ثالث ربيع الأول غضبت لدار أخيها وأرادت الفراق وكان بيني وبينها ولدان سيدي حسن وسيدي حسين أصلحهما الله، صغارا لم يبلغوا عاما فبقيت متحيرة ولم أترك الكتب إلى ليلة الأحد السابع منه باتت أُمِّي عندي، فأخذت تلوم سعدي حتى قالت: يا ليتني لم ألدكم ذكورا لسوء سعدكم" 1، فالملاحظ العلاقة السيئة مع زوجته وأهله نظرا لاهتمامه بالعلم ومجالسة الكتب، وأيضا تداعيات سفره للمغرب، وما تبعه من ضيق العيش بعد ضياع أكثر المال، فبقي وحده بعد خروج زوجته و "إذا بأختي وأُمِّي وأخي في قلوبهم الضغائن فتحركوا للخروج من عندي" 2

وفي الموضع الثاني يقول: "لقيت حجاما فأخذته معي إلى داري وظننت أن ابني لا يعرفه فدخلنا الدار وقلت له أصعد مع عمك للعلوي، ففر إلى خارج الباب فاتبعته أنا والحجام، ولم يعلم

1 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 115.

2 - المصدر نفسه، ص 115.

أهل المنزل ما هو الأمر فقبضته وأتيت به العلوي، فأمسكته فطهره وكان ختاناً ولم يعلم به أحد وكان أهلي طامعين أن يجعلوه وليمة عرس، فسقط في أيديهم ولا موني عليه "1

وبحسب طبيعة المشهدين يمكننا القول، بأن الأطراف المكونة لها، وبالم منظور الاجتماعي هي المساعدة والمحفة على تحقيق غايته، ولكن عنده استدعت الضرورة صورة متباينة تعكس الانفعال والتوتر الضمني للأهل، والذي تجلى بالمغادرة فور وصوله، لذلك فهو يتقبل الأمر كمشارك إيجابي في مقام التواصل، والذي تجلى في موقفه بالتخلي بالصبر، مما يعكس تمسكه الديني والأخلاقي.

وفي موطن آخر كان الموقف أيسر وأسهل، باعتبار أن أحداثها تتسم بالتأييد، فطلت هذه الشخصيات تتحرك تبعاً لموقف الشخصية المركزية، من أجل تحقيق غايته، وهذا وحده كاف لتأخذ مكانة مهمة، وخاصة من حيث توظيفها، فيلتقي مع العديد من الأشخاص ومن ذلك: "أذن لي الشخان البناني والورززي، أن أدرس المقنع، فابتدأت ختمة للطلبة"2

وأما الموضوع الثاني، فقد ورد حين ذكره لفضل الشيخ سيدي أحمد السرائري، بقوله: "ابتدأت ختمة في ألفية العراقي بشرحها على سيدي أحمد السرائري، في جامعته القريب من سيدي الجعيدي أقرأ أولاً أبياتاً وهو يسمع ثم أضعها وأقرأ الشرح بنفسه، فلم أر مثله خبيراً بها من نص وشرح"3 فرغم كل ما تحقق في هذا المضمار، فإن الممهد على هذا التفاعل مفيد إلى الحد الذي يؤهل هذه الشخصيات لاحتلال الموقع الملائم، في فضائها، ويبدو ذلك بجلاء ونحن نقدم هذه المشاهد التي تبين مدى استفادته منها، مادامت طريقة التعامل واحدة وهي التعلم والاكتساب المعرفة، وذلك بصورة تتم عن حيوية ودينامية في التعامل والتفاعل الإيجابي، مع مختلف ما يحيط به، مما يستغني عن روافد شتى قابلة للتجلي، فكانت هذه العلاقات استجابة لضرورات غائية ومتطلبات اجتماعية، فرضتها البيئة التي كان يعيش فيها.

وانطلاقاً من هذا التصور، يسهل إقامة الجسور بين مختلف الشخوص، مهما اتسعت الرقعة الجغرافية، وبذلك نسجل مشهداً آخر له، حين خروجه من تطوان؛ بقوله: "قلما حان السفر إلى الشيخ سيدي أحمد الورززي، فكتب له أن لا يتعرض لي في شيء، وقال له، من جملة ما كتب: أن هذا الرجل اجتمعت فيه ثلاث خلال كل واحدة منها لو انفردت لأوجبت عليك أن لا

1 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص118.

2- المصدر نفسه، ص35.

3- المصدر نفسه، ص69.

تتعرض له في شيء: الأولى النسب، رجل شريف من آل بيت النبوة، الثانية أنه رجل عالم، الثالثة: قلة ذات اليد، فعفى عني وسامحي¹ وبذلك حاول إبراز كل أصناف الناس الذين يشكلون المجتمع المغربي، بمستوياته التي تعبر عن العلاقات العامة، والعادات والتقاليد الاجتماعية، وبغض الطرف عن طبيعة هذه المساهمة ونوعيتها، نعتبر ما سجله بعودته إلى أرض الوطن جزء لا يتجزأ بتحقيق صدى لما أنتجه من مشاهد، وقد يتجلى ذلك من خلال، قوله: "فتحت دكاني وكنسته وجلست فيه بعد صلاة ظهر الجامع الكبير، وكان لي تلميذ، ابن عمتي، يصطحب مع خوجة الملح، وكان أذاك علج الباشا إبراهيم، فلبت منه أن يطلب من صاحبه إجازة سلعتي، فنزل إليه وجلس عنده حتى وجهتها له هنا، فأدخلها مخزنه وبعثها مع أحد خدامه، فلم يمسه صاحب الباب فسلمت من المكس"²

ومجمل القول، إنّ المنظور التعارف، تحكم في تحديد مشاهد الرحلة، بالبحث عما يميزه بإبراز الدور الذي لعبه، فكان من نتاج ذلك أن صرنا أمام تمفصل لا يقل أهمية عن سابقه ليضعنا أمام خصوصياته ودائرته المعرفية القريبة، وهو في ذلك يُعلي من شأن واقعيته.

4-وظيفة الشخصية المحورية (ذات الرحالة)

من خلال قراءتنا الواعية للبنية المشهدية، ومعاينة طريقة تقديمه للشخص الماثلة فيها نقودنا إلى ملاحظة تعدد وظيفة السارد، الذي سعى جاهداً إلى رسمه وبلورته بمواقفه وجزئياته مستثمرا تعدد وظائفه لتنويع مادته السردية، ما جعله يجمع بين دفتيه ألوانا من الخطابات المتنوعة يألف بينها ويذيبها جميعا في بناء متكامل هو ذات الرحالة، واستنادا لهذا السياق، فقد طعم الناقد جبرار جينيت خمس وظائف تمثل المرتكزات، التي يقوم بها السارد في العمل السردية: "الوظيفة السردية، والوظيفة التنظيمية (التنسيقية)، والوظيفة الإبلابية (التواصلية)، والوظيفة الانفعالية (الاستشهادية)، والوظيفة الأيدولوجية (التفسيرية أو التعليقية)"³

وعليه بالاستلزام التصور النظري الذي بنى عليه جبرار جينيت، يمكن تحديد الدور الذي يضطلع عليه السارد.

1 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص112.

2- المصدر نفسه، ص114.

3-ينظر: جبرار جينات: خطاب الحكاية، ص264-265.

4-1- الوظيفة السردية

إن التصور الذي يبني عليه جيرار جينيت، يستند إلى الدور الذي يقوم به السارد، إذ أن أول أسباب تواجده، هو سرده للحكاية فهو العمود الفقري للسرد، فمن خلاله يتمكن من : "عرض الأحداث أو قصها، ويتولد عنها خطاب لغوي محكوم بصيغ زمنية معينة، أو كما قيل: عرض بواسطة اللغة المكتوبة"¹ فبه يتولد السرد، ويتشكل الخطاب، مهما اختلف موضعه، لأن وظيفته قابلة لتغيير، وهو ما يجيز لنا القول بأنها الشخصية الأكثر عمومية ورحابة، فلا يمكن أن ننجز العمل السردى بعيدا عنه أو من دونه، إذ أنه: "يبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته وباختصار تنظيمه الداخلي"²، ومن ثم فإنه لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها، ليميز تمفصلاته المشهدية فهو المحرك والمنظم لها، وهو موافق الرحلة، في هذه الوظيفة الأساسية والفاعلة، والتي تحتم عليه أن يحتل موقعا هاما في طريقة سرده للمادة الحكائية، التي يستقي منها أخباره وتجاربه الخاصة.

ذلك أن " الراوي يملك من الخيارات الأسلوبية، في صياغة الحدث الواحد عددا لا بأس به، لكنه لا يختار إلا طريقة واحدة، وهذه الطريقة هي التي تدل عليه، وهي التي تحدد أسلوبه ونتيجة لذلك فإننا لا نجد تناسبا بين مقدار السرد ومقدار الأحداث، فقد يطول السرد وتقتصر الأحداث، وقد تمتد الأحداث ويقصر السرد، وقد نجد راويا يستخدم الجمل القصيرة وآخر يستخدم الجمل الطويلة"³ ومن هنا فالوظيفة السردية، يحكمها مبدأ التتابع المنطقي، والتسلسل الزمني عبر خطية زمنية وداخل فضاءات متعددة، كاشفة عن مسيرة الرحلة وأحداثها الهامة وجزئياتها الدقيقة باستطراد ينحو إلى الرتابة في بعض الأحيان، لينهض السرد بعرض طرائق متعددة لتنظيم التمفصلات الداخلية، جامعا بين رؤى منها ما هو خلف أو مع أو خارج القصة متنازلا لغيره عن جزء من امتيازه السردى، ويفعل كل هذا ليخرج بنا من النمطية التي تتخلل المشهد عادة.

4-2- الوظيفة التنسيقية

تعمل الوظيفة السردية على إبراز صلات الداخلية، للبنية من خلال تتابع الأحداث وتسلسلها المنطقي، فهي تعمل على كشف الملفوظات السردية المكونة لها، بينما الوظيفة التنسيقية

1-إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، ص439.

2-جيرار جينات: المرجع سابق، ص264.

3-عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص62.

تعمل على تنظيم وتنسيق هذه المشاهد واختصار التعالقات الداخلية، وتوزيع المهام والأصوات، وضبط العلاقات بين الشخص لخلق الإثارة والمتعة عند المتلقي.

وعليه فإن السارد يأخذ على عاتقه استيعاب أجزاء النص، مما يتحتم عليه تنظيم التداخلات على الصعيد الواقعي، لتتجاوز فيما بينها وتتفاعل، فتتيح للخطاب إمكانية التألق كإنتاج محدد ومنظم المحتوى، يليق بها، فالسارد "يسعى إلى شد الروابط السردية بعناصر تحكم السرد وتزيده حرارة وتشويقاً، وتدفع به إلى الانسجام والتفاعل مع الأحداث، بما تحيل عليه المشاهد من التأثير ذاته، أو ما يحيل عليه للنظر من زوايا نفسية مختلفة، ومن نوافذ مرجعية كثيرة تستدعيها مقامات العملية السردية التي تتوازي مع القصة الفعلية"¹

وعليه، فإن ممارسة السارد لتنسيق، يقوم على مبدأ الانتقاء من خلال ترتيب المشاهد وفق رؤيته، ليصبح المحكم لمبدأ التقييم والتمييز، والتهميش أو الاختزال لعناصر السردية، باعتبارها النموذج المشهدي، الممثل للقيم المعززة للتجربة.

ومما لا شك فيه، أنها لا تحيد عن هذ الوظيفة، فالسارد لجأ إليها في عديد المشاهد من خلال قوله: "وقال الشيخ البناني في قول سيدي خليل، وصريح خطبة معتدة ومما يحرم مراجعة الحامل المطلقة طلاقاً بائناً بعد ستة أشهر من حملها سواء طلقها وأراد مراجعتها بعدها أو طلقها بعدها وأراد مراجعتها، لأنها كالمريض، وقد نهى عن ادخال وارث وإخراج وارث، ونسبه للمعيار"2 ويقول في موضع آخر حين يبحث عن حل لغزه: "وقد كان شيخنا ابن باديس أيده الله بعث باللغز المذكور لي الجزائر فلم يحصل من فقهاءها جواب عنه. وقد كنت كاتبته بجواب شيخنا الشاوي عنه، فأجابني بأنه لم يفهم الجواب، فأحلتها على النظر في الحياة الكبرى للدميري فانه ذكر ما يوضح اللغز، فعليك به انتهى كلامه بحروفه"3

فلجأ إلى تقديم المشهد الكلي بأدق تفاصيله، ليستدرك النقص الموجود في السياق السردى لذلك فهو يعمد إلى التنسيق كوظيفة إجبارية لينظم ويرتب المواقف بآلياته الخاصة، كتنوع في ربط الأحداث وإبراز الأهم منها وإسقاط أو اختزال المهمش، لأنه لا يقف فقط عند رغبة الإحاطة بها، وإنما يسعى إلى تبئير كل أجزائها وأبعادها الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الدينية في بلاد المغرب ومن ثمة شاع التنسيق والترتيب بدل الاكتفاء بالسرد، والكشف عن مكامن الرحلة.

1-ينظر: عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري، ص399.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص65.

3- المصدر نفسه، ص131.

4-3-الوظيفة التواصلية

إن الوظيفة التواصلية، هي واحدة من خمس الوظائف التي حددها جيرار جينيت للشارد وتتمثل في التواصل أثناء الخطاب بصورة مباشرة وغير مباشرة، عبر قناة من العلاقات الوثيقة بين فعل السرد ومحركيه، الذي يفترض أنه أحدثها، ونشطها من خلال ممارساته المتعددة في الوضع السردى "يتم التركيز في فعل التواصل على قناة التواصل، يكون لهذا الفعل وظيفة انتباهيه، وخاصة تلك الفقرات السردية، التي تركز على الصلة السيكلوجية بين الراوي والمروي له"1

فكان يتفاعل مع الواقع المغربي، من زاوية المواقف التي تصادفه، فيتبناها ويحكم عليها متسعا مختلف الجوانب بما يعمق فهمنا للآخر، بتمكيننا بلامسته وفق نسق محدد من المعالم ما يجعلنا نحقق بعض الغايات التي تتجاوز التواصل إلى التفاعل والتنبيه والإفهام، والتي تنتج في نطاق هذه المقامات التواصلية المهمة، وقد حرص على التنوع في فاعلية التواصل بينه وبين الآخر، وهو ما يتجلى من خلال قوله مع حكيم أدراق: "وبعد عصر يوم الجمعة لقيت الحكيم الكبير المسمى سيدي الحاج عبد الوهاب أدراق، حكيم مولاي إسماعيل ومن بعده من الملوك وأولاده، ودخلت عليه بقصيدة، سلمت وقبلت يده، فأوماً لي بالجلوس، فجلست نصف جلسة وقرأتها عليه ودفعتها له وهي2:

أيأ سيدي عبد الوهاب تحية وبشرى لكم اهدي وأندى من الطل
سلام عليك طول الله عمركم ولا زلت ترقى في المكارم والفضل

وقد يعتمد إلى التنوع في مقامات الاتصال من الاحتكاك الفعلي، وذلك حين لقائه العشاب سيدي محمد؛ كقوله: " خرجت مع سيدي محمد كحنجل، و كان عشاب بلدنا، لنتعلم منه العشب فتعلمت منه ما تيسر مع ماكنت تعلمت من غير، فالحمد لله على ذلك، فان الأعشاب المقيدة في تألوفي كلها معروفة عندي، فالיום والحمد لله، أنا عشاب وصيدلاني وطبيب في بعض الأمراض"3

1-جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص147.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص81.

3- المصدر نفسه، ص164.

إلى نقل الخبر لإفادة المتلقي مستعينا بالوظيفة الإفهامية، لشرح وتفسير الموضوع، كقوله عن ما دار بينه وبين يحيى الشاوي: «وزاد في تأليف الألباز قال: سألت شيخنا حافظ العصر سيدي يحيى الشاوي، رحمه الله، عن قول القائل، وأظنه الجلال السيوطي، رضي الله عنه، فأجابني في الحال، على ارتجال، بقوله:

هم سبعة من بيضة خلقوا معا ومثلهم في ثوب خز مورد
حواجبهم سبعون في كل واحد واعينهم تسعون صورة هدهد
أبوهم رجيم مارد متمرد وقد جمعت من لفظ لغز مقيد
فانظر كيف جمع السؤال والجواب ونص على ذلك بأوجز عبارة وألطف إشارة "1.

فساهمت هذه المشاهد في تحقيق مختلف المقاصد التي يرمي إليها، من خلال اتصاله وتواصله مع الآخر، ليتمكن بذلك من التنوع في توضيح الملتبس والمبهم للقارئ، من خلال المعاينة على مستوى الواقع بدون رواية، لنرى بوناً كبيراً والذي يبدو بجلاء، من خلال ما يقدمه من أحداث ومواقف، كشفت عن مدى أهمية الوظيفة التواصلية، في بناء مشهده.

4-3- الوظيفة الاستشهادية

هذه الوظيفة لها من الأهمية، نظراً لما تضطلع به من مهام، تستدعي الإشارة إلى مصدر المعلومات والسندات الثقافية والتاريخية، العلمية، التي أنبنى منها الرحالة مشهده. وهذه السمة لازمتها، وهو يوثق الأحداث والأخبار، من منطلق أن متنه كله مادة استشهادية، تعتمد بالأساس على ما صورته ورصده كرؤية عينية، أو ما سمعه من علماء موثقين مدعماً تفسيراته وشروحاته بسندات تاريخية، ولعل هذه المشاهد كانت حاضرة وبقوة متخذة أشكالاً متعددة، إذ تبوأ موقعا عينيا يسمح له بالاعتماد على ذاكرته لاسترجاع الأحداث ومن ذلك سرده لبعض مشايخ البناني، الذين أخذ عنهم فاختصرهم في فهرسته: "وثانيهم شيخنا موطاً الأكناف كثير الأسعاف، العالم العلامة النحرير، الدراك الفهامة، الفقيه المحدث الصوفي الالমেعي الذكي العارف بالله، الخاضع الخاشع إليه، أهل زمانه عطفاً، (..)، المبرور سيدي أحمد ابن العربي ابن الحاج به عرف (..) قرأت عليه المختصر الخليلي أربع مرات، و الألفية أكثر من ذلك، والتسهيل مرتين،

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص131.

وصحيح مسلم مرة، والشمائل أربع مرات منها بلفظي، (..)وجميع موطأ الموطأ الامام مالك (..)و جميع المواهب اللدنية، والحكم العطائية مرتين"1

وأیضا قوله: " الخامس شيخنا الامام بن مسعود اليوسي، أبو مدين بن حسن المكناسي عد السلام القادري، علي بن محمد بن بركة التطواني، سعيد الحميري، محم بن أحمد المسناوي الدلاتي، عبد الملك التجموعي، احمد بن محمد بن ناصر الدرعي، أحمد بن يعقوب، محمد بن عبد الرحمان التازي، محمد الطيب بن محمد الفاسي، محمد بن الصغير، محمد بن قاسم بن زاكور وهؤلاء الذين أخذت عنهم بطريق اللقي والاجتماع، وتحصيل القراءة ورجاء الانتفاع "2 وعلى الرغم من ذلك، فقد مارس دور الوساطة في نقل الأسانيد وتوثيقها، فهو يمثل السند في الإحالة العلمية والتاريخية، كونه يرتب الأسانيد ويضفرها ليقوي من وظيفته الاستشهادية منتقلا إلى صورة أخرى، وهي استراتيجيته في تصوير المدن والأماكن التي زارها كشاهد عيني، راسما علاقته المباشرة بالوقائع والأحداث والأماكن والشخصيات كسارد آني، معززا موقفه بمرجعته الثقافية والعلمية.

ويمكننا أن ندخل من بوابة الوظيفة الاستشهادية، لنقتحم شمولية وخصوصية مرجعته الثقافية التاريخية والتي تتصل بعوالم مختلفة، عن ثقافتنا العربية، وهذا كفيل أن نتبين أنه شخصية علمية وثقافية بامتياز نظرا لتفاعله وتعامله مع محيطه والآخر، ومن ذلك ما أدرجه من نقول من تاريخ الدول للملطي فيقول: "وفي هذه الأيام رأيت واطلعت على كتاب الملطي في تاريخ الدول وهو لطراني، ولم أر مثله في التراكيب العربية وأساليبيها فيما عرب من كتب النصارى، وذكر فيه تواريخ العلماء والأطباء، فما نقلت منه تاريخ سابور بن سهل صاحب بيمارستان جنديسابور، وله كتاب القرباذين المعول عليه عند الصيادلة، اثنان وعشرون بابا، وتوفى نصرانيا في يوم الاثنين لسبع بقين من ذي الحجة من سنة 244.3"

وعليه فالسندات الاستشهادية التي اعتمدها كثيرة، ولا مجال للإفاضة فيها، على اعتبار أنه أثبت جدارته المرجعية، التي لا تستهان بها كمصدر تاريخي، وكذلك من خلال متنه الذي يعد مرجعا تاريخيا لبلاد المغرب.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص42.

2- المصدر نفسه، ص44-58.

3- المصدر نفسه، ص138-139.

4-4-الوظيفة التقويمية

تشكل هذه الوظيفة درجة وعي الرحالة، فيمارسها كثيرا حين يقدم تعليقاته وأحكامه، اتجاه مواقف ووقائع، انطلاقا من وجهة نظره، ومرجعته الدينية والثقافية، وقد لازمت هذه الوظيفة ابن حمادوش في غالب مشاهده، وذلك "حين يقوم بالتعليق على الأحداث، وتسويغها مقدّمًا آراء تعليمية أو وعظية أو من خلال اشتغاله على آليات التفسير والتأويل"¹ إذ يدعم وجوده بالتوجيه والنصح حيث يسعى دائما لتنويع الخطاب من التفسير والشرح، إلى التعليم والوعظ من خلال هذه الوظيفة وعلى سبيل المثال؛ قوله لما علق عن عادة المكس في تطوان: "وكانت عادة قبيحة بتطاون ابتدعوها، انهم يأخذون كلما معك ويحملونه إلى دار العشر، ثم بعدما تنقضي أشغالهم من البخر تأتي العدول التي كتبت في البحر فتقابل كتابها مع العدول الذين بدار العشر، ثم يدفعون مالا منفعة لهم فيه، ثم يتخلصون إلى أكل أموال الناس بالباطل."²

فقد كان دوما يخوض في كل حدث أو موقف معلقا إيجابا أو سلبا عنه، كما في قوله عن المفتي ابن علي حين غضب منه قائلا: "وفي يوم الأحد رابع وعشرين ربيع الثاني موافق رابع ماي، ناداني إلى داره، كعادته، شيخنا سيد محمد ابن ميمون بعد العصر، جزاه الله خيرا، إذ قد دخل علينا الرافل في ثوبه الزاهي بكبره وعجبه، الذي يعد الأشراف أرضا، وأن نعله يطأ صفحات خدودهم فرضا، وأنه بلغ الغاية القصوى وأباح في جانبنا العدوي، وأنه استبطن منا ملكة من ذوي الأقدار، فاستقذرها وعدّها من الأقدار ورغبته في الدنيا وليس له رغبة في دار القرار مفتي الحنفية بالوقت، ابن علي المستحق المقت فغضب إذا لم انتصب متمثلا بين يديه وشرع ينسب إلي مما اتصف به"³

إنّه وهو يمارس هذه الوظيفة التقويمية، يبين لنا وبالملموس الصورة العامة للحدث بربطه بكل تفاصيله وجزئياته، مبرزًا موقفه بأبعاده المتعددة، لأنه يقف عند رغبة الإحاطة بالموضوع فيسعى دوما إلى تحقيق فهم ووعي أعمق للمتلقى، ما يجعلنا أمام شذرات نصية لها العديد من المقومات، التي تمكننا من تنظيمها في مشهد متكامل، يحتل فيه ابن حمادوش موقع البطولة.

1-يوسف حطيني: مصطلحات السرد في النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2019، ص248.

2 -ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص31-32.

3-المصدر نفسه، ص256.

5-مجل القول

✓تعد الشخصية المكون الثالث من مكونات الرحلة، بصفتها المشاركة للأحداث فهي تلعب الدور الرئيس في تحريك الوقائع والأحداث.

✓احتل الرحالة موقع البطل الفاعل و الرواي المنظم للأحداث، فهو بؤرة السرد يؤثر ويتأثر فبرز كشخصية مركزية مؤطرة للمشهد، وكمشارك متفاعل مع الأحداث ليظهر بشخصية ثانوية، فاسح المجال لشخوص آخرين، وممسرح موضوعي يحضر ويغيب ليقدم مادته فهو الرحالة الكاتب.

✓ تعددت الشخصيات بتنوع طرق وأساليب تعامل وتفاعل الرحالة معها، فنجد حضورا قويا لمشايخ وعلماء من المغرب والجزائر، ومرد ذلك هيمنة التصور العلمي والمعرفي له كما أبرز الآخر السلطان، نظرا لتبعات الوضع السياسي، وبالمقابل كان لحياته الخاصة موقعا جليا من خلال إبراز الآخر المرافق والقريب.

✓اختار وظائف: كالوظيفة السردية، والتنسيقية الاستشهادية التي ساهمت في استمرار الأحداث وتنظيمها، ولا يمكن الإحاطة والشمول في تطور وصيرورة ، إلا بتحقيق الوعي والذي تجلى بالرؤية التقويمية والتواصلية، التي ترصد مجمل تحولاته، وتؤثر في المتلقي.

✓حققت المشاهد قدرة على التواصل، متجاوزا الهامشية العرقية، والذي تجلى من خلال تأثيره وتأثيره بالآخر المغربي، ليغدو بمثابة رافد من الروافد الوحدة الثقافية والحضارية.

✓لعبت الشخصيات أدوارا مهمة، وتميزت بأحداث كبرى تمثلت في البحث والتفكير، مما حفز علاقة ذات الرحالة بالآخر، مجسدة بذلك الوصل والفصل بينهما في مختلف ضروب الفكر والبحث.

ثانيا: مشهدية الحدث:

1- التأطير النظري:

يحتل الحدث مكانة مهمة ومتقدمة بين العناصر السردية الأخرى المتمثلة بالشخصيات والزمان والمكان، بل إن أهميته تأتي من ارتباطه بهذه العناصر، فتطوره لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ارتبط بها لذلك، لابد من التأطير اللغوي والاصطلاحي لهذا المصطلح.

1.1. الاصطلاح اللغوي

جاء في مقاييس اللغة أن كلمة الحدث مأخوذة من "الحاء والذال والثاء"، أصل واحد وهو كَوْنُ شَيْءٍ لم يَكُنْ، يُقَالُ حَدَثَ أَمْرٌ بَعْدَ أَنْ لَمْ يَكُنْ، وَالرَّجُلُ الْحَدَثُ: الطَّرِي السِّنُّ وَالْحَدِيثُ مِنْ هَذَا، لِأَنَّهُ كَلَامٌ يَحْدُثُ مِنْهُ الشَّيْءُ بَعْدَ الشَّيْءِ وَرَجُلٌ حَدَثٌ: حَسَنُ الْحَدِيثِ، رَجُلٌ حَدَثُ نِسَاءٍ وَإِذَا كَانَ يَتَحَدَّثُ إِلَيْهِنَّ وَيُقَالُ هَذِهِ حَدِيثِي حَسَنَةً، كَخَطِيبِي يَرَادُ بِهِ الْحَدِيثُ"¹

وعليه فالحدث يعني وقوع الشيء لم يكن، وهو ما يحقق فعل الكينونة من العدم إلى الواقع فتكون بداية انتقال من مرحلة إلى أخرى من السكون إلى الحركة، والحدث في الرحلة انتقال من السكون إلى الحركة.

2.1. المعنى الاصطلاحي

إنَّ الحدث يعبر عن مجموعة الوقائع المنتظمة، والتي تكتسب خصوصيتها وتميزها بتفاعل الشخصيات عبر زمان ومكان معينين؛ لذلك عرفه الدكتور لطيف زيتوني؛ بأنه "هو كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"²

أما في السرديات فإنه "يعني الانتقال من حالة إلى أخرى (meikebal) في قصة ما ولا لا قوام للحكاية، إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت أو متخيلة، وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار، على أن أغلب السرديين تخلوا عن استخدام كلمة (حدث)، واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة، إذ ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب النسبي"³

1- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة حدث، ج2، ص36.

2- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74.

3- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص145.

وبهذا المفهوم فإنه يشير إلى مجموعة الأفعال، التي تتشكل وتتطور بامتداد الوقت، وفق خطية زمنية تتابعية يحكمها الترتيب المنطقي للأحداث، وضمن هذه البنية يقدم السارد رؤاه الذاتية ومواقفه الفكرية مبينة على أساس الأفعال

والم تأمل في هذا الكلام، سيدرك حتما بأن الحدث هو "الموضوع الذي تدور حوله القصة ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به مشاكلة للواقع، كان لابد له من اختيار هذه الأحداث وتنسيقها وعرض جزئياتها عرضاً يصور الغاية المحددة منها"¹

ومن هنا فلا جرم، أن نشير بأنّه هو مجموعة المواقف والأفعال، التي تشكل واقع الرحلة من خلال ترابطها العضوي، وتطور هذه الأحداث مرهون، بما يصدر من أفعال الشخصيات ورصد أوضاعها من أجل إضافة عنصر التشويق والكشف عن أبعادها، يضيف للحدث فهما جديدا في تنسيق جزئياتها بصورة أوضح.

2- أهمية الحدث:

يشكل الحدث في الرحلة العمود الفقري، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، إذ لا يمكن تصوّره من دونه، فهو المحرك الأساسي لشخصيات، فضلا عن تركيب أنساق بنائها، فمن خلال هذه التفاعلات والعلاقات بين الأنساق الداخلية، واتحادها مع باقي العناصر زمان، مكان، تنتج العملية السردية.

ويمكن إدراك أهميته من خلال الوعي بمدى صلاحية بنائه للفعل السردى، إذ لا تخلو العملية السردية منه فهو "شيء هلامي إلى أن تشكله الشخصية بحسب حركتها نحو مسار محدد يهدف إليه الكاتب، ومعنى ذلك أن الحدث هو الفعل القصصي أو هو: الحادثة التي تشكلها الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالة معينة الأحداث"² وهو ما يدفعنا إلى القول أنه القوة المولدة لعناصر البنية المشهدية، وأي خلل نابع عنها فإنه يخل بها ويحط من فنيتهما والتي لا يمكن أن تتحقق بترابط وانسجام، بحيث يمهّد كل حدث للحدث الآخر لتتداخل الأحداث الأساسية مع الثانوية مشكلة نسيج ولحمة الخطاب .

1- عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1980، ص25.

2- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص28.

وغير خاف، أن إدارة الأحداث بين الشخصيات التي تسير العمل السردية، تكون في العادة متفاوتة متباينة فيما بينها، لذلك جاءت مستوياتها متباينة، حيث نجد الأحداث الأساسية، والثانوية والمألوفة، المستحدثة وغيرها؛ كاشفة عن الأبعاد الفنية والجمالية له، والذي اعتمد على التقديم المباشر للأحداث والجهاز للمعلومات والمشاهدات مما راهن على مقاربة المتلقي للمضامين المعرفية خلف التصور اللغوي وصياغة العمل المشهدي صياغة واقعية مباشرة، وجمالية فنية تتعدد بها وعبرها وسائل السرد المشهدي، من كونه فعلا واقعا إلى كونه مشهدا فنيا.

والناظر لأهميته، يجد أنه يتسم بالقدرة على التطور والتنامي، ما سمح بتشكيل حركة نموه وفق منطق تمفصلات العمل السردية، فيقيم بنيته محددًا لها نمطها الخاص، مما يتيح التمييز بين البنية المشهدية السردية، كمادة تشترك في تشكيلها كل العناصر المكونة للمشهد وكطريقة لرؤية تمفصلات الفعل داخله.

ومن هنا فلا جرم، أن نشير إلى أهميته كبنية أساسية باعتباره المانح لوظيفة كل شخصية في الخطاب، من خلال مواقفها وتحركاتها وعلاقاتها وتفاعلاتها لتشكيل صلب الأحداث، وتناميها لذلك سنحاول تسليط الضوء على البنية الحديثة في الرحلة، وتجليتها أكثر من خلال هذا العنصر.

3-مشهدية الحدث في الرحلة

لا يخلو المبنى المشهدي من الحدث، الذي يمثل مكونا محوريا في تشكيل بنيته، فجل العناصر الداخلة في تركيب العمل السردية من شخصيات، تتفاعل في علاقات مختلفة تسهم في خلق الأحداث في زمان ومكان محددين.

وهذا يحتم تغييرها وتطورها، ما يستوجب خلق التفاعل في بنية النسيج السردية، إذ إن بناءها يعتمد على نشوء مواقف وأفعال كثيرة في إطار المشهد العام، يقوم بها الرحالة كأحداث محورية ذاتية أو يتفاعل معها ويشاهدها، كأحداث ثانوية غيرية، لذلك كانت لنا وقفة مع البنية الحديثة، لرصد هذه الأنساق و التمفصلات المحورية في تركيبها وهذا مخطط توضيحي تمثيلي لمشهدية الأحداث في خطاب الرحلة:

مشهد الأحداث المحورية

- حدث السفر
- حدث طلب العلم
- حدث التجارة

مشهد الأحداث الثانوية

- الأحداث الذاتية
- الأحداث غيرية
- الأحداث التاريخية

1.3. مشهدية الأحداث المحورية

يتم بناء الحدث داخل المبنى المشهدي، عبر مستويات متباينة من الأحداث، منها ما هو محوري والذي يعد الحدث الرئيس لقيام وتخطيط الرحلة، وهو فعل السفر والتنقل إلى بلاد المغرب لغرض التعلم والتجارة، فتعبر هذه الأخيرة باتباع التطور السببي المنطقي، حيث يتدرج الرحالة بعرض أحداثه من المقدمة بالتفصيل أنساق وجزئيات مواقفه.

وتبعا لذلك فقد بنى ابن حمادوش مشهده على ثلاث أحداث أو وحدات محورية هي حدث السفر، طلب العلم، التجارة في ترتيب زمني محكم، لا يخلو من التنافر الظاهري في اتساق وانسجام أفكاره وبنياته، وإذا أردنا استنباط هذه الأخيرة، يستوجب منا التركيز في رصدها، كما أنّ اشتراك جل العناصر في تشكيلها، يجعل مهمة الإمساك بخيوطه عصية وهو ما يومية بتكرار بعضها، ولعل مرد ذلك راجع إلى غنى مشاهد الرحلة، وموسوعيتها بالمعلومات والوقائع الأمر الذي جعلنا، نسعى إلى تمزيق بنياته محاولة منا لفهم واكتشاف جزئيات، وعناصر تشكيله في إطاره العام، ولعل الفعل-المحوري- الحاصل ضمن المضمار العام لتخطيط الرحلة هو فعل السفر وهو ما حدى به للقيام بهذا الحدث الأساسي .

1.1.3. مشهد حدث السفر

لا ريب أن الرحلة باعتبارها "خطاب تنشئة ذات مركزية، هي ذات الرحالة، تحكي فيه أحداث سفر عاشته، وتصف الأماكن المزورة والأشخاص الذين لقيتهم، وما جرى معهم من حديث وغايتها من هذا الحكي إفادة القارئ وإمتاعه"¹

ويتضح من هذا التحديد، أن الرحلة في مجملها متعلقة بذات الرحالة، الذي يقوم بفعل السفر والتتقل لهدف الفائدة العلمية، فيشارك سفره المتلقي من خلال فعل التخطيط، والذي يتبدى في جعل القارئ يرتحل بخياله عبر المشاهد التي رسمها.

ومن هنا، إذا بحثنا عن الأبنية المحورية التي وردت في الرحلة، نجد البناء الترا صدي الذي تجلى في ذهابه وعبره وعودته كأحداث ثانوية، ساهمت في بناء محورية حدث السفر ويعد البناء الترا صدي للأحداث نسقا قديما في التاريخ السردى، لأنه يعتمد على تضمين حوادث ثانوية في الإطار العام للخطاب، فقد بنى مشهده بداية بحدث السفر كوحدة أساسية يسعى نحوها بخطوات واسعة لتشكيل الرحلة، عبر تأريخه لحدث الوصول إلى تطوان فيقول : "وصبيحة السبت، بعد شروق الشمس خرجنا من جبل الطارق، ألقينا مراسينا، وألقى بعض أصحابنا كانوا نزلوا في الفلوكة قبل ذلك، ألقوا أرجلهم في البر لمضي ثلاثة أدراج من غروب شمس ليلة الأحد(..) فدخلت تطوان في أول الساعة السابعة، وصليت الظهر بها جماعة ولقيت من علمائها، الشيخ أحمد الورززي، وسلمت عليه "2. ويبدو أنه وهو يوثق حدث وصوله إلى نقطة هدفه ضمنها نسيج لوشائج متعلقة من الأحداث الثانوية، التي عايشها ضمن هذا الحدث المحوري، كما أن تعدد هذه الأفعال واختلاف المواقف من شأنه الوقوف على المستويات والأنماط المختلفة له، بل تسطع برؤى وتوجهات مختلفة سمحت بتشكيل المشهد السردى باستراتيجية سردية متميزة وهذا ما نحاول العمل على استقرائه وبيان جماليته الفنية من خلال محورية الحدث .

ومن هذا المنطلق، نجده يقدم الحقائق والوقائع كما هي، ويجنح إلى الخيال أحيانا، والذي يتبدى في توظيفه للأغراض الشعرية والنثرية على حد سواء.

1 -محمد الحاتمي: الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والأدب، ص63

2-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص31.

ولا بد لنا من الإقرار، بأن البنى السردية والوحدات المشهدية هي المفاصل الأساسية للخطاب، فهي دائما ثابتة بالرغم من تعدد واختلاف، مكونات المشهد من شخصيات وزمان ومكان في صياغتها، إلا أنها ذات صفة متنامية ومتطورة لا ثابتة، لأنه ينقلنا إلى حدث العبور بانتقاله إلى محطات أخرى وهي مكناسة، وفاس، وما جاورها، من مدن؛ فيقول: "فدخلت مكناسة، عند الزوال من يوم الأحد سادس وعشرين صفر من عام 1156هـ الموافق، عاشر أبريل من سنة 1743مسيحية، وفي يوم الاثنين التقيت بسيدي عبد السلام القباب. "1

أما آخر وحدة ذكرها خروجه من مكناسة وتوجهه إلى مدينة "فاس"؛ إذ يقول: "وصباح الخميس خرجنا ضحى من مكناسة في قافلة عظيمة، ومعها ثلاث برابر، فسرنا السير الحثيث حتى دخلنا فاس، بعد صلاة المغرب بكثير، ونزلنا في فنادق التجارين، فأصبحنا يوم الجمعة بها التاسع ربيع الأول من عام 1156هـ، الموافق لثاني وعشرين أبريل من سنة 1743م مسيحية "2. ومن هنا يمكن القول، أن هذه الوقائع السردية تتشكل تدريجيا، فتبدأ من نقطة محددة وتأخذ في التطور والتنامي حتى تصل إلى نهاية محددة، وهي حدث عودته إلى الجزائر؛ فيقول: "وكان يوم الأحد أول يوم من صفر فأقمت هناك ليلة الاثنين والثلاثاء والأربعاء إلى آخر النهار طلع بقية أصحابنا فبتنا ليلة الخميس مهئين مسافرين لأن كسرنا عند غروب الشمس ليلته إلى أول ساعة من يوم الاثنين التاسع من شهر مذكور موافق ثاني عشر من مارس دخلنا مرسى الجزائر"3 وتجدر الإشارة إلى، أن هذا النمط من البناء المتوالي والمتتالي للأحداث، من أقدم الأنماط فهو يقدمها وفق وقوعها في الترتيب الزمني، بشكل خطي مستقيم يبدأ من نقطة محددة، ويتتابع وصولا إلى النهاية من دون العودة إلى الوراء.

أما إذا تجاوزنا هذا الكلام، فإننا نقر مطمئنين أنه أهمل معيارية الاتساق والانسجام في سرد الوقائع والمشاهدات، فكان المعين لفهمها هو الترتيب الزمني المحكم، والذي تبدى في كل الأحداث التي عايشها بتوثيقها الزمني، كما اعتمد في عرضها على توالي الانفعالات الداخلية والدفق الشعوري في تصوير المواقف ما منحها- البعد المشهدي- من الصورة الحديثة الجامدة إلى الصورة اللغوية المعبرة .

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص77.

2- المصدر نفسه، ص80.

3- المصدر نفسه، ص113-114.

ونستشف من كل هذا، أن إظهار التشكيل المشهدي للرحلة، يتم من خلال إبراز البنية الحديثة والتي تجلت في مجموعة الوقائع التي عاشها وعاشها الرحالة بدءا بفعل السفر، وما تبعه من فعل العبور ومن ثم فعل العودة إلى الجزائر، ساهمت مساهمة فعالة في بناء الحدث العام من خلال التطور والتنامي لهذه الوحدات المحورية.

2.1.3. مشهد حدث طلب العلم

بما أن الأحداث هي مجموعة الوقائع المترابطة مع بعضها، تميزت في بناءها لتشكيل الخطاب، وهذا النسق يخضع لمبدأ السببية فتتظم في خطية الزمن، وفق مبدأ اللاحق يتبع السابق، والذي يتبين أكثر فيه هي الأحداث المحورية المتنوعة، فهو لا يقتصر على نسق واحد في ترتيبها، بل نجده ينتقل من نسق إلى آخر دون تعقيد أو تشظ فيها مما يعطي ميزته في تأطيره للمتن المشهدي، وهو ما لمسناه من قبله فور وصوله لمدينة تطوان وغيرها، من المدن وهو يطلب العلم ويتحرى المجالس العلمية، فكان حدث طلب العلم الهدف والغاية والمحرك المحوري لهذه الرحلة، فشملت على عديد المشاهد العلمية، ومن ذلك تسجيله لحدث مفارقتها لشيخه البناني بعد الظفر بمختلف العلوم: فيقول: "وفارقتها وتركت درسه ببيينونة السابقة منها من كتاب النكاح، وفي البخاري وقف على كتاب المحاربين، وفي صغري السنوسي وقف على قوله: وإما قولنا محمد رسول الله، وقرأت عليه في هذه المرة الخبيصي إلى قضايا بالشرح قرأته بلساني وهو يقابل، وفرقته رضي الله عنه، وهو راض عني جزاه الله خيرا آمين"¹

ولعل هذا ما حدي به، إلى التركيز في طلب العلم والنهم منه، فلم يتكاسل وهو في سفره عن النهل والاعتراف منها، ولعل المشاهد الدالة على ذلك كثيرة ولا يمكن حصرها والتفصيل حتى لا نقع في مطب التكرار، نظرا لاشتراكها مع جل العناصر، وعلى هذا الأساس فقد أشار إلى ما حصله في تطاون من علوم ومعارف فيقول: "ويوم الأربعاء تمت حاشية سيدي حسن اليوسي على المولات في المنطق، وفيه أخذت الجزء الثالث من الاكتفاء سيرة الكلاعي ويوم الخميس اشتريت مقامات الحريري بخمسة أواق موزونات، فهذا جميع ما حصلت في تطاون"²

وإن المتأمل في هذا الكلام، يلفي أنه يبني مشهد أحداث طلب العلم، على مجرى خطي لتوالي الأحداث السردية بنظام ترتيبى يتوافق مع سيرها الطبيعي، من خلال ترهين زمن الحكاية

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 65.

2- المصدر نفسه، ص 70-71.

مع زمن سرد أحداثها، فتتناوب أحداث طلب العلم مع المشايخ بتفصيل، وتنوع حيث أتم حاشية سيدي حسن اليوسي على المولات في المنطق، كما أخذ الجزء الثالث من الاكتفاء سيرة الكلاعي، ويوم الخميس اشترى مقامات الحريري، فهذا التفصيل والتباين ترتيب زمنيها يدل على اهتمامه بهذا الحدث، وأهميته باعتباره الهدف والغاية للرحلة، ومن ثم فإنه يتميز ويختص كل مشهد من المشاهد عن غيره بسلسلة من الأحداث التحصيل العلمي والفكري، بحسب اختلاف الأمكنة المحورية التي قصدها، فكانت مكناسة وجهته الثانية للاغتراف من علمائها؛ فيقول: "وفي يوم الاثنين قدم الباشا حميد الذي ولاه مولاي عبد الله مكناس، وتهيات البلاد والناس، وفي يوم الثلاثاء ختمت المقامات الحريية التي كنت ابتدأتها في تطاون في بيتي، قرأت هناك سبع مقامات وكملت الباقي هنا وها أنا أسرد تمام النووي والكلاعي من غزوة يرموك، وليلة الخميس أخذتني حمى نافض نسأل الله اللطف"¹

فلا ريب، أن يكون الهدف والغاية طلب العلم، ليجعل من كل وجهة يقصدها التماس طلبه، فتناوبت الأحداث حضورا وتجليا في الرحلة، مستدعيا إياها في ذاكرة المشهد اللغوي بتدقيق زمني محكم الترتيب، وهو ما ينقلنا إلى أحداث تلقيه العلم بمدينة فاس، فيصبح حدث النقائه بشيخه أحمد المبارك بفاس جزءا لا يتجزأ من نسيجه المشهدي؛ فيقول: "ومن الغد صبيحة الاثنين ابدأنا الخبيصي في المنطق، فقرأنا الخطبة وما بعدها إلى الفصل الأول وخرجنا، فذهب ضحاء ليقضي مداري لبيعثها إلى خماسه للنادر (..) ومن الغد ذهبت لأقرأ فليل لي إنه مريض فدخلت عليه فوجدته ثقيلًا، إلا أنه عقلني ونسي الإجازة، فخفت على الضياع، فقلت لعلك تكتب لي؟ فقال: نعم وإن شئت فخذها معك حتى يخف بي الحال فناولنها ابنه مبارك فخرجت بها"²

ويتضح من هذه الأحداث أنه، قد ألم بين الفائدة العلمية والعملية، والتي برزت في المعلومات الذاتية التي عمل على تحصيلها من البقاع التي زارها، وما جرى معه من سرود وغايات وهو ما يجعلنا نقف وقفة تجل لرحلة، باعتبارها سجل حقيقي لمجموع مظاهر الحياة في بلاد المغرب في تلك الفترة، إذ قلما نجد هذه المعلومات والأخبار في جنس أدبي آخر، فكانت هذه الأحداث الذاتية وتناميها الفضل العظيم والقيمة الثرة في تجليه، فقد أضفت قيمة دلالية متميزة مما تدل على سعة اطلاعه واكتشافه، ما جعله يعكف على طلب العلوم، حتى بعد عودته إلى

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص80

2- المصدر نفسه، ص86.

أرض الوطن ومن ذلك قوله: "وفي أول يوم من ربيع الثاني، ثاني مايه، يوم الأربعاء، ابتدأت تدريس الحباك وشرحه لسيدي محمد السنوسي عن الاسطرلاب مع سيدي محمد الحنفي، كان قاضي قسنطينة، وأنزل وقدم الجزائر نرانا هذه الأيام"¹

إنّ أدنى تأمل، في هذه الأحداث العلمية والمشاهد، يجعلنا ندرك القيمة التي يحظى بها المتن مقارنة بالرحلات الأخرى، وليس معنى ذلك أننا ننتقص من قيمتها، ولكن قلما نجد خطابا رحليا يحوي مثل هذا الكم من المعارف.

3.1.3. مشهد حدث التجارة

تتأسس الأحداث وتأخذ مجراها في الخطاب، بناء على مجموعة الوقائع المحورية فكان حدث التجارة من بين أهداف الرحلة والسبب في فعل التنقل والسفر، ومن ثمة كان الكشف عن هذه البنية أساسيا لمعرفة العلاقات، وسير خطيتها ورتابتها في السرد المشهدي، فضلا عن رؤية الرحالة وتصويراته المنبثقة من مرجعياته وقناعاته، فهو يكشف من خلال هذه البنيات الحديثة تجاربه المعاشية، فيقدمها للقارئ بلغة تعبيرية راقية.

فبدأ رحلته بإحصاء سلعته والوقوف عليها، الأمر الذي سمح بالتعرف على عادة المكس بتطوان، والتي تعتبر عادة مبتدعة لم يعرفها من قبل إلا في هذا المرسى، ونظرا لأهميتها فإنه يشاركنا تفاصيلها، فيقول: "وكان الحاج الطاهر السخسوخ القصري، هو المكاس كتابا بعدد ما عندنا من السلع وأسمائها، فلما لرد له الجواب وأمره أن يدفع لنا، وكان خامس عشر محرم الحرام دفع للناس أرزاقهم، فأول ما دفع القطن لأنه أذاه، ثم يوم الثلاثاء أو من أخذ رزقه، غير القطن"²

ثم يستمر في سرد تفاصيل وصوله إلى تطوان، بإحصاء سلعته والتي كانت من أحد أهداف وغايات هذه الرحلة، وهي ممارسة فعل التجارة، فيقول: "وكان عندي صندوق فيه ثلاثة وأربعون تزيينة ششية تونسي وسبعة عشر حزام حرير وقصاب زبد، فأخذ في المكس مني حزاما حريرا وخمسة وعشرين شاشية زوج تزيينات وواحدة، وجملة سارميتي في هذه السفرة المباركة ثمانون ومائتا سلطاني ذهباً، منها ثمانية وعشرون قراضا واثنان وخمسون ومائتان لي"³

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 119.

2- المصدر نفسه، ص 32.

3- المصدر نفسه، ص 32.

ومما لا شك أنه كان مستبشرا لهذه التجارة، ظنا منه أنها تعود عليه بالخير والفائدة، ولكن الملاحظ أنه اهتم بطلب العلم عنها، فلم يشر إلى تفاصيل أو جزئيات عنها إلا عندما باع هذه السلعة في فاس، وبذلك استوجب تطور الحدث وتناميه، خلق فضاءات جديدة، فكانت وجهته في ممارسة فعل التجارة مدينة فاس، فيقول: "ثم بقيت في فاس إلى يوم الجمعة الثانية عشر من شوال المذكور الموافق ثمانية عشر نونبر قايزت جميع سلعتي بمائة وخمس أذرع ملف وردي بل عكري وسبعة ولاثنين رطلا ونصف قشينية، فهذا جميع ما قطعت سلعتي وخمسة عشر مثقالا مغربية، وهي عشر سلطانية صفر وخمسة أوراق فضة، إلى يوم السبت موفي عشرين من الشهر المذكور"¹

فأتاحت هذه الفضاءات خلق فرص جديدة وأحداث أكثر تطور، وأكثر نشاط وتأثيرا في عملية بناء المشهدي.

ولعل من بين مقاطع الأكثر تأثير في بنية حدث التجارة، هو سرده لتفاصيل خسارته، مما أفضى إلى رصد وقائع مختلفة، ساهمت في بناء وتشكيل المتن المشهدي بزوايا نظر مختلفة، لتفضي إلى مسحة من الحزن والكآبة على الخطاب، فيقول: "فرجعت كئيبا محزونا لقلة ذات يدي لأن كلما عندي سلعة كاسدة لا يمكن أن يؤخذ منها خبزة، وكثرة المطر وقلة ما يباع واشتغال الناس بشؤونهم واجتماعهم وغربتي"²

هذه الأحداث وغيرها، كانت السبب المحوري فضيق عيشه، واضطراره للعودة إلى الجزائر فكان هذا الحدث والذي لم يوفق فيه خيب آماله التي رسمها قبل التنقل، من أهم الأحداث التي شكلت فاصلا محوريا في تغيير الوقائع، ما اضطره إلى المغادرة وتبني تصورات سلبية في فشله، وعدم نجاحه واستحقاقه لفعل التجارة، فهذه الوقائع غيرت الصورة المشهدية قبل فعل التنقل وبعد الرجوع ليبرز مشهدا لذات الرحالة، بنفسية سلبية فيما تعلق بهذا الحدث، ليغادر تطوان وهو مفلسا لا يملك حق المكس ما جعله يستنجد بعلمه ورحمة الله لعبور المرسى، فيقول: "فكتب له ورقة مضمناها، بعد السلام والدعاء الصالح، وإن جملة ما عندي مائة ذراع مغربية وخمسة أرع ملف شكرناط أي أحمر، لكن الوصف لم أكتبه في ورقتي وربع قنطار ونصف ربع قشينية والسلام عليكم، فإن رأيت أن تعاملني لوجه العلم فيها والا فلوجه النبي ولوجه الله، ان لا تتعرض لي

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 98.

2- المصدر نفسه، ص 108.

(..)وطلب مني الورقة التي كتب لي الخواجة فدفعتها لمن وجه يكشف سلعتي (..)وألزموني سفوني فدفعت لهم خمسة عشر موزونة وكتبوا لي إلى صاحبهم بالمرسى¹

والواقع أن هندسة هذه الأحداث بتفاعل عناصر المشهد، مكنت من تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية ووجدانية، مما رمت بنا ونحن كمتلقي من تصور الحالة النفسية التي يعيشها كمغترب لم يوفق في تجارته، بالرغم أنه حقق هدفه الأول وهو التحصيل العلمي، ولكن يبقى لكل هدف نتائجه واستحقاقاته خصوصا وأن حدث التجارة يتعلق بمصدر الرزق، وبذلك يكون السارد قد قاد المتلقي لولوج عالمه، بانفعالاته واحاسيسه وتصوراته، ليخلق مشهدا رحليا إبداعيا.

ولهذا اعتبر حدث التجارة، مثار جدل حيث حمل دلالات وأبعاد نفسية للرحالة، ترجمها عبر كتاباته بين أمل ضئيل، وعين ناقمة على الظروف الاجتماعية، وهو ما عاشه فور وصوله للجزائر فيقول: "فتحت دكاني وكنسته (..)وكان لي تلميذ ابن عمتي (..)فطلبت منه أن يطلب من صاحبه إجازة سلعتي، فنزل إليه وجلس عنده حتى وجهتها له هنا، فأدخلها مخزنه وبعثها مع أحد خدامه، فلم يمسكه صاحب الباب فسلمت من المكس، ودفعت كراء المركب ثلاث شلطانية ذهبا"²

ويضيف قائلاً: "وكننت تعبت في السنة الماضية في المغرب من مرض وخسارة وضيق ولم أر قط ما رأيت فيه من ضيق العيش والخسارة والعياذ بالله حتى أيقنت الهلاك، فقدمت وجدت من الزوجة مثل ذلك، ولم أرها فرحت بقدومي لأنها أيقنت أن أكثر المال ضاع لي فلم يبق لها غرض في ولم تر لما عندي من العلم"³

وعلى هذا الأساس، توالى عليه الظروف ومن كل الزوايا، وتتنوع منطلقاتها من كساد التجارة وعودته دون مال، ثم غضب زوجته لأنه عاد مفلسا لا يملك سوى العلم، فبتوالي هذه الخيبات ضاق عليه الحال لينوع في تناول الأحداث، والتي استتبطها من الحياة اليومية، لتمثل جدارية أساسية ومحورية في البناء المشهدي، ناتجة عن تجربة واقعية، تبث في ثناياها مختلف المظاهر الحياة في بناء مشهدي متكامل الأحداث والرؤى، ميزته تلك النظم المختلفة التي عمل على تأطيرها، وبيان فاعليتها وتفاعلها في الإطار العام للرحلة.

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص112-113.

2-المصدر نفسه، ص114.

3-المصدر نفسه، ص115.

ولعل هذا النسق الحدتي لم يدم طويلا، لينقلنا إلى أكثر إيجابية ونشاط مما يأسر انتباه القارئ في هذا التناوب المنطقي للأحداث، من العسر إلى اليسر، فتبدأ بوادر الانفراج تتبدى في حياته من خلال حدث بيعه للملف فيقول: "وفي هذه الأيام بعث الملف والحمد لله وتوسع حالي وبقيت القشينية"¹

فكان هذا الحدث تعويضا عن خسائره، ودلالة على بداية استقراره، ومعاناته طيلة السفر فكانت البشائر والمسرات تمهد لحظاتها في أرض الوطن، لتعود الأجواء وتستقر مع استقرار حياته والجدير بالذكر أن مشهد حدث التجارة، صنع المفارقة في الرحلة بالخضوع والتمرد عليه ليتبدى من خلاله ابن حمادوش بصورة مغايرة ومختلفة، عما عهدناه وهو يطلب العلم، والحق أن هذه الأحداث لها طابعها الخاص والمحوري والتميز، الذي فرض نفسه على النسيج المشهدي ما يجعله لا يستغني عنه في تشكيله المعمار السردى.

2.3. مشهد الأحداث الثانوية

سعيًا لفهم بناء الرحلة، فإنه لا بد من الوقوف عند الأحداث الثانوية التي لا يستقيم المشهد بدونها، فلها من الأهمية في تنسيق وترتيب المشهد العام، وهذا ما ندعوه بالتنوع الحدتي، بيد أنها متغيرة كونها تحتفظ بخواصها المتميزة ضمنه.

وانطلاقا مما سبق، يتبين لنا أن هذه الأحداث تتحدد من السياق المشاهد والوقائع، التي تبناها، وخضع لها في سير عمله السردى، وهو ما يحيلنا إلى ضبطها اعتمادا على أهم مجريات ووقائع التجربة المشهدية من الأحداث ذاتية، أحداث غيرية، أحداث تاريخية

1.2.3. مشهد أحداث ذاتية

مهما بدى المشهد الرحلى متشعب الموضوعات، والأحداث إلا أن السمة المتميزة فيه سرده للأحداث الذاتية، والتي كانت بارزة في مجرى بنائه، فالدارس لها يلمس تلك التجربة الذاتية وكأنها عبارة عن سيرة ذاتية له، فهو يوثق كل حدث وفعل، فتبني بعضها البعض في تطور وتنامي مشكلة مقاطع تنبض بالحياة.

ويبدو مما لا غبار عليه، أنه يغترف نظمه الأصلي والعام، من الأحداث الجزئية المكونة له، فهو يدل على الأهمية التي تحظى بها هذه الأحداث ولا بد من الإشارة وإن صح الرأي أن جُل

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص118.

هذه المشاهد والأحداث، تكررت نظرا لطبيعة الفعل المشهدي الذي يصوغ بناءها تبعها، لذلك سنحاول أن نورد بعضها في جدول تحسبا للاختصار وتقاديا للتكرار.

أحداث ذاتية	أحداث ذاتية فعلية	أحداث ذاتية تواصلية
"ثم منعني المرض، كانت أصابتي حمى شديدة، فلم أستطع القراءة حتى أهمني الله أن أشتري ثلاثة أثمان من الكين الكينه..." ³	"ذهبت لزيارة سيدي على الريف راجلا، فقطعت واد الكيتان إلى أنصاف فخذي" ²	"وفي يوم الأربعاء، أذن لي الشيخان البناني والورززي أن أدرس المقنع ..." ¹
"وقمت توضأت وصليت ما فات وما حضر، وبت نعم مبيت، وكان آخر ما رأيت الحمى، الحمد لله" ⁶	"دخلت تطوان وصليت الظهر بها مع الجماعة، ثم ذهبت إلى بيتي" ⁵	"وفي يوم الخميس لقيت الشيخ الورززي في جامع لكاش، فأتاني بالبخاري ومسلم وموطأ مالك..." ⁴
"فصرت أكتب جميع ما أسمع منه، فالأمثلة أكتبها بين يديه، وما صعب جدا أكتبه من املائه وما توسط أفهمه..." ⁹	"كنت أنظم قصيدة لأدفعها للشيخ البناني." ⁸	"ثم أتاني بالكراسة، اختصرت منها ما أردت فوضع يده تحته وها أنا ندمت على ذلك." ⁷

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص35.

2- المصدر نفسه، ص33.

3- المصدر نفسه، ص84.

4- المصدر نفسه، ص35.

5- المصدر نفسه، ص33.

6- المصدر نفسه، ص84.

7- المصدر نفسه، ص40.

8- المصدر نفسه، ص34.

9- المصدر نفسه، ص85.

"ثم لما أن فاتني ما أملت، وخبث فيما سعيت سطرت هذه الأسطر، بعد القصيدة، طالبا من يشهد لي لإجازة المفيدة"³	"وفي يوم الاثنين ابتدأت ختمة في سيدي خليل تارة أقرأ الأول في الصباح والثاني بالعشي واعكس أخرى في دكاني، مع خمولي وملازمة مكاني."²	"وأما شرح المواقف للسيد الشريف علي بن محمد بن علي الحسين الجرجاني الحنفي مع بقية تصانيفه، فأجازني بها الشيخ المذكور عن شيخه المذكور."¹
"فكان من فضل الله على أن لم أجعل علمي سلما للدنيا، ولم أُل به شيئا، ولم أمدح أحد لطمع...."⁶	"وفي يوم الاثنين ثاني وعشرين ذي القعدة موافق رابع وعشرين نونبر اشتريت القوس الذي يأخذ به النصارى الشمس، وتعلمته وألفت فيه"⁵	"كلف الطلبة الشيخ الورززي ليريهم كيف يبتدئ الناس التفسير. وشرح يشرح بما طالع في الكشف إلى أن تم الفاتحة فافترقنا وكان عندنا سرورا"⁴
"وفي ضحى هذا الأحد بقي ستون درجة للزوال في ساعة عطارد رجعت زوجتي من غضبتها..."⁹	"وفي هذه المدة، نسخت رضوان أفدي على صورة الكورة، فلما تمتته بدا لي أن أحرك كواكبه، فألفت فيه تأليفا لم به، وها أنا ساع في تكميله، نسأل الله تعالى	"وكننت اجتمع معه اما في بيته في مدرسة الكبير واما بالجامع الكبير..."⁷

1-ابن حمادوش الجزائري: ابن حمادوش، ص275.

2-المصدر نفسه، ص263.

3-المصدر نفسه، ص 89.

4-المصدر نفسه، ص263.

5-المصدر نفسه، ص264.

6-المصدر نفسه، ص117.

7-المصدر نفسه، ص259.

8-المصدر نفسه، ص118.

	يوفقني إلى اتمامه بمنه ولطفه ¹	
"وفي يوم السبت ابتدأت تصحيح تأليفي الدرر على المختصر ليد محمد السنوسي في المنطق على سيدي أحمد الورززي" ²	"وفي يوم الجمعة حادي عشر ربيع الأول، استخرجت من كتاب النصارى عمل الرخامة الظلية بالحساب، فألفت فيه تأليفاً، والحمد لله" ³	"وفي يوم الجمعة لقيت حجاماً فأخذته معي إلى داري وظننت أن ابني لا يعرفه، فدخلنا الدار وقلت له أصعد مع عمك للعلوي." ⁴

فكانت هذه الأحداث الذاتية، تشكل الوقائع التأسيسية للحدث المشهدي العام من خلال ترابطها العضوي، بحيث يفضي تشكلها تدريجياً وتطورها إلى خلق الحبكة الدرامية، بما يصدر من أفعال وأحداث تتعلق بشخص الرحالة وتعامله مع الوقائع والأوضاع، التي عاشها في حله وترحاله، ومن هنا تتجلى أهميتها وتتحدد معالمها بناء على بصمتها الخاصة، والمتعلقة بذاتيته في تطور الأحداث وتصاعدها طبيعياً بما ينسجم والواقع المعيش، والظروف الاجتماعية الخاصة به.

ولتعميق الفهم أكثر يتعمد فهم المشاهد الجزئية والذاتية، لإزالة الغموض واللبس عن البنية الحديثة، والرغبة في تجاوز الحدود والحواجز والرغبة في دخول عالم العلم لا المحدود والمطلق، فضلاً عن رغبته في إنتاج مشهد عام متكامل البنى والمعالم والأحداث، متأثراً بالمواقف والأوضاع ليمزجها في قالب واحد، متشعب الأبنية، متمرداً ومتحرراً في آن ذاته من كل تبعية أو سلطة عدا سلطة الرحالة وذاتيته.

2.2.3. مشهد أحداث غيرية

يعد مشهد الأحداث الغيرية من أكثر المواقف حضوراً في البناء المشهدي، مما يعني أن هناك تداخلاً للآخر والذي يتأتى بفعل التنقل والتواصل، فضلاً عن حب الاستكشاف والتعلم فكل

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 265.

2- المصدر نفسه، ص 258.

3- المصدر نفسه، ص 266.

4- المصدر نفسه، ص 118.

هذا في نظرنا له أثر في إنتاج مشهدية الحدث الغيري، ولو لم يظهر الرحالة ذلك صراحة فإن مشهده سيظل في علاقات تواصلية تفاعلية مع الآخر، ولعل هذا ما أبرزه في معظم المقاطع مما يكسر أفق الذاتية، لنجد أنفسنا أمام مشهد متفتح الأفق للآخر، ومواقفه وظروفه وعلاقاته في كل مناحي الحياة

ولا بد لنا من الاعتراف، بأن واقع تداخل الأحداث الذاتية بالغيرية مرتدة في جذورها فلا حدود قائمة بينها، لأنها تتربط فيما بينها لتشكل اللحمة الحديثة الأساسية في بنائه.

ومن هنا فلا جرم، أن نفرد بعضا منها، والتي شكلت اهتماما ثابت لذات الرحالة، ما جعله يقف عندها في مشاهد معلنه، وفي هذا إشارة واضحة لحاجته لتضمين علاقاته بالآخر ومواقفه التي هي الأساس لقيام فعل السفر، ولعل هذا ما يميزه بصفة عامة قدرته على تصوير الآخر وحشد المعلومات والأخبار، التي تتولد من تفاعلاته وعلاقاته معه ليضفي عليه جمالية تجعله يمتاز عن النصوص الأدبية الأخرى.

وفي سياق حديثنا نجده يسرد العديد منها، والتي لا تخصه وإنما تتعلق بأحداث عامة مرتبطة بالوقائع الاجتماعية للمجتمع الجزائري، فيسرد حدث رفض النصارى فدية الجزائريين فيقول: "يوم الاثنين سادس الشهر المذكور جاء أوراق من بر النصارى وأنهم لا يريدون فداء المسلمين، وخصوصا ابن الحاج موسى ونظرائه من الرؤساء المشتهر أمرهم، فغضب أميرنا إبراهيم باشا صانه الله وحلف أن لا تبقى كنيسة لهم في الجزائر وكانت لهم كنيسة عظيمة، ان لم يأتوا بهم بالثمن، فصولح عليهم أن تغلق الكنيسة إلى أن يوجهوا منهم من يقوم بما أراد الا هدمت فغلقوها وذهب منهم من ذهب وبقي من بقي في دار قسيس الفرانصيص البكارين وها نحن منتظرون ما يقع"¹

و إشارة، إلى الوقائع والأحداث التي كان يعيشها المجتمع الجزائري، مع النصارى ورفضهم الفدية ما جعلهم يغلقون الكنيسة، فذهب من ذهب وبقي من بقي في دار القسيس على أمل إيجاد حل نهائي، فهو حدث اجتماعي عام، إلا أنه وثقه وأشار للواقعة نظرا لأهميتها في ترتيب أحداثها فضلا عن تمييزه في توليد مثلها، وهذا ما سبب تنوعا وانفتاحا له إضافة لالتسامح بالتداخل والتنوع الحدثي في سرد أحداث غيرية اجتماعية عامة، ومن ذلك سرده لرفض استقبال سفير العثماني بالجزائر، واعتباره حدثا مهما لذكرنا به، محددا المعالم والمكونات السردية المشكلة له، فيقول:

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص119.

"وفي حادي عشر منه ،موافق عشره يونيه دخل رجل من آل عثمان سفيرا، يسمى عندهم قبجي ،بات في المرسى ،ومن الغد طلع راكبا وحده لم تتوجه له الاختيارية لعلمهم أن ليس تحت مجيئه منفعة"¹

ونستشف من ذلك أنّ، واقعة تداخل الأحداث الغيرية العامة والخاصة، بالجانب الاجتماعي للمجتمع الجزائري تكشف الطريقة المتشظية، والنسيج المتعدد للعلاقات المتواترة والمتفاعلة مع الأحداث المحورية للخطاب، الأمر الذي شكل خطابا تواصليا منفتحا مع كل الحدود والأوضاع المختلفة للواقع المعاش، فضلا عن المكونات وخصائص تشكيله.

والحق أن تمازج الأحداث واختلاف نوعيتها ونمطيتها، بالرغم من ارتباطها بالحدث الغيري وارد فيه، بحيث نستدل بذكره خبر سفر سيدي محمد الحنفية، باعتباره حدث غيري خاص بهذه الشخصية إلا أنه أورده في نطاق المشهد المفتوح؛ فيقول: "وفي خامس جمادى الأولى سافر سيدي محمد الحنفي، ولم يختم كتاب الحباك"²

الأمر الذي يفضي إلى مرونة الخطاب لكل الأحداث، فيجد القارئ نفسه أمام أحداث مختلطة تعكس الواقع عيشه، ومن ذلك سرده لحدث عودة الورززي إلى تطوان، فيقول: "وسافر يوم الأحد خامس عشر شوال إلى بلاده، فبلغنا الخبر أنه وصل داره بتطوان ليلة العيد الأكبر عيد الأضحى"³

ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار حضورها سواء العامة بالمجتمع أو الخاصة بالشخصيات ما مقصودة من قبله، وذلك لتكسير الحدود بين المشاهد والأحداث من جهة، فضلا عن اعتباره مشهد مفتوح على كل الوقائع والأحداث، التي تتماهى وتتواشج فيما بينها لتعلي من قيمته من جهة إضافة إلى اكساب هذه العلاقات والتفاعلات الخفية والجلية العامة والخاصة المعنى الدقيق والتداخل الحدثي، الذي أكسب الخطاب صفة الجامع النصي -المشهدى -.

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص120.

2-المصدر نفسه، ص120.

3-المصدر نفسه، ص263.

3.2.3. مشهد الحدث التاريخي (سياسي)

مما لا شك فيه، أنه لدراسة أي مشهد حكاوي لأبد من الكشف عن التصورات والفلسفة التي صاغت نظم الواقع المعيش، إضافة عن تفكير ذات السارد، الأمر الذي يسمح بالتعرف على الأحداث التي خلقت الخطاب، من خلال القيم الاجتماعية والوقائع التاريخية المبلورة له. وتبعاً لذلك اعتمدنا لفهم البنية الحدثية فيها، على ادراك بنائها الداخلي لهذه الأخيرة، والتي تضمنت أحداث متغيرة نظراً للوقائع، وتحسباً للمواقف التي سمحت بتجليها، فضلاً عن سرد أحداث ثابتة، والتي صنفناها إلى أحداث تاريخية (سياسية) لأنها لخصت الواقع التاريخي للمجتمع المغربي والجزائري في تلك الفترة ما أثرت في تشكيل بناءه، الذي يمتاز ويتأثر بأوضاع الواقع المعاش إضافة لاستجابته لوعي حاجات الآخر ومواقفه، ومن هنا فقد كان لتأثيرها أهمية بارزة فقد كشف عنها بنمطيتها وأسبابها وانتماءاتها في مشهد متكامل المعالم، ومن ذلك سرده لثورة حاكم تطوان على السلطان عبد الله؛ فيقول: "انهم أنسوا الفتنة والهرج ونحن قريب من المرج وذلك أن يوم الخميس سابع أبريل الموافق لثالث وعشرين صفر وقع قتال بين العسكريين التي أشرت إليه أول هذا الجزء، وذلك أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفي كثر ماله، وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة (..) ثم لما لم يمكنه ذلك والحال أنه قد خرج عن مولاي عبد الله فبعث إلى عسكر العبيد بمشرع الرملة وقال نصروا مولاي المستضيء بنور الله حتى نصره"¹ فهذا الحدث التاريخي يبرز ثورة حاكم تطوان، الذي تجبر وطغى في البلاد على السلطان عبد الله فشهدت بذلك ثورة الريفي أحداثاً ووقائع كثيرة، ما جعلته يوردها محلاً جوانبها وأسبابها وسارداً حيثياتها، فكانت لهذه الأحداث منعرجاً في تغير الأوضاع السياسية في تلك الفترة، مما جعلها سنة مكوس وهي إشارة من الرحالة، الذي يتعايش مع الأحوال العارضة ومتغيراتها، في تلك الفترة باعتبارها من العوامل التي تنهض عليها كتابة الخطاب، فهي تعتمد على الأحداث الآنية التي يعيشها، والمتعلقة بكل جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها وبالتالي فهو يشترك في نقل الحدث مع أحواله وعوارضه، متحريراً الدقة ومتوخياً الصدق في نقله باعتباره من الوثائق التاريخية، لذلك نجده لم يترك أي تفصيل يخص ثورة الريفي إلا وذكره فيقول: "ففي ليلة الاثنين رابع عشر جمادى الأخيرة الموافق خامس وعشرين من يولييه أتاه آت قيل من الباشا عبد الكريم، أخي الباشا المذكور على بن عبد الله، لعداوة بينهم، وقيل من غيره فأخبره أن

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص75.

الباشا مصبحك بجيشه فاستعد له ،وأصبح راكبا وقسم الجنود خميسا وكان في المقدمة الباشا بومعزة ،مولى الشر بيل ،فاندفع فردة وقيل اندفع أولا الباشا بوسلهام الحمادي وهطه الرواية الصحيحة ،فردة ،فلما رجعوا منهزمين لقيهم السلطان بطبولة فاستحو منه¹

وغير بعيد عن هذا الطرح، يكشف ما لا يكشفه التاريخ من أحداث ووقائع، ومن ذلك ما قام به السلطان من أعمال بعد مقتل الريفى؛ قائلا: "فلما قتل الباشا، ذهب بجنوده إلى طنجة ليخرج الأموال والذخائر، فلما جمع ما هناك واستخرج ما كان دفينا حمل على أربعمئة بغل وثلاثمئة جمل أفخر ما هناك، أما من الموزونات فمائتي قنطار واثنان وأربعون قنطارا، ومن الذهب والأحجار لا علم لي، ومن الملف والكامرة و الحريشة و الكميمة وأضرابه بقيتها وخلف هناك نحو الأربعمئة قنطار برود وأضرابه مما خف ثمنه تأتي به القوافل بعده"²

وفي هذا الكلام، تأكيد على الطابع الشمولي لأحداث هذه الثورة، ووقائعها، إضافة إلى اعتبار هذه البنية سجل حقيقي، يثبت علاقته بالوقائع التاريخية، وتبيان مدى واقعيتها ومصداقيتها. والحق أنه، يحتوي بداخله كمًا هائلا من المعلومات والأحداث، التي عاصرها الرحالة من تتابع السلاطين والأحداث العظيمة التي وقعت في عصره، ومن ذلك حديث عن ثورة الزواوة التي حدثت سنة 1158م؛ فيقول: "اقترن المريخ وزحل يوم الجمعة أول يوم من ربيع الأول (..)فوافق ذلك نفوذ وعد الله بطائفة من القبائل من زواوة ان نافقوا على القائد محمد ساباو ،الذباح فبعث إلى إبراهيم باشا فأمدّه بلاغة الصباحية معه حانبة نحو المائتي يلداس ،فلم يأتي اجتماع الشمس والقمر الآتي حتى هلكت دشور القبائل ،وبعث يوم الثلاثاء ثالث ربيع الثاني بثمانية وسبعين رأسا على الجمال وأرجعها من الغد بأربعة عشر رأسا ،ونهبوا أمتعتهم وأموالهم وحرقوا دشورهم ،ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم"³

فكان هذا المشهد ملئ بالأحداث وما فعله إبراهيم باشا، فقد هلكت القبائل وكانت ثورة عظيمة خلفت أحداث دامية من نهب للأموال والأمتعة وحرق الدشور، فهذا الأخير نظرا لأهميته التاريخية والسياسية، أشار إليه لأنه حفل بمعطيات، وأخبار تاريخية عاصرها وعاينها.

وفي هذا الطرح، بيان لصلة الرحلة بالتاريخ، فهذه الأحداث وبطابعها الخاص عبرت عن مادة تاريخية أو بالأحرى وثائق من التاريخ المغربي والجزائري في تلك الفترة، وهو ما جعل

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص92-93.

2-المصدر نفسه، ص95.

3-المصدر نفسه، ص163.

المشهد يبتعد عن الصرامة العلمية والموضوعية، ماتح من الأحداث التاريخية ليجعل منه مشهدا متفتحا للرؤى والتصورات، ذلك أنه عبر عن كل مناحي الحياة، ليصبح البناء النصي المتمثل في الأخبار والمعلومات والمشاهدات، والأحداث التاريخية مرآة للحضارة ومصدرا من مصادر الأديب والسياسي والجغرافي وغيرهم.

4-طريقة بناء الحدث في الرحلة

لكل خطاب رحلي استراتيجيته الخاصة في بناء بنيته الحدثية، ولعل مرد ذلك تبئير عين الرحالة المنطلقة من ذاته وأفكاره وتصوراته، التي تحول المشاهدات الملتقطة والأخبار والمعلومات المستكشفة والمعطيات الجغرافية والأحداث والوقائع الاجتماعية والسياسة إلى خطاب لغوي، ليُكيفية السارد وفق تصوراتهِ وشروطهِ وخصوصيته، فيعطيه طابعه الخاص والتميز به، انطلاقا من بناءه الواقعي للأحداث، وعلى هذا الأساس كان لفردة البناء الحدث في الرحلة ميزته الخاصة على غرار النصوص الرحلية عامة، وفي هذا إشارة واضحة إلى انفتاحه على أحداث ووقائع ومواقف ومشاهدات، ذات دلالات مختلفة ومتباينة، ويتبدى من هذا الطرح أنّ العشوائية وعدم انتظام الأحداث وتنسيقها وانسجامها، كان بارزا فيها، وهذا ما أقره الباحث أبو القاسم سعد الله بقوله: "وتشكو الرحلة على ما هي عليه من الوحدة العضوية كما أشرنا ذلك أن طريقة عرض الحوادث، فيها كثيرا ما يتخللها الانتقال والاستطراد، ثم العودة إلى الموضوع الرئيسي (وهو عامل الزمن، أي سرد الحوادث زمنيا)، ويظهر ذلك بالخصوص أثناء إيرادهِ لطريقة قراءة صحيح البخاري في الجزائر، وإيراده قائمة ولاية الجزائر، وعقود الزواج، الخ وقد كان بالإمكان إعادة النظر في هذا الترتيب، لأننا نعتقد أن هذا الترتيب خاضع للترقيم الذي وضعه -فيما يبدو- الشيخ الكتاني عند انتقال النسخة اليه، ولكننا عدلنا عن ذلك واكتفينا بالتنبيه في هذا التقديم على الأماكن التي رأينا فيها خلا في الوحدة العضوية للرحلة"¹

وتأييدا لفكرة العشوائية أو بتعبير أدق اختلال الوحدة العضوية، إضافة عن الاستطراد في عرض الحوادث واصفا علاقاتها بها، ولعل هذا ما يميزه قدرته في حشد هذا الكم الهائل من الأخبار والمعلومات، ما جعله يقع في مطب الاختلال في عرض الأحداث في علاقات متشابكة يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، حيث أن ما يؤكد واقعيته وفهمنا لها هو عامل الزمن، فقد فرضه

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص22-23.

مقصودا لأنه محكوم بآليات تحدد البنية الحدثية الداخلية و-إن صح التعبير-فالحضور الزمني هو الذي سمح برصد، وفهمها نظرا لهيئته النوعية في الرحلة.

فإذا اصطدنا بالاعتباطية والعشوائية في سرد الأحداث والمشاهدات، فإنّ الترتيب الزمني ينازع الصرامة والدقة الواضحة في استجلاءها، والذي كان نابعا من قصدية السارد، والغاية منه إضفاء الجدة والوضوح على المتن المشهدي، ما تكفل له بخصوصية نوعية، تتنازع البنية القصصية في الانتماء لها.

والمطلع على البنية الحدثية في الرحلة، يلقي أن يميز بين نوعين مختلفين ومتباينين في عرضها، من حيث الخضوع للترتيب الزمني، إضافة لخضوعها لمبدأ السببية وهو عنصر أساسي لا يقل أهمية عن الزمن، لذلك فالوحدة العضوية بمفهومها القصصي لا يمكن تحققها فيه، ذلك أنّ طريقة عرض الحوادث والمواقف كانت تتسم بنوع من العشوائية والاعتباطية، فيدرج ضمن الأحداث بعضا من النقول التاريخية، من ثم عرض قائمة الولاة في الجزائر، وعقود الزواج ليعود بنا إلى الموضوع الرئيسي للرحلة، والحق أن النظر إلى أحداثها والتي نجدها في الجزء الأول فقط أما الجزء الثاني، فهو يعرض الأحداث في الجزائر، والتي لا يمكن اعتبارها جزء منها، وهذا ما نبّه إليه الباحث أبو القاسم سعد الله "والواقع أن كلمة "رحلة" يجب أن تطلق على جزء فقط من المخطوطة أي على الجزء الخاص بالمغرب وهو من الصفحة الثالثة إلى صفحة 75 وهو ما يمكن أن نطلق عليه الرحلة المغربية، بقية المخطوطة من الصفحة 75 إلى 278 فهو عبارة عن يوميات ومذكرات المؤلف بينما كان في الجزائر (قراءاته، حياته العائلية، أخبار الولاة، وبعض العادات الاجتماعية ومؤلفاته ونحو ذلك) ومن ثم فإن هذا الجزء من المخطوطة لا يمكن تسميته بالرحلة إلا تجاوزا"¹

والجدير بالذكر، أنّ بناء الرحلة يتسم في العادة بالتعالق والترابط بين العناصر المكونة له، فنتوالى بعضها مع بعض محاولة تقفي الحقيقة، فيزيد معها الغموض والشوق الذي يحرص الرحالة، على صياغتها في رحلته لأن عقدتها نابعة من التجربة الفعلية والواقع المعيش الذي لا يمكن التنبؤ لأحداثه أو التصرف فيه، لذلك فالعقدة فيها نوعان: "أما الأولى فهي العقدة الأساس وتبدأ من لدن التفكير أو التكليف بالرحلة، وتشمل الاستعداد للرحلة وتوديع الأقارب (..) إلى غير ذلك، ثم تدخل مرحلة جدية مع بداية الرحلة، وتأخذ في التعقد والتشابك كلما مضى الرّحال في

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص18.

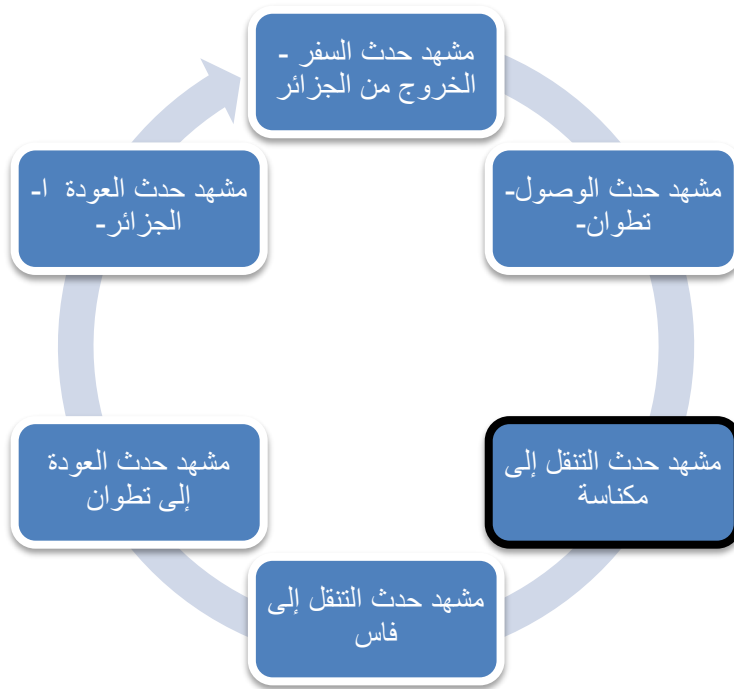
طريقه حتى تصل إلى ذروتها ببلوغ الحد الأقصى الذي خطط له الرّحال ،ويكون الخط البيّاني في صعود دائم ،ولكن ما يلبث الرّحال أن يفكر في العودة وحين يبذوها ينحدر الخط البياني حتى يصل إلى نقطة البداية عندئذ يصل الرّحال إلى نقطة الانطلاق، فتحل العقدة وباختصار يمكن القول بأن العقدة في الرحلة تبدأ بالخروج وتحل بالعودة أما العقد الفرعية فتتمثل في الصعوبات التي تواجه الرّحال وتتطلب منه جهدا لحلها وهذا النوع من العقد كثير¹

والحق أن ما ذهب إليه الباحث هو عين الصواب، لأنه بالنظر للبناء ينبغي من توفر حبكة وعقدة، على اعتبار أن الرحلات في حد ذاتها مخزن للظواهر والأفكار والقصص إضافة أنها أدبية بطبيعتها، وبالمقابل إذا تأملنا في هذا الكلام، وأسقطناه عليه نلاحظ تلك الفجوة في عرض الأحداث وتعدد الموضوعات فيها، ما جعلها تقتقر لصلة والترابط الذي يجنح الخطاب إلى توفر العقدة، فلا غرو أن تكون في حد ذاتها تحكي تجربة فعلية لرحالة يحلل ويراقب الظواهر ويتفكر بها، لتصبح أكثر ثراء وبناء للحبكة المرتقب حلها.

وبهذا يمكن القول أنه، وعلى الرغم من تحقق الخطاب القصصي فيه والمتمثل على عناصر الأساسية الحدث والزمان والمكان، فضلا عن اعتماد أسلوب السرد والحوار والوصف واشتماله على الصياغة الشكلية من تشكيل البداية والنهاية وتوفر عنصر التشويق، إلا أنه لم يحقق الترابط والوحدة العضوية التي تعد العنصر الأساسي في النصوص الفنية، ولا غرو أنها تقام أساسا عليها، وهذا ما يحدو بنا إلى اعتبار أن النمطية والعشوائية هي الأساس والاستراتيجية المعتمدة من قبله لعرض مشهدية البناء الحداثي.

وليس أدل على كلامنا من استجلاء طريقة عرضه لهذه الأحداث، وبناءها والذي نحاول رصده في مخطط تمثيلي، لتوضيح الاستراتيجية المعتمدة من قبله.

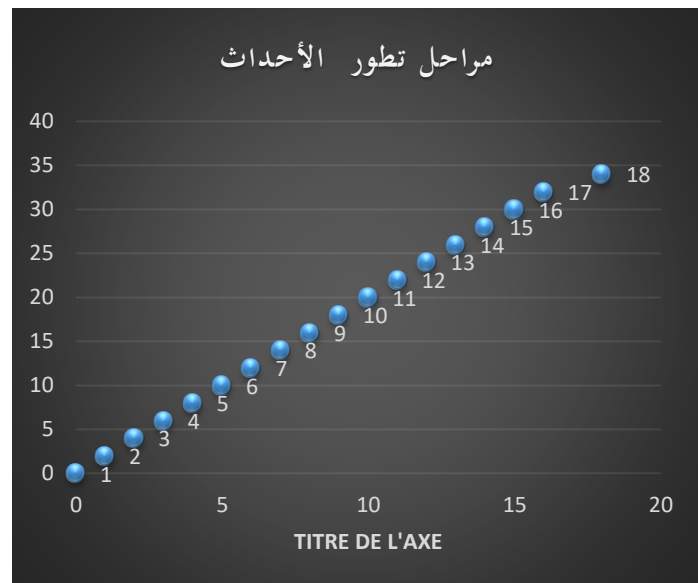
1-ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأدب العربي، ص254-255.



مخطط تمثيلي للأحداث المحورية في الرحلة

المفتاح :

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 10 - خروج به إلى فاس | 1 - حدث الوصول |
| 11 - حدث طلب العلم | 2 - حدث طلب العلم |
| 12 - أحداث ذاتية و أخرى غيرية | 3 - حدث توثيق (سرد لشيوخ الذين أخذ عنهم) |
| 13 - العودة إلى ثورة الريفي | 4 - اليهود يزورون الوثيقة |
| 14 - غرائب | 5 - أحداث ذاتية (مفارقة البناني) |
| 15 - خروجه من فاس | 6 - حدث النسخ و التأليف |
| 16 - بعض الأحداث في تطوان بعد عودته | 7 - حدث العبور إلى مكناسة (المشاهد التي رآها) |
| 17 - رجوع إلى الجزائر | 8 - وصف ثورة الريفي |
| 18 - أحداث في الجزائر | 9 - طلب العلم في مكناسة |



منحنى بياني يمثل تطور البنية الحديثة

بعد الدراسة المستفيضة للبنية الحدثية في الرحلة، والتي حاولنا تجليتها بعرض طريقة سرد الأحداث حتى تتبدى، وصلنا إلى نتيجة مفادها أنها تمثل دلالة عملية وعلمية لتجربة الفعلية لذات الرحالة، حيث تتطوي على محاور أساسية، تتفرع عنها أحداث ثانوية متواشجة فيما بينها بفعل الترتيب الزمني، الذي سمح بفهم تطورات الأحداث، نظرا لغياب الترابط العضوي والانسجام الفكري والاتساق الموضوعي، فكانت متوالية زمنيا، تتكيف حسب كل حدث وهي مرحلة تموقع التجربة في سياقها، لتتكيف وفق معايير وتصورات وإيديولوجية السارد وغايته، مما سمح بإعطاء الهوية المتميزة للمشاهد ضمن الخطابات الرحلية بفعل بنية الحدث واستراتيجية بناءه من قبل الرحالة .

5- ختاماً:

✓تعد البنية الحدثية المحور الأساسي في جملة العناصر المكونة له، والتي تجسدها الشخصيات في إطار زمني ومكاني محدد.

✓الأحداث هي المواقف الثرية التي عاشها وعاشها الرحالة في تجربته، والتي جاءت في مضمونها متنوعة ومتعددة الموضوعات والعلاقات.

✓اتسمت البنية الحدثية باستثمار عامل الزمن، بإبراز الأحداث والمواقف وفق مسار خطي طبيعي متوالي خاضع لمبدأ السببية والتأويل بين البنية الداخلية للمشاهد.

✓بنى رحلته وفق أحداث محورية وهي حدث السفر، حدث طلب العلم، حدث التجارة وأحداث ثانوية وهي على التوالي: أحداث ذاتية، أحداث غيرية، أحداث تاريخية ما مكنت من رسم الإطار العام للخطاب.

✓اعتماد السياق الحدثي على حضور الزمن في إبراز الأحداث وتطورها، فضلا عن رسم الحدود بينها ضمن الإطار العام هذا من جهة، ومن جهة أخرى غياب الترابط العضوي والاتساق الموضوعي والانسجام الفكري حدي بالمشهد إلى التمايز والفراة.

✓المنطقية والاستطراد من السمات التي اعتمدها الرحالة في تأطير المنجز الحدثي والفعلية في الرحلة.

✓تغطيته لكل الوضعيات الفعلية المهمة والأقل شيوعا، فبرزت متعددة الموضوعات والأفكار، متفاعلة العلاقات، متعددة الخواص، منفتحة الأبنية والمعالم ما أدى إلى تحقيق الكفاءة المشهدية بكل مرجعياتها.

الفصل الثالث

مشهدية الأجناس الأدبية

المبحث الأول: مشهدية الفنون والأغراض
المبحث الثاني: مشهدية الأساليب اللغوية

الفصل الثالث:

تأسس فهم المشهد، من خلال رصد ما يحمله من خصائص عامة يحقق بها الشعور بمتعة الأدب وابداعاته، والتي يتم إدراكها من خلال بنية الخطاب، وما يحمله من أشكال أدبية نثرا أو شعرا محدثا التفرد الذي يمثله المضمون السردى ضمن نظام جنس الرحلة، ذلك أن فن الرحلة أوسع الفنون وأقدرها على ضم عديد الأخبار والفنون والمعارف، وعلى غرار الرحلات العربية عامة والجزائرية خاصة، فقد أثبت المشهد على وجه الخصوص أحييته الشرعية في الانفتاح على التأليف النثري والشعري، معتمدا على تصوير ونقل وقائع رحلته باختيار أجناس وأشكال أدبية مختلفة تناسب طبيعته، فيترجمها الدافع التلقائي والغاية الإرادية عن طريق استخدام اللغة المنظومة حسب تدخل الموقف وحالة الانفعال شعرا أو نثرا، مما أعطى مكانة سامية للرحلة بأن يكون مع مصاف الأدباء والشعراء في تاريخ الأدب الجزائري، فهو في تأثر مستمر مع مختلف العلوم والفنون، ليجعل منه حقلا خصبا تمتزج فيه ذات الرحالة بتأملاته وأفكاره مع واقع المجتمع المغربي وأحداثه، محققا كل ذلك في ثوب واحد، الأمر الذي جعل منه مشهدا رحليا بامتياز.

لهذا سنحاول في هذا المبحث لاستجلاء مميزاته من خلال الكشف عن الأجناس السردية التي تميز بها، فضلا عن تمرده وانفتاحه على مختلف الفنون الأدبية.

المبحث الأول: مشهدية الفنون والأغراض

تحتوي الرحلة على كثير من الأجناس الأدبية، حيث ساهمت في رسم الشخصيات وتطوير الأحداث، ما أنتج عنه تفاعلا وتداخلا بينها شعرا ونثرا محققا جمالية فنية، لا تتأتى إلا من خلال هذا القالب الفني الممزوج بواقعية المجتمع المغربي، ورفع النقاب عن تراثنا المغمور، ما يسمح بحضور مختلف المواضيع التي تتماشى والبناء الفني والخصوصية المتميزة لشخصه ومشهده بصفة خاصة.

ولهذا فالبناء المعماري لرحلة اهتم بتقديم مادته ومضمونه بأشكال فنية، تتباين بين النثر وفنونه والشعر وأغراضه، محاولا بذلك محاكاة أدباء وشعراء عصره أمثال ابن ميمون وابن عمار وابن على وغيرهم، وحرصا منا على مقارنة واقع مشهد الرحلة، انطلقنا من قراءة النصوص النثرية والشعرية على حد سواء، والتي سمحت بفهم النسق السردى بمميزاته وأضداده، وذلك بتفكيك البنية الفنية

وفهم دلالتها الجمالية، وما حوته من مواضيع، وظفها بسمات وخصائص فنية شكلا ومضمونا بلغة أدبية وأساليب جمالية، تجسد التجاور بين الأجناس النثرية والشعرية، فأنتجت فنونا نثرية كالإجازة والمقامة وعقود الزواج، وأما أغراض الشعر فتعرض فيها لشعر التعليمي والاجتماعي. و الإخوانيات وغيرها، لهذا سنقف عند هذه الإنتاجات الأدبية التي تعبر عن ابن حمادوش المؤلف الأديب والشاعر الفنان.

أولاً: مشهدية الفنون النثرية

لا بد لنا من الاعتراف، بأن أي عمل فني تمتزج فيه صفتا الواقعية والخيال، ولعل المتن حقق هذه السمات، إذ نقل الواقع المغربي بموضوعية، مستعينا ببعض العناصر الفنية كالتصوير، الذي يغلب عليه الطابع القصصي بأسلوب فني ينحو إلى الخيال الجمالي الإبداعي فنغني بـ "النثر الفني أو الأدبي، وهو يشمل المقامات، والرسائل، و التقاريط والتعازي وعقود الزواج التي تفنن فيها أصحابها و الإيجازات المنمقة (..) والقصص والخطب "1 ونجد الخطاب يضممر بداخله أنواعا نثرية كثيرة كالسيرة الذاتية والتراجم والمقامة والإجازة وعقود الزواج وغيرها، الأمر الذي دفعنا إلى البحث عن تمايزات هذه الأشكال النثرية فيه لذلك سنحاول الكشف عن أبعادها وجمالياتها وما فتحته الرحلة من آفاق إبداعية.

لذلك لابد من وضع أرضية معرفية نفهم من خلالها هذه الأشكال النثرية عموما، وبالمقابل ذلك نستند إلى الظاهرة الإبداعية في الرحلة على وجه الخصوص-بكونه مجال دراستنا-حتى نمكن القارئ من فهم تضاريسها.

1-مشهد الإجازة

إن أهم ما يلفت النظر، في دراسة مشاهد الرحلة، هو اهتمام الرحالة بالتحصيل العلمي ودقة ملاحظته، ورغبته الشديدة في تعلم مختلف العلوم النقلية والعقلية، فتعددت بذلك مؤلفاته وإنتاجاته الأدبية والعلمية، ومن هذا المنطلق تحصل على العديد من الإجازات خلال مسيرته العلمية، مخدة اسمه في تاريخ الأدب الجزائري في العهد العثماني، فكانت هذه الإجازات خير شاهد على كفاءته وبراعته في تكوينه العلمي، وعليه فالإجازة هي "إقرار خطي يكتبه أحد العلماء، ويعترف فيه بأن

1-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص171.

حامله قد قرأ عليه علما من العلوم أو كتابا من الكتب المشهورة، وأنه أصبح قادرا على أن يتصدى من بعد، ليدرس هذا العلم أو المادة الواردة في الكتاب¹ واعتبرت أنها من العطية "فأجازه بمعنى: أعطاه، وهذا الاشتقاق نسبة إلى الإجازة يمنحها الأستاذ لتلميذه الذي استوعب العلوم التي درسها وعلمه إياها، لأن الطالب الذي أنس من نفسه القوة في العلم والقدرة على التدريس والإفتاء والرواية طلب من شيخه أن يُجيزه"².

وعلى كل فإن الإجازة هي شهادة تقدم من قبل المجيز (والذي يكون في العادة شيخا من شيوخ العلم) للمجاز عرفانا على تحصيله العلم، وبذلك يكون مؤهلا بإفادة طلاب العلم، لذلك فهي تعتبر من أهم الأجناس الأدبية في تاريخ المغرب العربي، ذلك أن أسلوبها "أقرب إلى الأسلوب الأدبي لأن أصحابها كانوا من الأدباء المهرة فيضفون عليها طابعهم وذوقهم، وبذلك تصبح الإجازة أيضا قطعة أدبية من حيث الأسلوب على الأقل"³ فضلا لأهميتها في أوساط العلماء والمشايخ لأنها تعلي من شأنهم ومكانتهم العلمية، فهي تزكية وإثبات لمجهوداتهم وقدراتهم في مختلف العلوم المعرفية، وبالتالي قدرتهم على العمل بها كمزاولة التدريس أو الإفتاء مثلا، إضافة إلى طلب العلم والسعي فيه، ومن شروطها أن تكتب من لدن المجيز نفسه أو أن يصادق عليه، كما أنها تحوي اسميهما، مع ضرورة تدوين المواد التي سمعها منه وأجازه فيها ، فضلا عن توفر تاريخ منحها وبذلك تكون ذات أهمية بالغة لذلك يسعى أصحابها لتحقيقها، وقد ضمن العديد من الإجازات التي أخذها من شيوخ أمثال محمد عبد السلام البناني، و الورززي، ابن المبارك وغيرهم.

ومن النماذج التي أوردها إجازة البناني، وهو أول من التقى به في تطوان عندما أدى له أمانته، التي جاء بها من الجزائر، وقد حرص على حضور مجالسه العلمية بزواوية سيدي أحمد بن ناصر الدرعي، وقد نظم قصيدة لشيخه يطلب منه الإجازة مشيدا فيها بخصاله، وقد افتتحها بالحمد والثناء على الله تعالى والصلاة على رسوله وآله، ذاكرا بعض المؤلفات التي أجاز بها تلميذه ابن حمادوش ولنقتطف منها مايلي: " ثم قلت أجزت الفقيه المذكور جميع ما يجوز لي وعني / روايته (مقروءه) ومسموع ومجاز ، كل ذلك بشرطه عند أهله، وأذنت له أن يحدث عني بكل ما سمعه مني أو بلغه عني من مؤلفات ومنتاولات (كذا) كشرحنا على كتاب الاكتفا للإمام الكلاعي المسمى بمغاني

1- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص6.

2- أحمد رمضان أحمد: الإجازات والتوقيعات المخطوطة في العلوم العقلية والعقلية من القرن 4-10هـ، منشورات هيئة الآثار، مصر، 1985، ص14.

3- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص183.

الوفاء بمعاني الاكتفاء المضمن في ستة أسفار كبار، وشرحنا على اللامية الزقاقية في الفقه (..) وغير ذلك مما جمعته أو نظمته، إجازة تامة مطلقة عامة، وأسأله أن لا ينساني من صالح دعائه وأوصيه ونفسي بتقوى الله ومراقبته في السر والعلانية، وهو سبحانه وتعالى يلهمنا رشدنا ويتولى هدايتنا، وهو حسبي ونعم الوكيل، صلى الله على مولانا محمد خير الخلائق أجمعين صلاة وسلاما دائمين إلى يوم الدين

قاله وكتبه ابن عبد السلام البناني، غفر الله له، وأخر المحرم الحرام فاتح و-ن-ق-ش(80) يعني 1156¹ ومن الملاحظ كتابتها بأسلوب أدبي، يميل إلى التتميق اللفظي، وبألفاظ صريحة ومعبرة، يتميز بها عما سواه بأصالته الأدبية وطابعه الجمالي الفني، محققا معايير الجودة لطبيعة هذا الشكل النثري.

ويضاف إلى هذا النموذج، ما أورده الرحالة عن إجازة السرايري، وقد التقى به في تطوان فكان دائم الحضور لدروسه في جامعته القريب من زاوية سيدي الجعدي، بتوصية من الشيخ البناني وذلك بعد أن استلم إجازته؛ فيقول: "يوم السبت سابع وعشرين محرم، قبضت إجازتي التي كتب لي الشيخ البناني، وأمرني أن أرفعها إلى الشيخ الفاضل ידי أحمد السرائري، فرفعتها له وسلّمت عليه من الشيخ، وأخبرته أنه أرسلني إليه ففرح بذلك، وكان كبير السن فأخذها من يدي ووعدني إلى الغد"² وقد بدأها بحمد الله تعالى والصلاة على الرسول وآله، ليذكر بعد ذلك الاسم الكامل ويجيزه قائلا: "طلب مني الإجازة، مع عدم أهليتي لذلك، فأجبته، فأجزته فيما سمع وفي غير ذلك مما يصح لي وعني روايته إجازة تامة عامة، وبعد هذا كرر كلمات"³

وقد ختمها بكتابة اسمه الكامل وتاريخها، والملاحظ عليها اختصارها بالمقارنة مع الإجازتين السابقتين (البناني والورززي) وربما مرد ذلك وجود بياض أكمله بمختلف العلوم التي درسها عنه وبالأخص ألفية العراقي، فضلا أنها جاءت بأسلوب بسيط خال من البيان و الصنعة اللفظية وبعبارات بسيطة قوية المعنى والمبنى تميز المؤلف بفرادة عن أدباء عصره.

ونخلص في الأخير إلى أن بنية مشهد الإجازة يتكون في الغالب من ثلاثة أجزاء، يشتمل كل جزء منها على فكرة واحدة أو أفكار متعددة تساهم كلها في بناء النص الإيجازي، كما يلي: الافتتاحية وتكون في أغلب النصوص الإيجازية بالبسملة أو الحمدلة مع الصلاة والسلام على رسوله

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص63

2- المصدر نفسه، ص67.

3 - المصدر نفسه، ص68.

ليذكر اسم المستجيز و المجاز وخصه بمجموعة من أوصاف التبجيل والاحترام ،أما الجزء الثاني فيتناول العرض وخصه بمجموعة موضوعات أهمها طلب الإجازة مع اللاحاح في طلبه ، مستعطفًا المستجاز مظهرًا تواضعه بصيغة صريحة بالإذن في الرواية، ذاكرًا العلوم التي أجازه فيها، أما الخاتمة فتعتبر البنية النهائية والتي تكون في الغالب بالتوقيع اسم الكاتب موثقًا تاريخ حصوله عليها والصلاة والسلام على رسول الله.

2-مشهد التقاريز

تعتبر التقاريز من بين الفنون النثرية التي حفلت بها الرحلة، وهي جنس أدبي قديم، مثل جزءا هاما في تراث الجزائر والمغرب في الفترة العثمانية خاصة، والتي يقوم بها الأدباء والعلماء على السواء بمدح بعضهم البعض، وقد ورد في المعاجم اللغوية الفرق بين التّقرّيز والتّقرّيز " فالأول هو مدح الشخص وهو حي ونقول قَرَضَ الرَّجُلُ تَقْرِيزًا أي مدحه وأثنى عليه ،ونقول هما يتقارضان الثناء والتقريرض :الشعر والتقريرض صناعته ،فالتقاريز في المدح والثناء ،أما التقارض ففي المدح والذّم"¹

كما جاء في القاموس المحيط " والتقريرض مدح الإنسان وهو حي بحق أو باطل وهما يتقارضان المدح أي يمدح كل صاحبه "²

وعليه فيوظف مصطلح التقريظ للدلالة على مدح شخص ما لكتاب أو لمؤلفه أولهما معا، حيث يعطي الكتاب لشخصية علمية بارزة كي يقرض له، وقد أصبح استخدام كلمة "تقديم" للتعويض عن مصطلح التقريظ، وقد تسيطر فيها "الروح الإخوانية على الأسلوب وتبرز ثقافة الكاتب الأدبية واللغوية"³ ومن هنا يكون الأسلوب هو العنصر الأساسي وليس الموضوع المقرض، لأنه يجمع في تقريظه بين النثر والشعر.

ومن هنا، فقد أسهمت التقاريز في إثراء رصيده المعرفي ، لكون الرحلة حفلت بالعديد منها والتي عددها ستة، نذكر منها تقريظة الشيخ أحمد "الورززي"⁴ وأحمد بن عمار للمؤلف، ويشيد فيها

1-عبد الجليل شقرون: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب لابن عمار أبي العباس سيدي أحمد، رسالة مقدمة لنيل شهادة

الدكتوراه في تحقيق المخطوطات، جامعة أبي بكر بالقائيد، تلمسان، الجزائر، 2016-2017، ص45.

2-الفيروز آبادي: قاموس المحيط، ص545.

3-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 182 .

بفضله على تأليف كتاب "الدرر على المختصر*"، والذي وضعه في المنطق، وهو يقع في حوالي تسع وسبعين ورقة كما أخبر عن نفسه واعتبره من أهم تأليفه، وقد تحدث الكتاب عن مختصر الشيخ محمد بن يوسف السنوسي، وقد عرض الشيخ الورززي تقريظته بافتتاحها بالحمد لله تعالى وصلاة والتسليم على آله وصحبه، ومن ثم الإقرار بسرد ابن حمادوش الكتاب عليه، مشيدا بفوائده ومميزاته، ومما يقول فيها: "(..)" أن مؤلف هذا الشرح على مختصر الشيخ السنوسي وهو الشريف سيدي عبد الرزاق بن محمد الجزائري، سرده على وجه المذاكرة، لعل أن نجد فيه ما يحتاج للإصلاح أو التكميل، فأصلحنا منه المواضيع التي تحتاج إلى الإصلاح على حسب ما سهل الله سبحانه علينا، ونرجو من الله سبحانه أن يكون كله أو جله صوابا، وإن وقع فيه خطأ فيكون معدودا محصورا، وهو إن شاء الله يصلح للإقراء والمذاكرة "1 والملاحظ على هذه التقریطة أنها جاءت بأسلوب خبري يكتسي طابع التقرير مما أكسبها معاني واضحة، سهلة، بلغة أدبية فصيحة، ولعل مرد ذلك كونها شهادة فكانت ذات سيادة بطابع الشفافية، يجنح فيها إلى الإقرار بالحقيقة بأسلوب فني، ينافس فيها الفنون الأدبية الأخرى.

وتجدر الإشارة، إلى أن أحمد ابن عمار أعطى الأهمية الكبرى للتقریطة، والذي تجلى من خلال التنقيح والإصلاح في كل مرة يعرض عليه قراءته للكتاب، فجاءت بذلك راقية تليق بمستوى الفن الأدبي، لتؤصل في مشهد التقریطة الجودة والكمال بصياغة أدبية عالية، لأن ابن عمار رائد في استخدام الصنعة اللفظية، فهو "من أقطاب الصنعة الأدبي نثرا وشعرا، وكان غالبا ما يسجع ويكثر من المحسنات البديعية "2، فضلا عن تحري الدقة في شرح معاني الكتاب والكشف عن معارف أخرى، وقد افتتحها بعد حمد الله والصلاة على رسوله و آله، بمقدمة طويلة شارحا كل تفاصيل وحيثيات الموضوع، من اجتماعه بالشيخ الورززي ومناقشته للكتاب مادحا أسلوبه وطريقة نظمه ورصفه لمعاني وأفكار "الدرر على المختصر"، مشيدا بما حواه من علوم ومعارف، ومما جاء فيها قوله: "(..)" فأجد محبنا الأديب والحبر الأريب سيدي عبد الرزاق بن

1-أحمد بن محمد بن عبد الله الورززي الدليمي الحميري، من كبار علماء وفقهاء المغرب، من تطوان له مؤلفات عدة توفي سنة (1189هـ). ينظر: العباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكز وأغمات من الأعلام، راجعه عبد الوهاب ابن

منصور، المطبعة الملكية، الرباط، المغرب، ج2، ط2، 1993، ص392

*أي مختصر محمد بن يوسف السنوسي في المنطق (1189هـ)

2-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص259.

3-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص183.

حمادوش، يقرأ عليه كتابه الدرر الذي جمعه على المختصر، فأصلح فيه الشيخ المذكور المذكور بقدر الاستطاعة ما يحتاج للإصلاح، وأوضح غاية ما يحتاج للإيضاح كما ذكر ذلك، قدس سره بخطه أعلاه، دام عزه وعلاه (..)، ناهيك به مؤلفا، مبذولا خيره لا ممنوعا، قد أحكم فيه الرصف والالتئام، واستخدم لطائف المعاني في بديع الكلام، حتى أفض عن المختصر الختام وكشف عن وجوه خرائده اللثام، ووضع كنوز فرائده على طرائف الثمام، فأصبح به إذ ذاك في أعلا الذرى¹ وعليه، فقد وردت تقريظة ابن عمار -كما أشرنا سابقا- باعتائنه بالألفاظ الدقيقة والبديعة فاتسم أسلوبه بالسلاسة والجمال، مما ينبئ أن هذا الرجل كان شغوبا بالتنميق اللفظي و التحري دقة الوصف، وبهذا عدت تقريظته من أجود وأحسن التقاريظ في الخطاب، لأنه كشف أبنيتها و متصوراتها الفعالة، من خلال التنقيب بالأدلة الواضحة عن التقرد والتميز، الذي عانق به الواقع مع الخيال فشكل الجمال والبراعة بهذه الشهادة التقريرية والفنية في الوقت أنه .

ونخلص في الأخير أن المنهجية المعتمدة في صناعة التقريظ، قامت على التحليل الداخلي في دراسة النصوص النثرية، ما أغفل عن دراسته لبعض الجوانب الاجتماعية والتاريخية، خاصة وأنها كانت أدبية تميزت بوضوح المعنى وانتقاء الألفاظ الدالة، كما جاءت بعضها غنية بالمحسنات البديعية خاصة لدى ابن عمار على عكس تقارظ الورززي، وعموما فقد أجاد توظيفه لهذا الفن فكانت كل النماذج من خيرة العلماء والادباء فجاءت بأسلوب أدبي، فني بديع وألطف المعاني وأدق الكلمات، ما أضفت مسحة جمالية في مشهد الرحلة.

3-مشهد المقامة

يعد جنس المقامة من الفنون النثرية، التي استرعت اهتمام الأدباء الجزائريين قديما، ولعل ابن حمادوش كان سباقا لتضمين هذا الفن في مشهده، كونها خير معبر لواقع المجتمع المغربي الذي تأثر وأثر فيه، فسجل مشاهداته وانطباعاته، بدرجة من الدقة والجمال، والقدرة على التنميق اللفظي والأساليب المسجوعة، ليؤصل لفن نثري قائم بذاته، هذا الأخير الذي اكتملت ملامحه في القرن الرابع الهجري على يد "بديع الزمان الهمذاني" (ت398هـ).

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص261.

إن لفظة مقامة المأخوذة من مادة (قوم) تحمل بعدين لغويين وهما: المجلس والجماعة من الناس، فجاءت في لسان العرب: "المقام والمقامة: المجلس، ومقامات الناس: مجالسهم(..). ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس مقامة، والمقامة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه، والمقامة: السادة"¹ ثم تطورت لتدل على حديث الشخص في المجلس وبهذه الدلالة استعملت المقامة. أما عن معناها الاصطلاحي فقد عرفها "محمد عزام" بقوله: "المقامة قصة قصيرة تدور حول بطل وهمي، يروي أخبار رواية وهمي أيضا"²

وبناء على ما سبق، فهي تعتبر من الفنون التعليمية، التي تنتظم فيها أحداث معينة يرويها الرواي، بطريقة فنية وبألفاظ مسجوعة، تجمع بين الطرافة والغرابة، تلقى في جماعات على شكل قصص، صغيرة لغاية إفادة المتلقي وإمتاعه، وتعد المقامة من "الوثائق التاريخية التي تعطينا فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية في زمان وأحوال العصر وأخلاق الرجال"³ وعلى هذا الأساس، تنوعت موضوعاتها من الاحتيال والكدية، الشحاذة إضافة إلى الموضوعات الوعظية، فضلا عن الموضوعات الاجتماعية وبخاصة تلك المشاكل التي تعاني منها الطبقات الوسطى، كما تعرض أحيانا بعضا من العادات والتقاليد وغيرها من الموضوعات، وتبعا لاختلاف هذه المواضيع تختلف الأهداف من أهداف تعليمية، أخلاقية وأخرى ترفيهية حسب طبيعة البيئة الثقافية.

وها هو أدبيننا يعبر عن الوضع في المغرب، من خلال مقاماته الثلاث التي دونها، فقد صور بعض المواقف التي صادفته بطابع أدبي وعبارات متينة، ترفعه إلى مقام عال لأنه أضاف إلى للنثر الجزائري القديم ثروة أدبية فنية.

وهذا ما يمكننا أن نرصده، حين عبر عن امتعاضه لفساد أخلاق المجتمع المغربي، وانتشار الظواهر السلبية، في مقامته التي سماها بالهركلية، واصفا الأحداث التي جرت له، وهو في فندق الرحبة بمكناس، بعد أن سمع جلبة وضجيج أثناء وقت النوم، كان سببه شجار بين امرأة ورجل وتبين من وراءها انتشار الفساد الأخلاقي والاجتماعي في ذلك الفندق، ما اضطره للمغادرة، وعدم المكوث فيه وهذا يبدو واضحا في هذا المقطع بقوله: "الحمد لله، حدى بي حادي الرحلة، إلى أن

1- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، حرف الميم، فصل القاف، مادة قوم، ص 355.

2- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، د ط، د ت، ص 351.

3- مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1979،

دخلت في بعض أسفاري هركلة، فنزلت بها في خان كأنه من أبيات النيران أو كنائس الرهبان، بل لا شك أنه من أبيات العصيان، فذلك ما يسر به الناظر، ولا ينشرح به خاطر، فاختصت منه بحجرة وكأنني وقعت من السماء في حفرة (..). فلم يوقظني إلا جلبة الأصوات وتداعي القينات والتدافع بمنع وهات، وبعض هاد وبعض عات، وإذا بجاري بيت بيت، يحاسب قينة على كيت وكيت، وهي تقول له: فعلت كذا كذا فعله وتدفع أجر فعله، فوالذي سهل علي السفاح ونصبني لكل من أراد النكاح، لا برحت إلى الصباح، على وجه وقاح، وتدفع المهر بلا سماح، فقلت: بعدا لهذا الجار، ولا شك أنه بنس القرار، ولبئس الخان"1

فقد وردت مقامته بقالب أدبي وبأسلوب قصصي مسجوع، وعبارات متينة، مثقلة بالتنميق اللفظي يطبعها التباين بين الجد والتشويق، في مشهد وصفي يشع بالألوان والحركة، بإضفاء دلالات تتجاوز الوصف السطحي لتلامس خيال القارئ، يعرض فيها موضوعا بصورة تجعل النص على قدر من الفنية والأدبية، وخصوصا عندما ختمها بأبيات شعرية، مما أبان عن براعة في توظيف الفنيات الاستعارية البديعية، ومزجه بالواقع المعاش في فندق الرحبة، الذي يعد معلوم الزمان والمكان مما يخلق تقديرا لذات الرحالة لتمكنه بالربط الثقافي واللغوي والواقعي، و تشكيل مثل هذا الفن.

وأما المقامة الثانية، والتي سماها بالحالية، والتي وصف فيها وضعه مع الناس وخسرانه تجارته ودنو أجله، وقد وصفها بشكل تجريدي، بالإضافة حديثه عن تعلقه بشخصية رمزية (ولعلها زوجته الثانية زهراء)، وهو ما سبب له التعب والنكد، وقد ختم موضوعها بأدعية وأشعار من نفس الموضوع، ومما جاء فيها قوله: "الحمد لله محول الأحوال ومرخي البال، ومقلب الأمور في الدهور والصلاة والسلام على خير الأنام، المبشر بالفرج بعد الشدة، والمنذر بالعناء بعد اللذة، فقال تعالى: <<فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا>> سورة الشرح، 5-6.

وبعد، لما أن جرى القضاء المحتوم، والامر الملزوم، بأن خف الريش، وأكل الجوش، ومضض العيش، فخلفني الجيش، وكثر الصرف، وقصر الطرف، وجفت الإخوان، وقلة الأخدان، وغلب الزمان، فارتفعت الأقران، وصعبت التجارة وسهلت الخسارة، قرنت بجارة غرة، عيشتها مرة "2 فهذه المقامة، وعلى الرغم من أنها تتشد نوعا من التسلية للقارئ، إلا أنها كشفت عن صورة جزئية للمجتمع المغربي، الذي تأثر به، فقد منح الشعور بالانتماء بهذا التصور معبرا في نفس الوقت

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص79.

2 -المصدر نفسه، ص164.

عن حالته الذاتية، ممثلة في علاقته بزوجته الثانية زهراء التي وصفها بأوصاف سيئة تارة ومحاسن جمالها تارة أخرى، فضلا عن كساد تجارته، فامتزجت المتناقضات من خلال قيم التمرکز حول الذات، فاستحقت اسم المقامة الحالية.

وقد تميزت المقامة في الرحلة باعتمادها على السجع كثيرا، فضلا عن اشتغالها لمختلف فنون البلاغة والبديع عن طريق السجع والجناس والطباق والمقابلة، والبيان مهتما بالصورة التشبيهات والاستعارات، وقد كان بطلا لمقاماته فدارت الأحداث حوله، مظهرًا جودته في السرد والوصف الحسي والتحليل بحسن الابتكار وتصوير مساوئ المجتمع المغربي واستعراضها كما لو كان ناقما على المجتمع.

ونخلص في الأخير، إلى أن المقامة بهذا الشكل الفني، تشكل موردا ثقافيا وأدبيا بكل المقاييس، متعددة الدلالات، بصيغ تشكل حمولة جمالية فنية، تمثل تقديم مشهد موحد الحدث بمعايير أدبية تؤطره رؤيا ثقافية، مما تمنح المشهد مشروعية الوجود والتواصل.

4-مشهد عقود الزواج/الصدقات

يعرض ابن حمادوش لنوع من الأجناس الأدبية، والذي يقوم على أساس الأعراف الاجتماعية الراسخة في القرن الثاني عشر هجري (18م) في الجزائر، والذي تجلت في عقود الزواج باعتبارها قوالب تقليدية، لكن في شكل قطع أدبية رائعة التأليف، ذلك أن أصحابها من القضاة الفقهاء كانوا على علم ودراية كبيرين باللغة والأسلوب الأدبي، فكانوا يتقنون في كتابتها ويظهرون فيها ما حملوا من براعة لغوية وبلاغية

وعلى هذا الأساس، فهي تعنى بتصوير مكانة الزواج، وقيمتها المالية كرمز للمودة والتهادي بين الطرفين -الزوجين- هذه الأخيرة شكلت مادة دسمة تفنن القضاة والفقهاء في كتابتها، فأبانوا عن براعة لغوية وبلاغية، محكومة بنظام من السمات الأدبية والفنية، إضافة لقيمتها الدينية في تحقيق الذات-كقيمة اعتبارية-، فضلا أنها أعطت صورة متنوعة تلخص شرائح المجتمع المختلفة "فمنها الذي كتب لبكر، والذي كتب لثيب، ومنها القصير، ومنها المطول وجميعها تصلح نموذجا لدراسة الحياة الاجتماعية"¹ فقد وظف هذا الجنس الأدبي توظيفين، فأجاد وأحسن فيما طال من عقود تميزت بجل ألوان البديع والبيان وعديد الصور الفنية، فاستحقت بأن تكون قطعة فنية بامتياز، وأما

1-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص187.

القصيرة منها فلم يحسن توظيفها ، من ثم جاءت مقتضبة كالعقود الإدارية لتتميز بأسلوب أدبي له سماته وخصائصه ، والتي بلغ عددها ستة عقود، وسنحاول ايضاحها في جدول إحصائي وفقا لطولها وقصرها والمعلومات التي حوتها :

نوع العقد	نص العقد	الصفحة
الطويلة	عقد كتبه ابن عبد المؤمن /عقد الزواج الأول للمؤلف (عقد نكاح بكر في الحجر/عقد نكاح ثيب العقد الثاني للمؤلف/عقد نكاح بكر (أخت المؤلف) /عقد نكاح لبعض البنسيين لثيب شابة /عقد زواج بكر مع سياقه خطبة وعقد لبكر في الحجر	238-241/241- 242/242-243/243- 244 244-246/247- 248/248-249 249-266/267- 268.
الموجزة	خطبة من عند المؤلف خطبة لا يعلم لمن هي /خطبة أخرى/عقد نكاح أبكم أصم /عقد لعاهر وقت التوبة/خطبة أخرى	244-245/245- 246/250-251/251- 252

وفي هذا السياق نبداً، عقد زواج أخته البكر كتبه ابن حمادوش، ومما جاء فيه قوله : "الحمد لله، تزوج على بركة الله وعونه، وعلى منهاج الشرع القويم وطريقة المكرم الأجل الزكي الأفضل السيد علي الحرار بن الحاج علي، أمين الحرارين كان، مخطوبته وكريمته البنت آسيا البكر في حجر والدها المكرم الأجل السيد الحاج محمد الدباغ ابن حمادوش، على صداق مبارك ميمون قدره ما بين نقد محضر وحال منظر وكالي مؤخر أربعمائة دينار جزائرية خمسينية العدد من سكة التاريخ وقفطان واحد قذيفة وفردان اثنان وقنطران اثنان صوفا وأوقية واحدة جوهرًا وأمة واحدة من رقيق

السودان "1 ويهمننا هنا أن نشير إلى أن هذا العقد موجز، بالمقارنة إلى عقد الذي كتبه" ابن ميمون "2* بمناسبة "زواج الشريف المرتضى" الذي يعد الأطول والأجود، إذ أنه يعد النموذج الذي يحتذى به بدليل ما أورده الرحالة حين قال في ختامه: "وعليه عادة بلادنا، وبمثله جرى العمل عندنا"3، وقد جاءت هذه العقود في مجملها بلغة فصيحة وعبارات متينة، واضحة المعنى والدلالة، تشع بمسحة فنية تطفو بالبلاغة والبديع، تلتزم صياغة واحدة من حيث مقدمة وعرض والخاتمة، مصورا ومسجلا شروط الصداق وقيمتها، مفصلا في التفاهات التي وقعت بين الطرفين- الزوج وولي الزوجة- وهو ما يعكسه جانباً من الهوية الدينية والاجتماعية للمجتمع آنذاك، ليذكر في الختام بطاعة وبر الزوجة لزوجها مؤشرا بتاريخ العرس واسم القاضي والشهود المصادقين عليه.

ومن أغرب العقود التي أوردها، والتي لفتت انتباهي "عقد لعاهر وقت التوبة"4 وقد افتتحها بالبسملة والصلاة على رسوله وآله، ليذكر تفاصيل توبة المرأة، والملاحظ أنه تكتم عن ذكر اسم القاضي والمعنية بالعقد وكذا تاريخ العقد، كما ألفناه في غالب الصداقات واستبدلها ب(فلان)و(فلانة)، ولعل مرد ذلك التنشئة الدينية التي يتسم بها الرحالة فضلا عن التزامه بالعادات والتقاليد المجتمع الجزائري القديم، الذي يتستر عن هذه الظواهر السلبية.

كما ضمنها آيات بينات وأحاديث نبوية شريفة تنص عن حكم توبة الله على عباده، وهذا مقتطف منها "وذكرت أنها كانت بها ما كانت على أفعال ذميمة، مصرة على السفاح والعهارة، وإنها تائبة لله تعال من ذلك توبة صادقة، فقبل، وفقه الله تعالى، توبتها وأخذ في قبولها بكتاب الله عز وجل حيث يقول في محكم وحيه الكريم: إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين"5

وفي الرحلة نصوص لعقود الزواج مختلفة منها الفقهي التقليدي، ومنها الأدبي الاجتماعي وجميعها تصلح نموذجا لدراسة الحياة الاجتماعية، ويشغل العقد من الرحلة حوالي خمس صفحات وكله على هذا النحو من الأسلوب مع تفصيل الصداق وتدقيق في ذكر الالتزام من الطرفين والذي

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص243.

2- عبد الرحمن المرتضى الشريف، وقد كان من الأشراف، حفيد الباشا، تولى الإفناء المالكي عدة مرات خلال القرن الثاني عشر، ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص187

3- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص241.

4 -المصدر نفسه، ص251.

5 -المصدر نفسه، ص251.

نخلص إليه هو أن العقود والصدقات، كانت ميدانا خصبا لإظهار تفوقه وبيان مقدرته الأدبية بالنثر المسجع بين الكتاب وقضاة عصره.

وعليه، تبرز بهذا الشكل الفني كأحد عوامل التمرکز الديني والاجتماعي، حول نسق من الأنساق النثرية، وذلك من خلال مستوى الآليات التعبيرية التي وظفها الرحالة، والتي من شأنها ترسيم معالم الإبداع الفني في الرحلة.

5-مشهد الرسائل

أثمر هذا الفن النثري "الرسائل" نتائج مهمة، في فتح آفاق بين الأدباء والأصدقاء من خلال توطيد العلاقات الاجتماعية، فضلا عن إيصال الأفكار والأهداف ما حملهم على اعتبارها وسيلة تواصل بامتياز، نظرا لدور الذي تلعبه في نشر المعلومات والمعارف العلمية والأدبية في مختلف جوانب الحياة، مما سمح لها بدخول حيز التصنيف الأدبي، باعتبار انتمائها للحقل الأدبي، واتصافها بالقيم الفنية والجمالية، كونها تعتمد على قوة التعبير وبراعة التصوير، والسبك الجيد واللفظ المتخير والمعاني الدقيقة لأنه يخاطب الغير في مكان بعيد لمناسبة هامة أو موضوع ما .

ونجد الباحث «جبور عبد النور» يعرفها بقوله: "ما يكتبه امرؤ إلى آخر معبرا فيه عن شؤون خاصة أو عامة، وتكون الرسالة بهذا المعنى موجزة (..) وينطلق فيها الكاتب عادة على سجيته بلا تصنع أو تأنق وقد يتوخى حيناً البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع"¹

وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبارها قطعة أدبية، تكتب بأسلوب نثري وبقالب فني ترسل من شخص إلى آخر لغاية محددة لها سماتها الجمالية والفنية لتحقيق الانتماء للجنس النثري.

وغالبا ما تبني الرسائل من مقدمة أو افتتاحية ثم عرض ومنه إلى خاتمة، ومما يراعى في الافتتاحيات: البسملة والحمدلة والتشهد والصلاة على النبي والسلام، ثم لفظة (أما بعد)، وهي التي تختتم بها الافتتاحية لينتقل بعدها للعرض وهو الذي يتضمن موضوع الرسالة ، ثم لتختتم هذه الرسالة بكتابة تاريخها ، أما عن طولها وقصرها ، فتختلف من موجزة إلى المتوسطة أو الطويلة وذلك حسب موضوعها فلكل مقام مقال، "فالإيجاز يكون في الرسائل الموجهة إلى خاصة الناس من الحكام

1-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص122.

والمتقنين¹ والملوك ، أما الإطناب فيكون في الرسائل الموجهة إلى عامة الناس وغيرها من رسائل التربية و الوعظية.

وعلى هذا الأساس، كانت لها أهمية كبيرة في نظم شؤون الدولة المختلفة ومجتمعاتها، مما جعل كتاب خاصين بالرسائل وبخاصة في حضرة الملوك والسلاطين، الأمر الذي سمح بجمعهم لعديد العلوم والمعارف اللغة المتداولة، فضلا عن حفظهم للقرآن الكريم ومعرفة الأمثال والحكم ونظرا لمكانة هذا الجنس وأهميته في النفوس والمجتمعات، فقد تنوعت وتعددت باختلاف المناسبات فنجد:

1-الرسائل الاخوانية: "وهي تلك الرسائل التي تصوّر عواطف الكتاب وانفعالاتهم ومشاعرهم الخاصة «فتكون بين الأصدقاء والناس عامة ومن موضوعاتها: الشكر، العتاب، التشوق، التهنة التعزية، المدح الهجاء، الاعتذار والاستعطاف وغيرها من الرسائل الوعظية والدينية

2-الرسائل الديوانية: وهي الرسائل التي تعالج شؤون الإدارة والتنظيم، وشؤون الرعية الصادرة عن دواوين الحكام، ومن موضوعاتها: العهود، المناشير، الفتوحات، والحث على الجهاد وغيرها إضافة إلى الرسائل السياسية والحربية.

وقد أسهمت المعالجة الآلية للرحلة، عن بروز هذا الشكل الفني كنموذج أحادي، والذي تجلى في رسالة تعزية تلقاها من المفتي "محمد بن حسين"2، عقب وفاة ابنه الحسين، معبرا عن تعازيه الخالصة بهذا المصاب الجلل، معذرا عن عدم حضوره للجنائز ومما جاء فيها قوله: "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه وسلم، إلى الجناب الكريم العالي جامع أصناف المعالي، الذي انتهت به أمانى الوداد، ومحبة الأخوة وحسن الصداقة و الإعتقاد مولانا الفاضل الكامل السيد الحسني سيدي الحاج عبد الرزاق، سلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وإليه فقد بلغنا ما أحرار الأذهان وأشجاها، وأطار النوم من الأجفان وأبكاها وأضرمت لواعج الأشواق، وأذكى وزاعج الاحتراق، بالذي صدع أعشار القلوب(..) حتى أدركتني محنتك وموت ولدك

1-مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، المسيلة، الجزائر، د ط، د ت، ص118.

2-المفتي محمد بن الحسين: ولد (1683م) وتوفي (1766م) من أصحاب المؤلف، كان مفتيا وخاطبا ومدرسا في جامع الحنفية، وتولى الفتوى الحنفية مدة قصيرة سنة (111هـ)، ينظر: محمد بن رمضان وابن دحمان الغوثي: إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ص461.

فأخذتني الصدمة وهيبت لي المحنة، فلقد رمانا الدهر بسهام صروفه فأصمانا، وتعهدهنا خطبه فهد عروشا وأركاننا، فاصبر صبر الأجواد، إنما صبر الكريم على الرزية أجمل"1

فالملاحظ أن المفتي محمد بن حسين التزم بالهيكل العام في بناء الرسالة من مقدمة، والتي افتتحها بالبسملة و التصلية على الرسول وآله، ليشيد بأواصر المحبة والصدقة التي تربطه به لينتقل لموضوع الرسالة، وهو تعزيته في فقدان ابنه -الحسين- وأثر تلقي هذا النبأ عليه، داعيا له بالتحلي بقيم الصبر الجميل لينال الأجر والثواب الجزيل، مستدلا بآيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة عن عظمة الصبر عند المولى عز وجل، فجاءت بعبارات جزیلة، مسجوعة وبأسلوب أدبي ولغة فصیحة قوية المعنى والمبنى، تناسب محتوى الموضوع، الذي يمثل موضوعا إنسانيا نبیلا من خلال تحقيق أواصر الأخوة، والصدقة والتي تظهر في الشدائد والمحن، ما كان لها وقعها الخاص في نفس الرحالة، ليخصصها بالنموذج الأحادي فيها.

6-مشهد القصة

تعد القصة من أقدم الفنون الأدبية، نظرا لكثرة استخدامها وانتشارها، فضلا عن ارتباطها الوطيد بفن الرحلة، والذي يحتشد بالكثير من القصص التي يتداولها الرحالة أثناء سفره، ولعل الأديب ضمن العديد منها، فقد عرفها إبراهيم صحراوي بقوله: "القصص إذن هو رواية الحديث أو الخبر وبيانه والإعلام به وتتبع اجزائه جزءا من بدايته حتى نهايته، يغلب عليه أن يكون متعلقا بماضين سالفين"2 كما يعرفها شريبط أحمد شريبط بقوله: "حكاية تسرد حوادث معينة، محددة بأطر فنية عامة تميزها عن بقية الفنون الأدبية الأخرى"3

وعلى هذا الأساس، فإنها تروي حدثا معيناً من الواقع أو من وحي الخيال الكاتب، بشكل فني وأدبي وبأسلوب شيق، بهدف جذب القارئ وإفادته، ولابد من توفر الشخصيات التي تدفع الوقائع للتحرك، فضلا عن تأطيرها في زمان ومكان لتتنظم فيه الأحداث ليرسم المشهد المتكامل في ذهن المتلقي.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص15-151.

2-إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنىات الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص28.

3-ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، د ط 1998، ص10.

ومن هنا يتضح الدور الهام لهذا الجنس النثري، الذي يمتلك من المقومات والخصائص لتأثير في المجتمع، ذلك أن القراءة النشطة والجيدة تنثري من قيمته، وتجعله ذا أثر، ما أدى إلى اختلاف موضوعاتها وأهدافها المختلفة.

ولقد أورد في الرحلة ثمان (08) قصص، اختلفت في موضوعاتها ورواياتها فتعكس بذلك ثقافته وذوقه الأدبي، فمنها ما عايشه بنفسه، فضمن أحداث ثورة أحمد الريفي ضد السلطان "عبد الله" ليروي الحياة السياسية والاجتماعية للمجتمع المغربي في تلك الفترة، وفي نفس السياق نجده يعتمد على الجانب التاريخي عامة والإسلامي بصفة خاصة في اختياراته، ولعل مرد ذلك ثقافته الدينية والعلمية، التي مكنته من الاطلاع فعرض لقصة الفيل، قصة مع الخيزران قصة الحلاج، وهي قصص حقيقية منقولة من كتاب (الاكتفاء في أخبار الخلفاء) لابن "الكردبوس" وهذا نموذج لقصة غريبة الأحداث أوردها في كتاب الدر الفائق وهو من الكتب العجيبة لأنها تحكي قصصا غريبة تتحو الخيال في بعض الأحيان، وهذا مقتطف منها: "يوم الأربعاء ثاني الشهر المذكور ابتدأت ليلته كتاب الدر الفائق في المواعظ والرقائق، محتوى على ثمانين حكاية، ومن أغرب ما فيه من الحكايات القصار حكاية ولد التاجر مع بنت تاجر آخر تهواه وشغفت به، ففي ذات يوم فقدته، وكان لا يفارقها، فسألت عنه فقيل أنه خرج سكرانا، وتعدى على شخص فمسكه الوالي فلبست ثيابها وذهبت إلى الوالي باكية كئيبة"¹

ويهمنا هنا، أن نشير إلى أن هذه القصة تروي أحداث فتاة فائقة الجمال، تفتن كل من رآها وكان حبيبها قد سجن، وفعلت المستحيل لتخرجه بعد أن كان الجميع يطمع فيها من القاضي المحتسب، الوزير والنجار، ولكنها أوقعت بهم وخلصت صاحبها من السجن وهربت معه إلى جهة غير معروفة لنستفيد منها أن الجمال والذكاء في المرأة فطري، فلا تستهين أبدا بها.

وقد جاءت القصة طويلة، بأحداث متسلسلة، تروي وقائع تميل إلى الغرابة في كثير من الأحيان وعلاقات متشابكة تقوم بها شخصيات، يلتقي فيهما الزمان والمكان، بكل أبعادهما في قالب فني يمزج الواقع بالخيال، وتهدف إلى تأصيل قيمة الذكاء عند المرأة، فإذا كانت المرأة الجميلة كنز فإن الذكية قوة قاهرة، وبهذا تتوالد النصوص والتفاعل لتحشد من رحم التاريخ، وانبثاق الحاضر مشهدا أدبيا فنيا يتفرد به الخطاب عن باقي النصوص.

1 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص100.

وقد وردت هذه القصص في معظمها بأسلوب بسيط، وعبارات سهلة وألفاظ فصيحة متداولة فكانت قصصا واقعية منها ما كانت تروي حدثا تاريخيا أساسيا، ومنها ما دون ذلك التزمت في بنائها من دون تقديم أو تأخير في الأحداث أو ثنائية الزمان والمكان، لينقل الأحداث كما جاءت بلسان أصحابها دون تغيير أو تعديل.

ومجمل القول، فقد أبدع وأجاد في توظيف هذا المشهد الفني توظيفا جيدا فكانت هذه النماذج الفنية بكل عناصرها وسماتها مشاهد نثرية جمالية، أبانت عن وعي ومهارة الرحالة في توظيف هذه الفنون الأدبية كل حسب خصوصيته الفريدة.

7-مشهد السير والتراجم

مما لا شك فيه، أن المتن يخضع في تأليفه الأدبي لنوع من الذاتية، ما يحق لنا إعطاء حق الشرعية في اعتباره تصنيفا في السيرة الذاتية، لأنها "فن أدبي نثري، يقدم صاحبه مادة صادقة عن حياته الشخصية في مختلف مراحلها مع ذكر أهم الأحداث"¹ إذن فهو يتناول حياته الشخصية كاشفا عن الأحداث التي واجهها، مسلطا الضوء عن ظروفه الاجتماعية ما يسمح بالتعرف عن مختلف الجوانب الحياتية لعصره، لذلك فلا بد ان يكون ملما بكل الحقائق والوثائق المتصلة به فضلا عن تحري الصدق وعدم التحيز لأن الحقيقة تضيع متى تحيز المؤرخ أو تحامل أو جامل

وبناء عليه، فقد كانت لسيرة شروطا فنية لكتابتها من وجوب توفر وحدة البناء بترتيب أحداثها في قوالب تصويرية تشخيصية، ناقلا كل ما شاهده وعينه بالتفصيل والتحليل والتفسير، وعادة ما يغلب الأسلوب الأدبي الفني الراقي لصياغة السيرة، ليبث من خلالها مختلف الأهداف التربوية والأخلاقية والتعليمية، وحتى التاريخية لتعرف على تجارب الشخصيات، وحالهم وأحوالهم والتعلم منهم

وبالعودة للخطاب، نجد أن عنوان الرحلة (لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال) تثبت أنه يخبرنا عن نسبه وحاله وأحوال أهله، وعصره مبرزاً مكانته العلمية والأدبية كتجربة إنسانية تحظى باهتمام المعاصرين والمؤرخين في حقول المعرفة، ومناحيها المتعددة وبهذا يكون العنوان دليلا عن السيرة أولا، فضلا عن تضمينه سير وتراجم لشخصيات وأعلام وعلماء التقى بهم في

1-مريم الحسنات: السيرة الذاتية في الأدب الإسلامي الحديث، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2013م، ص21.

الجزائر والمغرب، وأخذ عنهم مختلف العلوم والمعارف، وهوما جعلها تعد مصدرا مهما لسير تراجم شيوخ علماء المغرب ومثال ذلك ما أورده عن نسخة فهرسة لمشايع علماء من المشرق والمغرب الذين أخذ عنهم البناني وعددهم (17) سبعة عشرة عالما، حيث قدم تفاصيل عن كل شخصية محددا تاريخ ميلاده ووفاته وأهم منجزاته، مذكرا بمسيرة البناني معه وأهم ما اكتسبه منهم، ونظرا لكثرتهم نعد إلى تقديم نموذج منهم، فيقول: "الرابع شيخنا الفقيه العالم النبيه العلامة النزيه، المحدث المفسر، النحوي المحقق المدقق، القاضي الأعدل الموفق، الامام المفتي الخطيب البليغ، أبو عبد الله سيدي العربي بن أحمد بردلة، كان رحمه الله آية الله عز وجل في التبحر في العلم والتصرف فيه، واستحضار نوازل الفقه و قضايا التاريخ (..) لازمت مجلسه في التسهيل لابن مالك وتلخيص المفتاح، وشرح العضد على مختصر ابن حاجب الأصلي أعوما كثيرة وسمعت عليه كثيرا من تفسير كتاب الله عز وجل، والحكم العطائية، ورسالة الشيخ ابن أبي زيد وجل المدونة بحاشية ابن ناجي عليها، وكثيرا من الموطأ تفننا وتفقهها"¹ وقد وردت هذه التراجم بأسلوب سردي قصصي وصياغة تختلف عن غيرها من التراجم الأخرى ، فجاء فيها بمدح وتبجيل شيوخه وتبيان مكانتهم العلمية ووصفهم بكل الصفات الفريدة والمتميزة بأسلوب فني بديع ، يغلب عليه كل أنواع صورالبيان والبديع لينتقل إلى ذكر اسمه الكامل وموطنه وعمله وبعدها يذكر المواد التي درسها عليه ، ثم بختما بتاريخ ومكان وفاته إن علمه*

ولعل الهدف من هذه التراجم حسبه هو: "تبركا بهم وتعلقا بأذيالهم وسببهم، وتأكيدا للانتساب إليهم بالنسج على منوالهم"² فجاءت تخليدا لهم ولعلمهم وتأكيدا للانتساب لهم، وذلك عن طريق أخذ الإجازة فيزيد علما ودراية بهذه العلوم والمعارف.

وعليه ، فقد ضمن مشهده النثري بهذه الفهرسة عن شيوخ شيخه البناني، فانقسمت تراجمه إلى ثلاثة أقسام القسم الأول أطال فيها التفسير والشرح عن معلوماتهم الشخصية والعلمية وآثارهم أما القسمين الآخرين فأخذ أحدهما عنوان علماء مغاربة وآخر علماء المشرق، فلم يفض فيهما كثيرا كسابقه معرجا إلى أسمائهم سيرتهم الذاتية بإيجاز، موردا بعض الأخبار المختلفة عن ما عاصروه وأخذ عنهم والملاحظ أنها جاءت بأسلوب أدبي شيق، ولغة سردية يلتزم الإخبار والتحقيق مما يعلي من

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص44.

*فلم يذكر تاريخ وفاة "عبد الله التجموعي" (1706-1118هـ)، "أما محمد الفاسي" و"محمد بن الصغير" كانا لا يزالان على قيد الحياة وقت كتابته سيرتهما.

2-ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص40.

شأنه العلمي وثقافته الواسعة، هذا فضلا عن إirاده لتراجم علماء في العلوم العقلية كابن الرازي وابن سينا ومن الواضح أنه استفاد كثيرا من هذه الحقول المعرفية المتعددة، لتتقارب وتترافد في سبيل تحقيق هذه التجربة العلمية .

فقد أثمر الخطاب، تنوعا في السيرة والتراجم، فهو عالمي، وعابر للتاريخ والثقافات ذلك أنه يقدم أعلام وشخصيات من التاريخ العربي الإسلامي وحتى الغربي، لتتغذى هذه المعارف والخبرات بالالتفاف إليها، مما يعطي فاعلية في سياق الخطاب بمجرد انخراط القارئ إلى مشهده العلمي، ليقدم دفعا كبيرا من ذاتية إلى عالمية بفضل هذه التصنيفات التي أدرجها مشهده الفني.

ونشير هنا لتراجم خلفاء الدولة العباسية الذي قرأه على شيخه "ابن ميمون" وفقا لما أورده "ابن كردبوس" في كتابه "الاكتفاء في أخبار الخلفاء" وقد حوت ثلاث وثلاثين خليفة حيث يقول: "وفي يوم الأحد آخر هذا الشهر بعث لي شيخنا ابن ميمون، خادمه فأخذني إلى داره، كعادته قبل، لأنه قبل هذا كان يقرأ علي القلصادي فختمناه قبله نحو يومين، (كدا) سردا لكردبوس تاريخ في خلافة العباسية، فبقي الخادم يأخذني كل عشية، إلى يوم الثلاثاء سادس عشر جمادى الأولى فرأنا ولاية جعفر المقتدر بالله ابن المعتضد بالله، وهو الثامن عشر من ملوك بني العباس، فساق فيا ما أجرا الله من عادته بلخع السادس..، فعد من النبي صلى الله عليه وسلم، فرأيت أن أبدأ الترتيب من

أقسام التراجم	أصحاب التراجم	الصفحة في لسان المقال
شيوخ البناني من أهل الفقه واللغة	محمد الفاسي/أحمد العربي بن الحاج/محمد القسنطيني/العربي بردلة/الحسن اليوسي/أبو مدين بن الحسن المكناسي/عبد السلام القادري/على التطواني/سعيد الحميري/محمد الدلائي/عبد الملك التجمعوتي/أحمد الدرعي/أحمد يعقوب/محمد بن عبد الرحمان التازي/ابن الطيب الفاسي/محمد بن الصغير/محمد القاسم زاكور/العياشي	46/45/43/42/40 56/55/53/50/49/47/47 58/58/58/58.

النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة وملوك بني أمية لتحصل فائدة ذكر الملوك مجتمعة ثم أصف قراءتي في هذا التاريخ .¹، والملاحظ أنها لم تأتي دفعة واحدة بل قسمها حسب معلوماتها، فشطرت تناول سيرة ذاتية وعلمية وعملية بكل تفاصيلها للخليفة ومن أمثلتها قوله : "أبو جعفر المنصور هو عبد الله بن محمد بن علي، يكنى أبا جعفر ولقب نفسه المنصور، وهو أول من فتح باب اللقب،

204

أمه أم ولد اسمها سلامة بنت بشر البربري، ولدت في ذي الحجة عام 97 بويغ له، وتوفي أخوه وهو ابن احدى وأربعين سنة ومن وزرائه /خالد بن برمك بنوه محمد المهدي وجعفر وصالح وسليمان وعيسى ويعقوب والقاسم وعبد العزيز والعباس والعالیه. قتل أبا مسلم الخرساني قيل عام 136، ولايته، وقيل عام 139، ومات يوم السبت لسة خلون من ذي الحجة عام 148، وتولى ابنه المهدي¹ وبعد انتهائه من هذا الشطر أرفقه بقصص طويلة ذات عناوين خاصة بها، لينتقل بعدها إلى تكملة الشطر الآخر والذي اكتفى فيه بمعلومات شخصية فقط عن باقي الخلفاء، وقد جاءت بلغة فصيحة تقريرية، بعيدة عن التتميق اللفظي، والعبارات المسجوعة، في بناء فني محكم الترتيب، مما تعطينا صورة أقرب للتاريخ الإسلامي منه للترجمة الأدبية، فيحقق بذلك المتعة والفائدة في تخليد والتأريخ لأسماء خلفاء العهد الإسلامي من أول خليفة للمسلمين الرسول صلى الله عليه وسلم إلى عصر بني أمية، منتقلا إلى الدولة العباسية، ليستوعب التاريخ الإسلامي الفسيح بتجاربه المضطربة بأسلوب سردي وقالب أدبي فني .

وفيما يلي جدول إحصائي لأصحاب التراجم، يوضح تقسيمها تبعا لبنائها الفني والهيكل وما حوت من أخبار ومعلومات عنها في هذه الرحلة، حيث يلخص دراستنا السابقة له

ثانيا: مشهدية الأغراض الشعرية

لم يقتصر جنس الشعر على الحقول الأدبية، بل امتد لخطاب الرحلة، الذي أتاح إمكانية التعرف على أشكال وميادين تأليف هذا الجنس، فالنص الرحلي كان ركيزة أساسية في نشأة قصائد الشعر في أدبنا العربي القديم، متخذاً من التنقل، ووصف الرحلة ومشاهدها موضوعات في نظم أشعارهم، مما اكسبها أهمية في حياة العربي، هذا الأخير الذي ضمن مواضيع فنية تجدد ديناميكيته، من خلال الكتابة الشعرية التي تتسم بالتعداد أغراضها، لذلك لازم هذا الفن الرحلة في مختلف أطواره وكل أنواعه.

ومن هذا المنطلق، فقد كان لهذا الجنس الأدبي، حضوره اللافت في الرحلات الجزائرية في العهد العثماني عامة والرحلة خاصة، نظرا لاحتوائه على كم هائل من المادة الشعرية والتي تقدر ب(564) بيتا، عبر من خلالها على موضوعات الحياة شعرا، معتمدا في نظمها على محيط أسفاره في بلاد المغرب العربي، فتعددت بذلك أغراضه تبعا لكل حدث من رثاء، مدح، والحنين إلى الوطن

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص168.

وغيرها، ومن هذا المنظور فلا يمكنني كباحثة أن أتغافل عن هذا الجنس الأدبي، ومن هنا ارتأيت التنقيب وكشف النقاب عنه، في الرحلة وتقريب صورته للمتلقي.

تدور أغلب الرحلات عامة ورحلة ابن حمادوش خاصة، حول مدار الفعل المرتبط بشكل صريح بسياق السرد، وهو ما يعتبر واجهة الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع الآخر وفي نفس السياق تأسس التوجه نحو الشعر كمظهر ثقافي، ليحقق مفهوم الكفاءة من خلال التجربة الاستكشافية للعوالم المحيطة، والتي عبر عنها بسياق فني يفوق التصور الواقعي المنطقي.

ليعرفنا عن ابن حمادوش الشاعر، فيمزج الواقع المتصور عن المجتمع المغربي بالمكونات الجمالية والفنية التي يحظى بها، ويتخذ منها الإلهام ويؤطر في نظم الأشعار والقصائد، فجاءت مختلفة الأغراض تبعا لتعدد الأحداث والمواقف، وقد حددها بقوله: «بنيت ديواني على الغزل والنسب و المراثي ومدح المصطفى عليه الصلاة والسلام "1"، والواقع أنه ضمّن رحلته أغراضا أخرى كالحنين للأهل والوطن، والفخر والشكوى، ولم نصادف ما ذكره عدا الرثاء، واستنادا إلى ذلك سنحاول الوقوف على أهم الأغراض فيها.

1-مشهد المدح

يعد غرض المدح من أبرز الأغراض الشعرية وقد طرقه أغلب الشعراء العرب فلا يكاد ديوان شاعر يخلو منه ويقصد الشعراء عن طريقه إبراز صفات الممدوح، وهو يأتي بمعنى "الوصف بالجميل، يقابله الذم، وبمعنى المآثر، ويقابله الهجو (..) ومدحته مدحا أثبت عليه بما فيه من الصفات الجميلة خلقية كانت أو اختيارية (..) والمدح من قولهم: انمَدَحَتِ الأرض إذا اتسعت. فكأن معنى مدحته وسعت شكره"² أما في الاصطلاح فالمدح هو "ذكر مناقب شخص أو هيئة اجتماعية أو مزايا عمل من الأعمال في خطاب علني نثرا أو شعرا"³ وقد اعتنى به الشعراء في قصائدهم، و كان له سطوته عند الشاعر، والذي أظهر تغنى بأمجاد وأخلاق علماء امتدحهم ذاكرًا عظيم قدرهم ومآثرهم وأفضالهم نظرا لاهتمامه بالعلم وعلماء، فوصف شمائلهم ومزايهم، بأوصاف تعلّي من

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 117-118.

2- الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، تح جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ج 7، د ط، 2001، مادة مدح، ص 111.

3- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 343.

شأنهم ومكانتهم، لذلك حفل بأربعة قصائد يمدح فيها العلماء الذين أخذ عنهم العلم، وفي هذا الصدد مدح "الشيخ البناني"1* بقصيدة تتكون من اثني عشر بيتا يقول في مطلعها2:

سَمَوْتَ فَلَمْ يَكُنْ بِقُرْبِكَ نَازِل
فَكَنْتَ فِي أَوْجِ الْعِزِّ تَمُطَّرُ بِالسُّوُلِ
فَأَنْتَ هُوَ الشَّمْسُ الْمُنِيرَةُ فِي الْوَرَى
لَكَهْفُكَ قَدْ تَأْوَى الرِّكَائِبُ لِلْظُّلِ
طَلَعْتَ بِأَرْضِ الْعَرَبِ كُنْتَ نَهَارَهُمْ
فَفِي نُورِكَ الْإِسْلَامُ تَذْهَبُ فِي السُّبُلِ
فَقَدْ حَسَدَ الشَّرْقُ الْمَغَارِبَ فَيَكُمُ
فَأَرْسَلَنِي نَروِي الرِّوَايَةَ بِالنَّقْلِ
أَيَا شَخْصًا بَنَانِي الْإِسْلَامُ مُحَمَّد
فَقَدْ شَدَّ شَدِيدَ لَكَ الْأَكْبَارِ بِالْفَضْلِ
كَأَنَّكَ لَقَمَّانٌ فِي عِلْمِكَ وَالْهُدَى
أَوْ إِنَّكَ حَسَّانٌ إِذَا فَهَمْتَ بِالْقَوْلِ
وَوَشَّحَ بِخَطِّكَ الشَّيْءَ رِيفُ الْجَارِ
فَذَلِكَ لَهَا الزُّهْرُ النَّضِيدُ مَعَ الْفُلِ

وتجدر الإشارة أن له قصيدة أخرى، وفي نفس الغرض (المدح)، قالها في "الحكيم أدراق"3 وتتكون من عشرة أبيات ويقول في مطلعها4:

أَيَا سَيِّدِي عَبْدَ الْوَهَّابِ تَحِيَّةُ
وَبُشْرَى لَكُمْ أَهْلِي وَأَهْلِي مِنَ الطَّلِ
سَلَامٌ عَلَيْكُمْ، طُوبَى لِلَّهِ غُمْرُكُمْ
وَلَا زِلَّتْ تَرْقَى فِي الْمَكَارِمِ وَالْفَضْلِ
وَلَا زِلَّتْ مَقْبُولاً وَسَعْدُكَ قَابِلُ
وَأَيَّامُكَ الْغُرَاءَ مَجْمُوعَةُ الشُّمْلِ
وَلَا زَالَ سِرُّهُ الْإِلَهَ نَكْمُ مُسْبِلَا
وَنِعْمَتُهُ الطَّوْلَى تَمُودُكَ بِالطَّوْلِ
وَكَأَنَّكَ لَقَمَّانٌ فِي دَهْرِنَا وَاحِد

*1- محمد عبد السلام البناني الفاسي: هو أبو عبد الله محمد بن عبد السلام بناني النفزي الفاسي الفقيه العلامة المحدث القدوة، كان ذا مشاركة تامة في العلوم، وله إقبال عظيم على التعليم، ألف شرح الاكتفاء في ستة أسفار فطار كل مطار) توفي سنة 1163هـ. ينظر: عبد الله كنون: النبوغ المغربي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، ط2، 1938، ص290.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص39

*3- الحكيم أدراق: هو الطبيب أبو محمد عبد الوهاب أدراق، من فاس، من أبرز وأعلم أطباء عصره، له مؤلفات عدة منها: أرجوزة ذيل، كتاب (هز السميري)، توفي سنة 1159هـ، ينظر: عبد الله كنون: النبوغ المغربي، ص290.

4- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص81.

وَلَيْسَ لَكَ مَثَلٌ وَلَا شَكٌّ فِي الْقَوْلِ
أَتَيْتُكَ يَا مَلَجَ الْبَرِيَّةِ كُلِّهَا
تَنَوَّلْنِي عِلْمًا فَتَبَرَّأَ مِنِّي الْجَهْلُ

فالمتصفح لهذه المقاطع الشعرية، يلمس قالبا واحدا التزم به في غالب قصائده المدحية مفتتحا إياها بمقدمة تتسم بالحضور القوي للثناء والولاء، من قبله لشيخه "البناني"، و"الحكيم أدراك" الأمر الذي دفع به إلى اعتبارهما قدوة له، واصفا إياهما بصفات تعبر عن مدى تعظيمهما، وتبجيلهما مقرا بأنهما منارة للعلم والهدى، مشبها إياهما بشخصية تاريخية إسلامية حكيمة وهو "لقمان"، ولعل مرد ذلك قلة التعابير المجازية والتشبيهات، ما يجعله يعيد تكرار تمثلها، مما توحى بنسبية الخلفية الثقافية وبروز الجانب الديني للرحالة -وقد أشرنا إلى ذلك سابقا- لينتقل بعدها بطلب الإجازة، وقد ختمها بالدعاء والصلاة على الرسول وآله، هذا عن موضوع وأما عن بناء الهيكل فقد جاءت بلغة فصيحة وألفاظ بسيطة، بعيدة عن التتميق اللفظي والعبارات المسجوعة بأسلوب مباشر خال من التعقيد ولكن الملفت للانتباه كثرة الأخطاء العروضية، في غالب الأبيات مما يصعب تحديد البحر فلا يخلو تقريبا شطر من الزحافات والعلل فمثلا في صدر البيت الأول من "قصيدة البناني" يحوي زحافتين وهما زحافتي القبض (حذف الخامس الساكن)، وقد أكد الباحث سعد الله أبو القاسم في تعليقه بقوله "ترد في شعر المؤلف هنا وغيره في الرحلة أخطاء عروضية كثيرة، ولم نحاول إصلاحها أو التنبيه عليها في كل مرة" 1

وتجدر الإشارة أنه نظمها على نفس البحر وهو (البحر الطويل)، وفقا لفكرة القصائد التقليدية وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تأثره بالشعر الجاهلي وأغراضه، فسيطرت عليه الروح الشعرية التقليدية في موضوعاتها وبناءها، لتعبير عن مشاعر الوفاء والإخلاص اتجاه المشايخ والعلماء وحتى السلاطين، ومن ذلك قصيدتين له يمدح فيها "السلطان مولاي عبد الله بن إسماعيل" 2* حيث يقول "وما تقدم من هذه القصيدة التي هנית فيها مولاي عبد الله لم أدفعها إليه، وإنما حملني الأدب عليها ووضعتها في رحلتي" 3

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص39

2*- أن السلطان إسماعيل، ولد بمدينة مكناس، من سلالة العلويين ابن نحاس وحدي: ينظر: العباس ابن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكش وأغامت من الأعلام، راجعة عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، المغرب، ج6، ص9-

11.

3- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص116.

ومنه فقد قام غرض المدح على مبدأ التفضيل والاحترام المتبادل بين الرحالة والشخصيات الممدوحة، انطلاقاً من المعطيات الاجتماعية والتفاعل الفكري والديني، كرؤية متبادلة تضمن استمرار التفاعل في إطاره المعرفي والثقافي.

2- مشهد الفخر والهجاء

يعد غرضي الفخر والهجاء من أهم الأغراض الشعرية قديماً، وأكثرهما تداولاً عند الشعراء ذلك أن الهجاء هو الذم والتشهير بعيوب الآخر وقد أورده ابن منظور، بقوله "هجا يهجو هجوا وهجاء وتهجاء ممدود شتمه بالشعر، وهو خلاف المدح"¹، لذلك قيل عنه بأنه الواقعة بالأشعار وعكسه الفخر الذي يقوم على عاطفة الإعجاب بنفسه وأهله، وذكر مناقبهما، وقد سجل موقفاً في خطابه، انتهزه لينظم فيه قصيدة، يهجو الشاعر المفتي "ابن علي"² ويفتخر بنفسه وسبب ذلك أنه كان في دار شيخه "ابن ميمون" فدخل عليهما المفتي "ابن علي" فلم يقدّم منتصباً عند رأيته، كدلالة على الاحترام، فغضب منه وخرج، وهذا مما جاء فيها: "ناداني إلى داره، كعادته شيخنا سيدي محمد بن ميمون، بعد العصر، جزاه الله خيراً، إذ قد دخل علينا الرافل في ثوبه الزاهي بكبره وعجبه (..) مفتي الحنفية بالوقت، ابن علي المستحق المقت، فغضب إذ لم انتصب متمثلاً بين يديه، وشرع ينسب إلى مما اتصف به"³ فنظم فيه دالية من أربعة عشر بيتاً بعنوان (شعر للمؤلف في ذم ابن علي "والفخر بنفسه")، وتجدر الإشارة أنه افتخر فيها بنسبه الهاشمي، وهجا ابن علي كونه كرغلياً غير عربي (الكرغلي؛ من أب تركي وأم جزائرية)، فضلاً عن كونه معجباً ومتكبراً بنفسه، راغباً في الدنيا ومما ورد فيها قوله⁴:

خَرَجْتُ ذَلِيلًا لَا أَغْوَدُ لِمِثْلِهِ
وَهَلْ يَجْمَعُ السَّيْفَانِ، وَيُحْكُ فِي غَمَدٍ
فَاتِيَّ مِنَ اللَّائِيْنَ فَوْقَ الثَّرَى تَرَى
وَأَنْفُسَنَا فِي الْعَرْشِ تَابَةِ الْمَجْدِ

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة هجا.

*2- ابن علي: فهو محمد بن محمد المهدي بن رمضان بن يوسف العلج، وهو مشهور بابن علي، وكان يتعاطى الشعر أيضاً وتولى وظيفة الفتوى سنة 1150 خلفاً لحسين بن محمد العنابي، فكان بذلك، وصاحب مكانة هامة في الدولة، ولد حوالي سنة (1090هـ)، تولى الفتوى الحنفية بالجزائر، ينظر: أبو القاسم سعد: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص300-302.

3- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص256.

4- المصدر نفسه، ص256.

بَنَّا جَدْنَا فِي الْعَالِيَاتِ قُصُورَنَا
فَلَا نَرْضِي الْأَدْنَى كِبَارًا وَفِي الْمَهْدِ
وَمَنْ ذَا يَرَى فِي الْعَالَمِينَ قَرِينًا
وَيَزَعُمُ أَنََّّهُ يُفُوقُنَا بِالنَّقْدِ
فَإِنَّ رَأْيَ حَظِّ طَارِيَا بَرْقِ خَلْبِ
فَإِنَّ وَرَثَتَنَا الْمَجْدُ جَدًّا عَنِ الْجَدِّ

يبدو لنا من خلال ما تقدم أنه افتتحها بهجاء ابن علي لينتقل إلى الاعتزاز بنفسه والإشادة بشرفه الهاشمي، وقد جاءت بأسلوب بسيط ولغة فصيحة، وعبارات متينة بعيدة عن الخيال والتتميق اللفظي، بالإضافة إلى كثرة الأخطاء العروضية والنحوية والإملائية -وقد أشرنا إلى ذلك-، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ضعفه في قول الشعر، ومرد ذلك اختصاصه بالعلوم العقلية والنقلية، بالمقابل فإن المعروف عن ابن علي أنه كان شاعرا فحلا، إذ قيل عنه أنه: "إلا القليل مثل الشاعرين ابن علي والمدناسي اللذين ذاع شعرهما"¹

وفي هذا السياق أوضح الباحث سعد الله أبو القاسم بأفضلية شعر ابن علي على غريمه ابن حمادوش -إن صح التعبير- فيقول: "وهيئات أن يصل شعره إلى شعر ابن علي ولكنها الطبيعة الإنسانية القائمة على الحسد والمنافسة بين المتعاصرين، والمعروف أن ابن ميمون كان صديق الاثنين (...)، وكانت أيضا ابن عمار وابن علي على علاقات ودية ومبادلات شعرية راقية"² وعلى العموم، فيبقى قول الشعر باعتماد غرضي الفخر والهجاء، خير وسيلة للتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية كموقف عايشه هو في الواقع، فضلا عن سعيه لإثارة المتلقي من خلال الأفكار والمعتقدات التي ضمنها خطابه الشعري.

3-مشهد شعر التعليم والتسليّة

نظرا للطبيعة العلمية التي يتسم بها ابن حمادوش، واهتمامه بمختلف العلوم العقلية والنقلية وحتى الأدبية، فقد برع في تداول الأغاز والنوازل، وكان لها النصيب الوافر في المشهد حيث عمد إلى الأغاز لتبيان المستوى الثقافي، وخلق جو المنافسة بين أدباء عصره، ليحقق المتعة في نقل

1-ينظر: شاوش محمد بن رمضان وبن دحمان الغوثي: إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، هـ. داود بريكي، تلمسان، الجزائر، ط2، 2005، ص409.

2-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص276.

الفائدة، مما أعطى مكانة سامية لرحالة، ليؤطر لتنوع في هذه الأغراض الشعرية، محيطا إياها بلغة شعرية عميقة المعنى والمبنى، إذ أصبح اللغز بالأشعار وتداولها في بيت أو أبيات في القصيدة من السنن المشروعة، محاولا إيجاد حل لها كنوع من ألعاب العقل؛ وشعر الألغاز هو الذي "تحمل فيه الألفاظ والعبارات فيه دلالات خفية تنغلق وتنسبط على قدر قوة الملغز في تحميل كلماته وعباراته دلالات خفية" ¹ فهي تعد "نوعا من الرياضة الأدبية، يتعاطاها الفقهاء والشعراء على السواء ففي وقت انعدمت فيه أو كادت وسائل الترفيه والتسلية، كان اللجوء إلى اللغز بالشعر إحدى هذه الوسائل

2"

ومما لاشك فيه، أن الألغاز تدل على المقدرة العلمية عند الشعراء وعلى حدة ذكائهم ونفاذ بصيرتهم، إضافة إلى التسلية ورياضة العقل وامتحان الذكاء الذي راج في مختلف العصور لتمتاز بطابعها الخاص فتؤثر في سامعيها بخفة ورشاقة وتلاعب احترافي، فتصنع الحدث، بتبادل الرسائل بين الأصدقاء وحتى عن طريق الحوار، ليكون هدفها التشويق والترويح عن النفس.

ولعله اهتم كثيرا بهذا النوع من الأشعار، ومن النماذج على ذلك ما أخذه من كتاب "البوني في الألغاز" ³، وحاول حله مع بعض علماء الجزائر والمغرب والتونس، فنظم فيه هذا الشعر قائلا:4:

وَقُلْ لَهُمْ مَاسَ سَبْعَةَ خُلُقُوا مَعَا
وَمَاسَ سَبْعَةَ فِي ثُوبِ خَزْمُورِد
حَاجِبُهُمْ سَبْعُونَ فِي وَجْهِهِ وَاحِد
وَعَيْنُهُمْ تَسْعُونَ فِي خَلْقِ هُدُود
وَأَبْوَاهُ حَرْفَانِ مِنْ اسْمِ جَعْفَر
وَحَرْفَانِ مِنْ اسْمِي عَلِي وَأَحْمَد

1- ينظر: محمد قنديل البقلي: الأحجية في الشعر العربي، مجلة اللغة العربية بالقاهرة، مصر، ع32، 1973م، ص116.

2- أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص286.

*3- أحمد بن قاسم بن البوني، ولد ببونة المعروفة بعنابة، سنة (1063 هـ - 1653م)، عالم من كبار فقهاء المالكية ومن أبرز مرابطي القرن الحادي عشر (11)، له حوالي مئة تأليف أغلبها في تراجم علماء عنابة، ينظر: شاوش محمد بن رمضان وبين دحمان الغوثي: إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ص451.

4- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص130.

ويبدو أن هذا اللغز حظي باهتمامه نظرا لعدم إيجاد حل له، مما استثار فكره، واضطر لإرساله لعدد العلماء من الجزائر وخارجه، وهذا "يحي الشاوي¹" يجيبه على ارتجال بمقطوعة شعرية يقول فيها:

هُم سَبْعَةٌ مِنْ بَيْضَةٍ خُلِقُوا مَعًا
وَمِنْهُمْ فِي ثِيَابٍ خُوبٍ خَزْمٌ مَرْد
وَاجِبُهُمْ سَبْعُونَ فِي كُلِّ وَاحِدٍ
وَأَعْيُنُهُمْ تِسْعُونَ صُورَةً هَذِهِ
أَبُوهُمْ رَجُلٌ مَرْدٌ مُتَمَرِّد
وَقَدْ جَمَعَتْ مِنْ لَفْظٍ لُغْزٌ مُقَيَّد

أما الشيخ "محي الدين السهرودي" فكان جوابه مخالفا لسابقه، وقد أورده في ثلاث أبيات مصرحا في خاتمتها بأنها الجردة والله أعلم، ويقول فيها²:

لَهَا فَخْذٌ بِكَرٍّ وَرَجْلَانِ نَعَامَةٍ
وَقَادِمَتَانِ سِرٍّ وَجُوجٌ وَضَغِيمٌ
حَبَّتْهُمَا أَفْعَايُ الرَّمْلِ بَطْنًا وَأَنْعَمَتِ
عَلَيْهِمَا جِيَادُ الْخَيْلِ بِالْوَجْهِ وَالْفَمِ
وَنَظَرَتَا فِيهِ إِلَى قَرْنٍ إِيْلٍ
وَفِي الثُّمُورِ جِيدٌ لِلْجَرَادَةِ، فَاعْلَمْ

ولعل المتصفح لهذا الشعر، يلمس أنه اتخذ مضمارا فسيحا لها من اللغة ومفرداتها والألفاظ ومعانيها، فضلا عن حضور البداهة وسرعة النباهة بين العلماء في تداول هذا اللغز ونظمه بلغة فصيحة وأسلوب تقريرى يميل للموضوعية في طرح الأفكار، وعمق المعاني ودلالاتها، وهو ما يناسب الفكرة، ليتفرد ويتميز بها من خلال هذا القالب الفني الشعري، لنجد التزاوج بين ما هو علمي وأدبي جسده صاحب الرحلة في هذا النموذج وغيره من شعر الألغاز.

4-مشهد الرثاء

يتعرّض الإنسان لمواقف صعبة خلال حياته، منها الموت، لذلك لجأ الشعراء إلى نظم الأشعار تعبيراً عن مدى حزنهم وأساهم لفراق أحبائهم من أهل وصحب، لذلك عُدَّ الرثاء من أكثر

*1-يحي الشاوي: هو يحي بن محمد بن محمد الشاوي النائلي، في مليانة في تاريخ لا نعرفه بالضبط ولكنه لا يخرج عن أوائل

القرن الحادي عشر، تلقى في الجزائر العلوم المدروسة وهي التفسير والتوحيد والحديث والفقه والنحو، ينظر: سعد الله أبو القاسم:

تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص103-104.

2-المصدر نفسه، ص133.

الأغراض صدقا وعمقا في التعبير لما يحمله من تخليد لمناقب الميت، وتعداد محاسنه من خلال قصائدهم، فهو " بكاء الميت، وتعدد محاسنه، ونظم الشعر فيه"1 والغالب فيه أن يكون مفجوعا متحسرا على فقد الأحباب والخلان، لينبعث من عمق وجدان الشاعر فما هو إلا ترجمان الوفاء الحي بالميت.

وقد نظم فيه شاعرنا قصيدة لشيوخه أحمد بن المبارك، والذي ربطته به علاقة متينة، نظرا لمدارسته العلم، فتعلق به، وتأثر لفقدانه حين وافاته المنية وهو بالمغرب، فرثاه بمرثية

من 29 بيتا منظومة وفق بحر الرجز، وهذا مقتطف شمس المغرب "الشيخ منها:
أَفَلَتَ يَا شَمْسَ الْغَرْبِ فِي حَجَبِ الثَّرَى
وَأَبْقَيْتَ فِي الظُّلَامِ وَفِي الْغَمِّ
فَحَيَّ رَصَادًا وَعَظَامَاتِ آلَةٍ
وَفَرَّحْتَ شَيْطَانًا قَهْرَتْهُ بِالرَّجْمِ
أَيَا شَيْخَنَا شَيْخَ الْجَمَاعَةِ أَحْمَدَ
أَنْجُلَ مُبَارَكٍ وَصَلَتْ ذُو الرِّجْمِ
بَذَلْتَ غُلُومًا كُنْتَ فِيهِمَا مُرَزَا
فَلَسْتَ بِمَنَاعِ الْعَفَاتِ مِنَ الْفَهْمِ

فقد عبر من خلال مرثيته عن أصدق مشاعره، لوفاة شمس المغرب "أحمد ابن المبارك" بعبارات قوية، وألفاظ بسيطة، ببساطة شعره، وهو ما أثبتته بقوله: "وقد رثيته بقصيدة بقدر بضاعتي"2 ولعل مرد ذلك أنها القصيدة الوحيدة له في الرثاء، فضلا عن ضعف شعره عامة، والذي تجلّى من خلال ضعف أفكاره وقلة ألفاظه وعبارته المسجوعة، بالإضافة إلى الكثرة الأخطاء العروضية ومثال ذلك في هذه القصيدة صدر البيت الأول حوى علة القبض (قطع أول الوجد المجموع) وزحافتي القبض الأول أيضا، والتي تعد سنة مشروعة في أشعارهم.

وعلى العموم تبقى هذه الرؤية محاولة جادة في التأليف الشعري لشاعرنا، متخذاً من الأغراض الشعرية تصورات معيارية للقيم الفنية والجمالية.

1- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، د ط، 2010، ص184.

2 - ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص87.

5-مشهد الحنين والشوق إلى الوطن

بما أن الرحلة هي سفر وانتقال من مكان إلى مكان، فمن الطبيعي أن يشعر الرحالة بمشاعر الحنين لوطنه، لذلك يعد الحنين طبيعة إنسانية تتولد في النفس البشرية من خلال إعجابه وحبه لأرضه، فهي تستقطب كل تفكيره ، وعلى هذا الأساس "ارتبط حنين الأوطان بكرامة واعتزاز الإنسان وكانت الغربة أهم شيء يشغل باله"¹ وهو حال ابن حمادوش حين شكى ألم فراقه عن أرضه وأهله وأحبابه وبذلك تميزت نفسيته بالانفعال الإيجابي الذي يعبر عن معنى ارتباطه وحبّه للجزائر، فضلا لما فيها من دلائل على الرشد ورقة القلب التي يشعر بها كل من ملك قلبا مرهفا، فكان هذا الإحساس دافعا ودافعا شعوريا، فجر قريحته بإنتاج شعري، صور من خلاله هذه الحالة النفسية الصادقة، وما يختلجه من مشاعر فياضة في قصيدة مكونة من ثلاثين بيتا، وهي من القصائد الطوال، معبرا فيها عن مدى شوقه وحنينه لأهله، بعد أن أطل الغياب وأدركه عيد الأضحى، وهو في تطوان، وهذا مقتطف مما جاء فيها2:

لَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ أَصْبَرُ صَابِرًا
وَهَـا أَنَا فِي هَـذَا الْأَوَانِ ذَلِيلُ
أُنُوحَ عَلَيَّ بُعْدِ الدَّيَارِ صَابَاةُ
نُوحِي التَّكَاثُلِ تَحَسُّبُوني جَمِيلُ
بُتْنِيَّةَ عُنْدِي وَإِنِّي جَارُهَا
وَفَارَقْتُهُا، كَرِهَافَا إِنِّي عَلِيلُ
وَقَدْ أَدْرَكَ الْعِيْدَ الْخَيْلُ دِيَارَهُ
عَلَيَّ شَطَطَ فَمَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
فَلَوْ كَان طَيْرٌ يَطِيرُ بِبُعْثِي
إِلَى دَارِ زَهْرًا بِالْكَتَابِ يَدِيلُ

ويظل الشعور بالحنين واليأس يتغلغل في نفسية شاعرنا الذي تحطمت نفسيته بتحطم السفينة التي كانت ستنقله إلى الجزائر، فبات مكسور القلب والخاطر وهذا ما نلمسه من خلال قصيدة أخرى له وفي نفس الموضوع حيث يقول3:

أَيُّهَا أُمُّ عَبْدٍ صَابِرِي تَصَابِرِي

1- يحي الجبوري: الحنين في الشعر العربي الحنين إلى الأوطان، دار مجدلوي، الأردن، ط1، 2008، ص9.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص108.

3- المصدر نفسه، ص109-110

وَأَيْقَنِي أَنَّي عَلَى الْأَمْرِ جَرِي
لَكُنْ مَقَامًا قَدِيرًا لَا يَكُونُ
سِوَاهُ فَأَرْضِي بِهِ يَهُونُ وَبِي
كَأَلْفَ مَآ بِكَ مِنَ الْأَسَى
وَلَيْسَ لِي بِدَفْعِهِ مِنْ مُؤْتَسِي

ومن خلال ما سبق نلمس ما يسمى بالبوح، فالشاعر عبر من خلال هاتين القصيدتين، ما يختلج صدره من مشاعر أثقلت ذاته المرهفة، بهموم الفقد والشوق لأهله ووطنه بألفاظ فصيحة ومعاني سهلة بعيدة عن التعقيد، وعبارات تفيض بالوحشة، وأسلوب بسيط ببساطة شعره كما ألفناه في جل أشعاره.

وعليه، فقد اتخذ من غرض الحنين والشوق مادة نوع بها أشعاره، محاكيا الشعراء في ذلك مبرزاً الجانب المؤلم والقاسي الذي عاناه، في مشاهد تبعث بالوحدة والشوق لتعبر عن صدق عاطفته ومشاعره المرهفة، وهو ما سمح لنا بالتعرف على ابن حمادوش الشاعر مرهف الاحساس المطبوع على رعاية الود وحفظ الجميل.

6-مشهد الغزل

يعد غرض الغزل من الأغراض الشعرية التي مارسها الشعراء منذ القدم، وقد جاء في المعجم المفصل في الأدب أن الغزل " يطلقونه على من وصف المرأة، أو تحدث عنها، أو تحدث إليها، أو لها بها"¹ لكونه يعبر عن التجربة الوجدانية له إذ يحتوي مشاعره وانفعالاته وأحاسيسه، لما يتغنى بمحبوبته، ويصف جمالها ومن المعلوم أن البيئة الجزائرية في العهد العثماني، محافظة وملتزمة بعبادات وتقاليد المجتمع الإسلامي الذي يصون المرأة ويحفظ كرامتها، مما جعله أقل حضوراً لدرجة يمكننا التسليم والاطمئنان لما يقوله الباحث سعد الله أبو القاسم "ولعل غياب المرأة في المجتمع الجزائري هو الذي جعل شعر الغزل قليلاً نسبياً، فالشعراء كانوا لا يتحدثون عن المرأة بعينها حين يتغزلون وإنما يصفون المرأة من الوجهة المجردة . (..) فإن الذي لا شك فيه هو أن شعر الغزل عند الجزائريين يفتقر إلى حرارة الصدق وقوة العاطفة، كما يفتقر إلى الواقعية إن صح التعبير"² إلا أنه يذكر بأنه حدد أغراض ديوانه الذي بناه على الغزل والنسيب و المراثي ومدح الرسول صلى الله

1-محمد التويجني: معجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1999، ص670.

2-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص290.

عليه وسلم، وبهذا يقر صراحة بأنه نظم في الغزل، وبالرغم من ذلك فإنه عمل على تقديم نموذج غزلي "تغنى فيه بزوجته" في قصيدة من اثني عشر بيتا، ومما جاء فيها قوله¹:

أَجِبُّهُ حُبُّنَا لَا أَكْشَادُ أَعْبِرُ
عَلَى مَا نَشَا أَوْ مَا أَشَادُ فِي حُبِّ
كَأَنَّهَا لَحْمِي وَالْجَوَارِحُ فِي السُّورِ
وَإِنَّهَا عَظْمِي وَالْأَسِيرُ لَهَا الْقَلْبُ
لِذَا أَلْفَيْتُ إِنْسَانًا عَيْنِي وَكُحْلِي
وَصَارَ زُلَالُ الرِّيقِ مِنْ ذِكْرِهَا عَذْبُ
وَمَا عَلَّمْتُ أَنْبِيَّ أَسِيرَ جَمَالِهَا
فَاخْضَعْ لَهَا مَا قَدْ بَدَاهُ لَهَا الْحَبُّ

وفق التصور المتقدم، فإنه يحب زوجته حبا كبيرا، لدرجة يشيع ذكرها، متغزلا بصفاتهما، معبرا عن عواطفه وأحاسيسه الصادقة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وفائه و إخلاصه لزوجته بالرغم من ظروف الغربة وما صاحبها من بعد عن الوطن إلا أنه بقي وفيا لها، فضلا أن ما هو معروف عن الشعراء في العادة هو تغزلهم بالمرأة بصفة عامة، إلا أن شاعرنا كان محافظا وعفيفا بفرادة مشهد الغزل لأم أبنائه، ليتبين بذلك البعد الديني والأخلاقي إضافة لتميزه بشخصية واعية مثقفة تحافظ على عادات وتقاليد المجتمع، نظرا لتشبعه بشرائع الدين الإسلامي.

والملاحظ أنه نظمها في بائية من (12) اثنتي عشرة بيتا وفق البحر الكامل، بأسلوب مباشر ولغة سهلة، وعبارات بسيطة متداولة، تعبر عن التصور الوجداني لشاعرنا، وحاجته لتقدير زوجته وبذلك فهو منحاز لما يحسه، ليؤكد أن بكل تفاصيله ما هو إلا ترجمان لحالاته الشعورية، والتي صاغها وفق هذه الأغراض الشعرية.

7- خلاصة القول

✓ عرف مشهد الرحلة الظاهرة الإجناسية الفنية، وانعكس هذا الحضور الفني من خلال تغطيته لواقع المجتمع المغربي والجزائري في تلك الفترة.

✓ يحفل الخطاب بالأجناس أدبية (شعرا، نثرا)، ليؤكد دوره التثقيفي والتعليمي من خلال مؤلفاته الشعرية والنثرية التي عبر من خلالها عن موضوعات الحياة في ذلك العهد.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص166.

✓وظف ابن حمدوش هذا الجنس النثري، مدعما تجربته، بمختلف الأجناس النثرية التي عبرت عن مجريات رحلته بأسلوب أدبي فني، مبينا مدى اهتمامه بمختلف العلوم العقلية والنقلية متخذاً منها عناصرها الفنية لصياغة رحلته.

✓حوى مختلف الأجناس النثرية القديمة، تبعا لتعدد الموضوعات بأسلوب فني مميز، ليجلي التنوع النثري بأشكاله وخواصه المتميزة ومقوماته الجوهرية.

✓وظف هذا الفن النثري توظيفا فنيا فأجاد وأبدع في جل أشكاله النثرية، مما حوى على مختلف الصور الفنية وألوان البديع والبيان، فكانت قطعاً فنية لها أساليبها وخصائصها التي جعلتها أفضل الأجناس التي أتقنها تأليفاً وتوظيفا على اختلاف أشكالها وموضوعاتها.

✓اتخذ الرحالة من فن الشعر خير معبر عن حالته النفسية التي عاشها مما انعكست عليه النزعة الواقعية، التي قيدت حريته في صور جافة.

✓نوع الشاعر في أغراضه الشعرية، تبعا للمواقف والأحداث مما اتسم شعره بالضعف، فلم يحسن توظيفه بإبراز جمالياته وخصائصه، ذلك أنه لم يلتزم بالبناء الفني الجمالي الخاص بالشعر العربي، مما خلا شعره نسبياً من الصور الفنية الإبداعية، البعيدة عن الخيال المحاكي للواقع المعبرة عنه، فضلاً عن عديد الأخطاء العروضية والنحوية والإملائية وغيرها.

المبحث الثاني: مشهدية الأساليب

لا بد من الاعتراف، أن الرحلة بصفقتها نشاط بشري يتأسس على حب الانتقال والمعرفة، لذا يدون الرحالة كل مشاهدته معبرا عن تجاربه بالتصوير والتشخيص، ليقرب برحلته إلى المحتمل السردى، الذي يعد أساس الفعل في الرحلة. ومن هنا شكلت طرائق بنائه حضورا قويا على اعتبار أن الخطاب السردى مراوحة بين السرد والوصف والحوار، وفي الطريقة التي يجب سلوكها في بنائه، ومن هنا - وإن صح لنا القول- فإنّ خطاب الرحلة صيغة لغوية لها سماتها الأسلوبية التي تميزها عن غيرها من الأشكال التعبيرية، وإنّ المضامين والقيم ما هي إلا نتيجة لهذه الاختيار الأسلوبى. ليتمثل النص من خلال صيغته السردية المتناسكة من بدايتها إلى نهايتها بالاعتماد على وصف المشاهد ضمن فضاء واحد، يركز عليه الرحالة في تعامله مع تجاربه ومشاهداته وعلى هذا فإنه لا يمكن الاستغناء عن هذه الطرائق فيه، وعلى إثر هذا يعتبر السرد المحرك الأساسي والميزة خاصة في الخطاب عامة، ورحلة ابن حمادوش خاصة، لذلك سعينا لتجلية هذه التقنية والتي ساهمت في تشكيل بنائه بأنماطه المتعلقة بجوامع التجربة، والمتداخلة فيها ولا يعدو مسعاى أن يكون محاولة لفتح الطريق، لتبيين معمارية المشهدية التي يتفرد بها الخطاب عن الأجناس الأخرى.

أولاً: أسلوب السرد

1- التشكل السردى

يمارس الخطاب الرحلى الوصاية على طبيعة عمليته السردية ، بل لا يستطيع أن يحقق هذه الصفة إلا بواسطة هذه الصيغة، وبمنظرة فاحصة فالرحلة قبل أن تكون نصا مكتوبا "هي سلسلة من الأحداث المتتابعة عاشها الرحالة فعليا، ثم أثناء الكتابة يعيد تقديم هذه السلسلة من الأحداث"¹ فتفرض طبيعة الرحلة صيغة السرد لأنها تخضع إلى تتابعية الأحداث، فمن أساسيات السرد الأدبي التتابع وفق منطق محدد، وهو ما يميز الرحلة بأنها خطاب أدبي سردي بالدرجة الأولى وتمثل رحلة عبد الرزاق ابن حمادوش أفضل نموذج للرحلة الأدبية التي تستمد إجراءاتها من السرد الذي يحول الأحداث، التي عاشها والمحطات التي عبرها إلى معالم انتقائية في بنية مثقلة بالأخبار والمشاهدات تتنوع بتنوع أساليبه من سرد إلى حوار، وصف.

1- محمد الحاتمي: الرحلات المغربية السوسية، ص287.

وعلى هذا الأساس، كان السرد دائماً في الخطاب ، صورة الكلام أو الطبيعة اللفظية الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، فهو الذي يروي أحداثاً من فعل الرحلة ذاته، حيث يخضع النص؛ إلى تحويل أهم محطات العبور في معالم انتقائية ، فهو "المرتبط برحلة فعلية أو خيالية، فعل السفر فيها لازم الوجود بالفعل أو بالقوة؛ وهو سرد مشهدي، حيناً يصور الشخصيات الفردية أو الجماعة، حركة بعد حركة، وحواراتها قولاً إثر آخر، ويميل إلى المجل حيناً آخر، وإلى الإضمار أحياناً" 1 فالسرد لا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة ، وهو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب، ويشمل السرد-على سبيل التوسيع- مجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعية والخيالية التي تحيط به ، فهو إذن عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة" 2

كونه ينقل التجربة الفعلية للرحالة في الماضي، واستحضارها ذهنياً، ثم تحويلها خطاباً لغوياً من خلال فعل الكتابة وآلياتها، فيغلب عليها فعل الحكي، ومتعة السرد، وفتنة الخيال في تجربة تتداعى فيها الذاكرة والأمكنة وتتباين فيها الألسنة والأجناس، ضمن حالة من اكتمال التجربة الشعورية، واللغوية لذات الرحلة في نسيج واحد يحرض، على تحويل الخيال الخصب؛ المكان إلى مشهد مؤنث؛ يتفاعل معه على نحو فني ليعيد، إنتاج الصورة بصرياً.

وبوجه عام فالعملية السردية تقتضي توفر مكونات سردية أساسية وهي الراوي(الرحالة)المروي له(القارئ)والمروي لتكتمل بنية الخطاب السردية، وهكذا فالسرد توجهه ذات الرحلة أثناء رحلته الفعلية، ثم يعيد تقديم سلسلة الأحداث التي عاشها ويحولها إلى نص مكتوب، مما يجعل القارئ ينفث على تجربة الرحلة ويعيدها من خلال فعل القراءة، وعلى هذه الشاكلة يكون "النص: فعالية كتابية، ينضوي تحتها كل من المؤلف الباث، والقارئ المتلقي، وبنتيحة التواصل والمشاركة التي بينهما يكون النص جزء من كلام موضع في منظور كلامي معين" 3 وانطلاقاً من ذلك يبدو السرد "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية بيدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان" 4

1-محمد القاضي والآخرين: معجم السرديات، ص340.

2-لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، ص105.

3-عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، د ط، ص18.

4-سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص19. 4

والمشهد في الرحلة، لا يحيد عن هذا الدور، إذ يصور المشاهد ليستعيد تجربته الماضية وذلك عبر استرجاع مسارها ذهابا وإيابا، وإيقاع سيرها، انتقالا وإقامة واستحضار أهم اللحظات والتجارب، التي ظلت راسخة في ذاكرته، من تفاصيل استثنائية، وغير مألوفة مشكلا بمشاهدها الإطار العام للخطاب.

ولعل المسوغ المنطقي للاعتماد على أسلوب السرد كخاصية أساسية لا غنى عنها في الرحلة هو الأسلوب القصصي المشوق في تمثيل مجمل الأحداث، وتعاقب أزمنتها وتنوع أمكنتها حتى تصوغها مخيلة ذات الرحالة في أسلوب سردي مميز، حددت فيه مختلف الأطر والمعايير والسمات الدالة عنه.

2- خصائص السرد في المشهد

لا ينكر أحد أن السرد يتأسس على صيغة مركزية، ومجموعة سمات تسمح بوصف البنية الأدبية بأنها خطاب سردي، وهو ما يقتضي تمييزه بشكل عام عن غيره من الأعمال السردية الأخرى ومن خصائصه أنه "لا يمكن أن يشكل خطا مستقيما، إنما هو مساحة يمكن أن نعزل فيها عددا من الخطوط، النقاط، أو المجموعات الملفتة للانتباه"¹ والتي تعرف بوجهة النظر والرأي فكل سارد يتبنى وجهة نظر، ويساهم في بلوغ غايات طموحه من خلال قصته الواقعية أو المتخيلة وهذا ما تجلى وبشكل واضح فيه، إذ تميز بصيغة سردية مختلفة ومتباينة عما هو معروف عنه في السرد الأخرى، والذي برز وبشكل أوضح في تماهي خطية الزمن، فلم نلمس ذلك التابع الخطي للأحداث، وإنما ظهرت على شكل كشكول غير منتظم، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا، وبما أن سمة التتابعية من أهم سماته، فقد حاولنا تسليط الضوء على هذه الخاصية بتتبعها وعن كثب من خلال دراسة الإيقاع الزمني لحركة السرد وتجليته من خلال تقنياته.

3- الحركة السردية في مشاهد الرحلة

1.3. السرد المتتابع

إن المتتبع للحركة السردية في الرحلة، يلحظ عدم التوافق زمن السرد، مع ترتيب الأحداث فيها

1- حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001/2000، ص183.

مما فرض تباين في الحركة الزمنية إذ أنه يصعب نقل الأحداث والأقوال، بكل تفاصيلها الدقيقة بسرعة تساوي سرعتها بالحكاية، بحيث يستحيل أن يعادل الزمن الطبيعي الواقعي، للرحالة والمقدر (بالساعات والأيام والشهور) الزمن المصاغ حدثاً في شكل خطاب، والذي يقاس بالأسطر والجمل والصفحات لأنه "إذا كان زمن الحكاية هو زمن المتن الحكائي ومادة الأحداث والوقائع فإن زمن الخطاب هو الطريقة التي يتم عرض زمنية الحكاية وفق منظور خطابي فني متميز، يجسد رؤية الراوي الفكرية والجمالية "1 وهكذا لا بد للسارد من تغيير الإيقاع الزمني، مراعاة لأهمية الأحداث، فالمهم منها يتطلب الوقوف على دقائق وتفاصيله، والثانوي لا يحتاج إلى تفصيل لعدم أهميته.

ومن خلال هذا ضبط جيران جينات، عملية تسريع الحكى وإبطائها، من خلال أربعة أنساق وهي الحذف، الخلاصة، والتي تنجم عنها عملية تسريع للحكاية، من خلال إسقاط واختزال لزمن القصة، وأما الوقفة والمشهد تعملان على إبطاء السرد، بحيث يكون الزمن الأول (زمن القصة) أقصر (الوقفة)، من الزمن الثاني (الخطاب) أو يساويه (المشهد)

وفي إطار هذا المفهوم، فإن الزمن في الخطاب السردى جرى على خاصيتين أساسيتين وهما:

الخاصية الأولى:

يتصل المظهر الأول بالبحث " بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث، حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث "2 فيحيل بذلك، إلى اختراق النسق الخطي للنص السردى القائم، على التعاقب الزمني بتقنيتي الاسترجاع والاستباق، فهي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني لسلسلة من

1- مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص127.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص119.

الأحداث، لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة لذلك يمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعاً أي بالعودة إلى الماضي، أو استباقاً باستشراف المستقبل.

أما الخاصية الثانية:

ترتبط بوتيرة سرد الأحداث "من حيث درجة سرعتها أو بطئها وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكاية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى (التقليص/الحذف)، أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي (..)، تقنية الوقفة"1 وهكذا يتم على ضوءها عرض أحداث النص السردى بنسق سريع ينهض على التلخيص، والحذف من جهة، ومن جهة ثانية يعلق زمن الأحداث، ويتعطل بنسق بطيء، بسبب صيغ السرد المشهدي، أو الوقفة.

وعليه فإن هذه المفارقات الزمنية، تلعب بنظام الأحداث والأفكار، فيتخلخل النظام لينشأ علاقة تفاعل خطابي، موازي مع سير الأحداث، من الإثارة والتشويق في كسر ربط الزمن بأحداثه المتسلسلة، والتي تتولد عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق، ويضطلع السارد بدور المحرك لأنه يتولى تنظيم أحداثها، كما يزود المتلقي بالمعلومات والوقائع المختلفة، وبذلك كان استخدام السرد واللجوء إليه من قبل الرحالة ضرورة حتمية لا غنى له عنها، لما تتطلب خطية الزمن وتراثبية الأحداث فغالبا ما يتضمن السرد حدثاً من الماضي البعيد أو القريب، له نمطه الزمني الخاص به باعتبار أن حركة الزمن محور البنية السردية وجوهر تشكيلها.

3-1-1- حركة الحذف

يعد الحذف من تقنيات، تعجيل حركة السرد في الرحلة، فهو "تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة، أو قصيرة من زمن القصة أو عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"2 فهي نوع من التسريع، الذي يلحق بعض اجزائها، بحيث يلغي سنوات أو أشهر من عمر الأحداث وتجمع في سطر واحد، وفيه يكون زمن السرد أصغر من زمن الوقائع

1-ينظر: حسن البجراوي: بنية الشكل الروائي، ص119-120.

2-المرجع نفسه، ص156.

فهو من أهم تقنيات الاختزالية، التي يلجأ إليها المؤلف في سرد الأحداث، وذلك بإسقاط الأجزاء الغير المهمة أثناء السرد.

يقسم جيرار جينيت الحذف إلى ثلاثة أقسام:

أ-1-الحذف الصريح

"إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا "1 أي الإشارة إلى فترة الزمنية وتحديدها حتى يستطيع القارئ تبين ما حذف زمنيا من السياق السردى

فهو إذن الحذف المعلن والمصرح به، من قبل الراوي للمدة الزمنية التي تم إسقاطها من السرد، وهذه المدة يمكن أن تقدر بالأيام أو الشهور أو السنوات، تبعا لغرض الراوي.

أ-2-الحذف الضمني

ويعرفه حسن البحراوي بقوله: "القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تتوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتناء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"2

ويعني بذلك الحذف الغير المصرح به، وبمدته أي المسكوت عنه على مستوى النص، والذي يفهمه القارئ ضمنا من خلال الاختلال الذي يطرأ على التسلسل الزمني للأحداث

أ-3-الحذف الافتراضي

ويعرفه جينيت بأنه "والزمن الذي لا يصرح في النص، بوجوده ويتعين على الباحث افتراضه والاستدلال، عليه بمعونة القرائن"3

ويظهر الحذف بنوعيه (المعلن والمضمر)، جليا في مشاهد الرحلة، من خلال حذفه لأحداث وقعت، في حقبة زمنية محددة، وسنقف على بعض النماذج لإبرازها هذه التقنية.

استخدم الحذف المعلن في كثير من المواضع، ومن ذلك قوله "في يوم الاثنين سادس عشرين ربيع الأول، ابتدأت قراءة السنوسي في المنطق، على الشيخ الفاضل سيدي احمد بن مبارك فلم أر مثله في تحقيق المسائل، وتحريرها وتواضعه ونصيحته للطلبة جزاه الله خيرا ، فصرت أكتب جميع

1-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص118.

2 -حسن بحراوي: المصدر السابق، ص162.

3-ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص119.

ما اسمع منه، في الأمثلة أكتبها بين يديه وما صعب جدا اكتبه من املائه، وما توسط أفهمه، واذهب الى بيتي فاكتبه، وأكثره اسرد ما كتبت عليه من الغد إلى أن بلغنا القياس، فوجدت المدد في الشرح، فما كتبت بين يديه فبها وما كتبت في منزل قليلا ما اسرده عليه الى يوم الاحد الثامن جمادى الأولى الموافق تاسع عشر يونيه بالنون، ختمت الكتاب ليضع يده فيها"1

فالملاحظ على هذه الفقرة تحديد الفترة الزمنية، التي قضاها في قراءته على يد الشيخ مبارك دون أن نعلم فيها ما جرى إلا القليل، فقد سكت عنها، وأسقط بعض أحداث التي قضاها في هذه المدة الزمنية، والتي ساهمت في تعجيل حركة السرد وأيضا، وفي موضع آخر نجده يستغني عن تحديد زمن مرض ابن المبارك والمدة التي قضاها ليستعجل تحديد زمن وفاته؛ حيث يقول: "فبقي كذلك والمرض، يزداد حتى ظهرت في فخذة حبه وحمرة، في ساقه فتعين وباء الى ليلة الجمعة موافق يوم العنصرة، قبل طلوع الفجر بنحو ساعة، أو أكثر فيما قيل مات رحمه الله"2

كما نجده أيضا يسقط الكثير من الأحداث، وهو بفاس وهذا نظرا لعدم أهميتها؛ فيقول "ثم بقيت في فاس، إلى يوم الجمعة الثانية عشر من شوال المذكور الموافق ثمانية عشر نونبر قايسنت جميع سلعتي بمائة وخمس أذرع، ملف وردي بلع كري، الى يوم السبت موفي عشرين من الشهر المذكور"3

كما يزيد الرحالة من درجة الابهام، موظفا الحذف الضمني؛ في قوله "وخرجت من فاس اكترت بهيمتين من الأبال، بسلطان ذهبا لكل واحدة، إلى تطوان، فضللنا سائرين إلى آخر النهار ونزلنا في دوار عرب بين واديين يقال له بوشابل، ورفعنا من هناك"4 والملاحظ أنه لم يورد أي إشارة زمنية، عند خروجه من فاس إلى تطوان، بالرغم من مروره بعدة مناطق، والتي تدل بالضرورة إلى طول المسافة بينها، فسكت عن المدة المستغرقة، كما أننا نجده في مواطن أخرى يعبر عن الحذف بدون أي إشارة زمنية في هذه الفترة فيقول "ونزلت في فندق السرايري، في بيت مقابل عين لشمال كراؤها ستة عشر موزونة من كل شهر، فلقيت الشيخ امحمد البناني الفاسي"5 وعليه فقد أسقط الكثير من الأحداث، الغير المهمة والتفاصيل من أجل تسريع السرد.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص85.

2-المصدر نفسه، ص86.

3-المصدر نفسه، ص98.

4-المصدر نفسه، ص98.

5-المصدر نفسه، ص32.

3-1-2- حركة الخلاصة

هو من التقنيات السردية، لجأ إليها الكاتب لتلخيص الأحداث وإيجازها، كما تسمى أيضا بالمجمل، ويتمثل " في سرد الأيام أو الشهور أو السنوات من حياة الشخصية بدون تفصيل الأفعال والأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرتين أو فقرات قليلة "1

فهي إذن تقنية، تعمل على تلخيص فترات زمنية، تقدر بالشهور والسنوات في بضعة أسطر فتجمع في سطر واحد ما مدته عدة سنوات وبهذا المعنى فإنه يلجأ إليها الراوي، لتختفي الفترات الزمنية، الغير مهمة في حياة الشخصية وبذلك يصبح زمن السرد أقصر من زمن القصة، لأنها تقصر أحداثا استغرقت اياما وشهورا، إلى كلمات أو سطور أو فقرات.

ويتجلى هذا اللون في مشاهد الرحلة حين ذكر حضوره لدروس الشيخ الورززي والتي استغرقت فترة زمنية، فأوجزها في فقرة قائلا: "الحمد لله وممن لقيت من العلماء العاملين، والأئمة المهديين بتطوان حين تاريخه الشيخ الفاضل والحبر الكامل، سيدي أحمد ورززي فسمعت من التفسير حين تدريسه بين المغرب والعشاء، ايام اقامتي هناك وسيدي خليل ضحى كل يوم قبل البناني، وجدته يدرس في الحج، ويوم الخميس المذكور درسا من السبكي"2

ومن النماذج المتعددة لهذه التقنية إشارته العامة لثورة الريفي في بضعة أسطر، رغم ما يقع من أحداث صعبة تحتاج إلى تفصيلها، فاكتمى باختزالها والمرور السريع لهذه الفترة الطويلة حيث يقول: "فجهز الريفي محلة عظيمة وذهب يحاصر فاس فلم تمت الحسوم خرج مولاي المستضيء بنور الله، بمحله اخرى ونزل قبالة الريفي، وأتت محلة العبيد ونزلته في بإزاء الجميع، وبقيت فاس محصورة حتى هموا أن يهدموها، فبعث الريفي الى تطوان وآتوا بالمساحي والمكاتل، وأقسم أنه لا يبقى فيها شجرة ولا حجر"3

فالرحالة وبالرغم من تطور الأحداث في هذا المقطع السردى القصير، من فعل ورد فعل بانتصار السلطان، إلا أنه اختزل هذه الأفعال والأقوال، والتي امتدت إلى أزمنة طويلة في عدة أسطر، متجاوزا إثرها هذه المرحلة التي ليست لها أهمية في تنامي مشاهد الرحلة.

1-جميل المرزوقي وجميل شاكرو: مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، تونس، د ط، 1985، ص83.

2-ابن حمادوش: رحلة ابن حمادوش، ص36.

3- المصدر نفسه، ص76.

فالمتمأل في هذه النماذج المدرجة، لتقنيتي الحذف والخلاصة والتي ساهمت بشكل واضح في تسريع حركة السرد، في سياق الخطاب، حيث نجد أن الكثير منها، يأخذ أهميته في بناء أحداثها إلا أنه اختزلها من حيث الاختصار والتحديد، بشكل دقيق من خلال مشهد واحد لا يكلف تأملها سوى ثواني معدودة، في حين يستلزم في زمنه الواقعي أياما وشهورا وحتى سنوات، فتتحول من جراء هذا الإسقاط والايجاز، إلى نوع من النظرات عابرة للماضي والمستقبل.

2.3. السرد المتقطع

والذي يكون بتبطئة زمن السرد ويقوم على تقنيتين الوقفة والمشهد.

1.2.3. حركة الوقفة

هي التقنية من التقنيات، تقتضي تعطيل حركة السرد، بسبب الوصف الذي يعمل على إيقاف زمنية الأحداث وتعطيل مسارها، "وتتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية كتابه مطلقة لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء"¹ وفي مشاهدنا نجد أنه لا يستغني عن الوقفات السردية، التي تقطع تواصل تنامي الأحداث من أجل إقحام الوصف بأنواعه وأشكاله المختلفة، ليقدم كل ما شاهده وعائنه للمتلقي في قالب وصفي جمالي، فيتحقق التفاعل المشترك بينهما.

ومن هذا المنطلق فقد احتلت الوقفة مكانة كبيرة في مشاهد الرحلة وهذا تبعا لانتقلاته، التي اضطر أن يقف فيها على عديد الشخصيات، والأماكن وحتى الحيوان، ويمكننا أن نقف على بعض النماذج في رحلته، فيوقف لنا السرد ليصف الشيوخ الذين أخذ عنهم، فيقول عن شيخه أحمد بن العربي بن الحاج "وثانيهم شيخنا موطأ الأكناف كثير الإسعاف العالم العلامة النحرير الدارك الفهامة الفقيه المحدث الصوفي الألمي الذكي العارف بالله الخاضع الخاشع إليه عطفاً أهل زمانه عطفاً و أشدهم لله خوفاً في الموفي في سكون والحركة المقرونة احواله باليمن والبركة سيدي احمد ابن العربي ابن الحاج عرف به قدس الله روحه وأسكنه من الجنان فسيحه"²

1- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2008، ص 136.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 42.

وأيضاً وصفه لشيخ محمد بن أحمد القسطيني، حيث يقول: "ثالث شيخنا عديم النظير ذو الفهم الرايق والحفظ الدافق والبحث التحرير الإمام العلامة النحرير الذكي الألمعي الزكي أبو عبد الله سيدي ومولاي محمد ابن أحمد القسطيني"¹

وقد غلب اهتمام الرحالة بهذا الوصف، لتبيان السمات العلمية والأخلاقية، لجل مشايخه نظراً لمكانتهم الاستثنائية في ذاكرته.

والحقيقة أنه، أوقف السرد ليفسح المجال أمام مشاهداته في الطريق، بين تطوان ومكناسة فيقول "وأتونا ببيض الغر عظمه كبيض الدجاج، ولونه كلون بيض الحجل الا انه اشد بياضا من بيض الحجل، وفيه نقط سوداء، والغر طائر قدر الدجاج أسود اللون وبين عينيه غرة بيضاء"² فنلمح في هذه الوقفة، اهتمامه بكل ما يرى ويشاهد، من أشياء وحيوانات، فعمد إلى وصفها بكل دقة وتركيز نظراً، لغرابة المشهد، الذي لم تألف مرئيات ابن حمادوش مشاهدته، وبذلك يمكن عدها من جملة العناصر التي رسخت في شريط رحلته.

ويقف أيضاً ليصف مدينة فاس والتي استهوته، بمياها وأنهارها كأنها جنة معروشات فقدم مشهداً متميزاً عبر من خلاله عن جمالها الأسر، الذي يسلب عين الناظر، متخذاً من الوقفة سبيلاً لترويج السياحة لهذه المدينة؛ قائلاً: "ثم أن البلاد كلها فرحت وازينت يوم الخميس، إلا أن زينتهم بثياب ملبوس النساء، يعلقون القفاطين والمحارم وغيرها، من خروم حرير وما تيسر، بخلاف زينة بلادنا، ومن غريب ما رأيت فيها الوح الداخل قبة مولاي أدريس وكذا ألواح قببها كلها، ومن غريبها قسمة مياهاها، حتى تعم البلاد كلها من بساتين ودور وغيرها (..) ومنها نحو ربع البلد جنات معروشات، وصنعنا متراً في جنة منها أصل مساحتها أربع مائة دار، وفيها ثلاثة جداول ماء أحدهما كبير، اقمنّا فيه سبعة أيام بسبع شياه ومنها أن الزرزور ساكن فيها، في أركانه كالبرطال يبيض بيضاً رقيقاً طويلاً، بين الزرقا والخضرا الزنجاري"³

وهكذا فإننا نجد الوقفات، تتعدد وتأتي بأنواع مختلفة، حسب الغرض الذي يورده، وبذلك عصفت بالطابع المعياري، الخطي لزمنية الرحلة.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص43.

2- المصدر نفسه، ص73.

3- المصدر نفسه، ص94.

2.2.3. حركة المشهد

بما أننا نعمل في هذه الرحلة إلى دراستها على أساس مشاهد، على اعتبار أنها سرد مشهدي فإن تقنية المشهد في حركة السرد، تعني بصفة خاصة في الحوار، والتي غالباً ما تكون المقاطع الحوارية فيه، التي تعطي الشخصيات فيها بؤرة الحدث، كأنها ماثلة عياناً للقراء، فيخلق المشهد الصورة حكاية، وكأنها وهمّاً تمثيلاً، فيكاد يتساوى فيه زمن الخطاب مع زمن الحكاية من حيث مدة الاستغراق، ومنه فهذه تقنية "عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها، نجد المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً"¹

لقد حفلت الرحلة، بالعديد من المشاهد الحوارية، ويمكن الوقوف على بعض منها ولعل أول مشهد نجده ماثلاً لنا، حين ناقش ابن حمادوش الشيخ الورززي، في أفضلية الملائكة أو الرسل، مثبتاً صحة رأيه بالدليل والحجة، بعد تأييد الشيخ اللبناني لرأيه والذي أقحمه في هذه المسألة، فيقول: "فلما كان الغد أتته فأتى بكتاب فيه أن إجماع أهل السنة منعقد على أن الأنبياء أفضل من الملائكة وإجماع المعتزلة منعقد على أن الملائكة أفضل قلت: أليس هذا شاهداً لي؟

قال: لا، قلت: ألم تقل إنك اخذت تفضيل الملائكة من قوله تعالى علمه شديد القوى؟ قال: نعم، قلت: يلزم من دليلك أن يكون جبريل وحده أفضل لا جميع الملائكة، قال: هو أحدهم وجنس الملائكة أفضل من جنس الآدمي. قلت: إن كان هذا، فلي دليل يرده، قلت: قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم، فهذا دليل على أن آدم علم جميع الملائكة فهو أفضل منهم كلهم صراحة بخلاف دليلك فقال لي أولئك الملائكة غير هذه فقلت له: ألسنت تتقول: الجنس؟ فقال: ليس هكذا، فقلت أي مذهب تتبع؟ قال: أما في الفروع فأقلد مالكا وأما في الأصول فلا، فقلت: فما يقال فيك؟ قال: أنا رجل محمدي فقلت: ومن يبلغك الكتاب والسنة إن لم تقتفي آثار هؤلاء؟ ثم انصرفت عنه"²

ومن المشاهد الحوارية أيضاً، ما دار بينه وبين الشيخ ابن المبارك، حين دفع له قصيدة مدحه فيها، فيقول: "فلما دفعتها له قرأها وكأنه استحشم وأراد هضم نفسه، فقال: إني م أبلي ما قلت، فقلت له: أقبله مني، وإلا فأنت فوق ما قلت، وفارقه لأنه كان مشتغلاً بالمولد"³

1- عبد العالي بو الطيب: إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة فصول رقم 12، ع2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1993، ص139.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص67.

3- المصدر نفسه، ص84.

وعلى أية حال فإن تقنية المشهد، والتي تعمل على إبطاء حركة السرد، لم تغطي مساحة زمنية كبيرة من زمن القصة، على اعتبار أن الرحالة هو المهيمن في المشهد السردى، فلم يقم هذه المقاطع الحوارية، ربما حرصاً منه على التقدم في الزمن.

4- مستويات السرد في مشاهد الرحلة

وقبل المضي إلى القبض، عن المستويات السرد في المتن المشهدي، تجدر الإشارة إلى، أننا تناولنا وبالتفصيل التأطير النظري -لهذه الأخيرة- لذلك لا بد لنا من وقفة على المستوى الإجرائي نحاول على ضوءها تتبع مستويات الارتداد والاستباق في الخطاب، وهو ما يساهم وبشكل مباشر في الكشف عن تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء مرهونة بحركة السارد الذي يحرك بدوره الأحداث، باعتبار السرد أكثر التصاقاً بالزمن، فإذا غاب الزمن غاب السرد، وبذلك يعمل على الاخبار بما يحصل من مقاطع حكاية وما يتخللها من حذف، فالرحالة يضعنا أمام الماضي المسرود حتى وإن كان شاهداً على الأحداث الفعلية ومعاش لها، ليكشف طريقة بنائه من خلال مستويات الاسترجاع الأحداث والاستباق بالاستشراف أحداث في المستقبل القريب، وعليه فقد ساهمت هذه المستويات في إبراز سردية الرحلة.

1.4. مستوى الاسترجاع

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية، يعتمد إليها الرحالة بالعودة إلى الوراء، للاستضاءة بالماضي لحاجة منه لتذكر مرحلة زمنية، اعترت روحه بأنسها، وذلك بالالتفات إلى الوراء واسترجاع الماضي ليبعث فيه الحياة، لذلك "يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنياً تابعة للأولى"1

وقد اعتمد في مشاهد الرحلة على تقنية الاسترجاع، بنوعيه الخارجي والداخلي في الغالب الأعم، وذلك باللجوء إلى الماضي كنقطة، ارتكاز تمكنها من تفعيل حركية البناء، الزمني في الرحلة.

1-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص60.

1.4. أ. الاسترجاع الخارجي

هو استعادة أحداث واقعية تعود إلى فترة ما قبل الرحلة، أي ليست جزءا من متنها بل سرد متمم لأحداث سابقة يؤتى بها لتذكير القارئ بها، والتي تعطي بالضرورة انطبعا على المستوى المعرفي والثقافي له، وقد استعان بها للاستضاءة والتوضيح، مما تعرض له هو شخصا في مسيرته أو ما استفاد منه من روافد معرفية مختلفة تخص مختلف جوانب الحياة، ومن هذا المنطلق نقسم الاسترجاع الخارجي في الرحلة إلى قسمين استرجاع موضوعي واسترجاع ذاتي

أ- الاسترجاع الذاتي

ونعني به أنّ الرحالة قد يعود بالزمن مسافة معينة، تختص بتاريخ حياته وذلك بالرجوع من خلالها إلى حدث ماضوي، لإدخال القارئ وضمه، إلى لحظة الحكي ويتجلى هذا النوع، حينما طفق يسترجع، صورة شيخه سيدي عبد القادر والموقف الطريف الذي حدث له في صغره فيقول: "وأما الذين أروي عنهم بطريق الإجازة من المغاربة فالشيخ الإمام المحقق العارف، المدقق الهمام الرباني الكبير الشهير أبو البركات سيدي عبد القادر، ابن أبي الخير سيدي علي بن أبي المحاسن، سيدي يوسف الفاسي القطب الكبير الخطير، عرضت عليه رضي الله عنه في صغري الفاتحة من سورة ألم نشرح إلى الختم، وناولني في فمي تمرا بزبد، وعمني في إجازته لوالدي باستدعائه ذلك منه، وتوفي رحمه الله عام 1091¹

وقد تكون غايته من الاسترجاع تعليلية، لتأكيد حقيقة سوء حظه وتعثر أحواله بعد عودته من المغرب فيقول: "فأخذت تلوم سعدي حتى قالت يا ليتني لم ألكم ذكورا لسوء سعدكم، وكنت تعبت في السنة الماضية في المغرب، من مرض وخسارة، وضيق ولم أرى قط ما رأيت فيه من ضيق العيش والخسارة، والعياذ بالله حتى أيقنت الهلاك"²

كما يوظف الزمن البعيد، فيعود بنا إلى أيام وجوده بتونس حين استرجع حادثة له عن العود فيقول: "والذي ثبت عندي، أنني كنت بسوسة تونس عام 1130 ذاهبا إلى الحج وكنت في فندق الغاوي ساكن، وكان بإزاء بيتي قوم يضربون العود، بعد صلاة العشاء وأنا في طاولتي انظر إليهم وإلى الزقاق، اذا بإمام مسجد قريب منا من اولاد العروي، وكان شيخا كبيرا فقيها و معه صاحبه فلما

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص58

2- المصدر نفسه، ص115.

سمع العود، حين خرج من جامعہ اتكأ على عكازه ووقف طويلاً؛ ثم التفت إلى رفيقه فقال: هل تعلم ما سبب العود؟¹

ب- الاسترجاع الموضوعي

ونعني به العودة، إلى زمن مفتوح يستند إلى تاريخ معين، رغبة في الاستفادة من أحداثه والاقتراء بشخصياته، ولأريب أن هذه الاسترجاعات تُطوق في مشاهد الرحلة مدلولات ابتغاها قصد تثبيت فكرة وتطويعها لدى القارئ كمحفز يفرضه السياق، وبالرغم من أن تلك الحوادث؛ المضروب بها المثل لا تنتمي بأي شكل من الأشكال إلى حوادثها ووظف هذا النوع، في العديد من المرات، فحيثما تضرب مثالا جاء مشفعا لمجريات الرؤية، وعلى سبيل المثال حينما يقطع الرحالة التسلسل الزمني الطبيعي، للأحداث ويستدعي الزمن التاريخي وهو زمن الرسول صلى الله عليه وسلم حينما رفع الجزية عن اليهود، وهذا في معرض حديثه، عن درس له مع الشيخ البناني ليعود بالذاكرة عام 1015 حين زور اليهود الوثيقة؛ فيقول: "وفي يوم الأحد الثامن والعشرين من محرم قرأ الشيخ البناني أول تقرير، وينقض بقتال إلى آخر باب الجزية، من سيدي خليل وقال في قوله: ومنع جزئية أي أن منعوها، فرد بتعصب بظالم، وأما أن تحيلوا عنا بحجة شرعية كما، وقع ذلك عام خمسة عشر ومائة وألف، بمكناسة، فأتوا بالحجة التي نقلها ابن الحاج أو غيره، من يهود الشام مأثورة عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه رفع عنهم وفيها كذا كذا"²

وتتكرر هذه الاسترجاعات، بشكل لافت في أغلب المشاهد، وذلك حين يستدعي الزمن التاريخي لدول المملوك، والذي امتد على مدى خمس صفحات متتالية، غطى بها الرحالة فترة خصبة لعلماء وأطباء في تاريخ المملوك، منهم ابن سينا والرازي، البيروني وغيرهم؛ حيث يقول: "وفي هذا الزمان اشتهر في الفلسفة، طاليس المالطي وقيل هو أول من قال من بألاطوماتون، وهو أن الوجود لا موجوده له"³ فغايتته، بالرجوع إلى التاريخ المالطي للاستفادة ونقل مختلف العلوم، وقد صرح بذلك حين علق عن محتوى الكتاب مع التحفظ بأخذ الفائدة بقوله: "وهو كتاب عجيب التأليف حسن الصنيع، لولا أنه محشو كفرا تزل فيه الأقدام فيجب التحذير منه والله المستعان، وقد رتبته على

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 184-185.

2- المصدر نفسه، ص 64.

3- المصدر نفسه، ص 142.

عشر دول وابتدأه من آدم الى أوائل القرن السابع، انتهى. ذو القعدة، مطابق أول يوم منه موافق رابع وعشرين من نونبر، ثاني شهور سنة 2056 من تاريخ ذي القرنين، وكان يوم السبت¹ وكما نجده يغوص بنا، أكثر بالذاكرة بإيراد تاريخ الإسلامي، واسترجاع فترة أساسية وهي فترة صدر الإسلام وبني أمية؛ فيقول: "أول الإسلام: ملك النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ثم تولى بعده ابو بكر الصديق رضي الله عنه، ثم تولى بعد عمر الفاروق رضي الله عنه ثم عثمان بن عفان رضي الله عنه ثم علي رضي الله عنه، ثم الحسن بن علي رضي الله عنهم اجمعين فخلع لأنه السادس"²

فلم يكن رجوعه الى هذا الزمن، لبسط سلطته واثبات حضوره، كما كان ديدنه، بل ليمارس لعبة الزمن من تقديم وتأخير، فاحتواء مشاهد الرحلة لمثل هذه النصوص، والنقول الخاضعة لمنطق الواقع، لتعميم الفائدة للقارئ، وأيضا محاولة منه للتخلص من تتابعية الزمن ورتابة الأحداث، مما يتيح للرحالة ملئ الفجوات التي خلفها السرد.

1.4. ب. الاسترجاع الداخلي

اما الاسترجاع الداخلي، فيعود الى ماض لاحق لبداية الرحلة، أي أنه يستعيد احداثا وقعت ضمن زمن المسرود، والذي كون بالضرورة مخزونا من الوقائع، يمكن الرجوع إليها متى استدعت الضرورة.

وقد استرجع حدثا هو من صميم السرد حين وصف تفاصيل، ثورة حاكم تطوان على السلطان عبد الله، فيقول "انهم انسوا الفتنة والهرج، ونحن قريبا من المرج وذلك أن يوم الخميس السابع أبريل الموافق لثالث وعشرين صفر، وقع قتال بين العسكريين التي أشرت اليه أول هذا الجزء"³ إن في الاسترجاع الداخلي معالجة للأحداث التي وقعت بعد نقطة بداية السرد، والتي نجدها في واقعة ثورة الريفي التي يعود إليها في كل مرة، فيقول " فلما ان رأى أن الأمر لا يتم له، أخذ مولاي المصطفى بنور الله في يده وأظهر للعامة أنه يطلبها للشريف ابن مولاي إسماعيل، أخو

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 143.

2- المصدر نفسه، ص 167.

3- المصدر نفسه، ص 75.

مولاي عبد الله من أبيه، تلك الوقعة التي أشرت إليها، على قنطرة واد سب، قريب من فاس بنحو ميل، وفر بنفسه هاربا"1

وفي هذا النمط من الاسترجاع، لابد من الإشارة إلى أنّ المسافة الزمنية، التي يطالها الاستذكار قد تقصر، مقارنة بالحوادث السابقة لا لشيء إلا لكون، الحدث الماضوي بقي عالقا في ذهنه، فانتقل بنا من اللحظة الآنية في زمن الرحلة، إلى اللحظة ماضوية من الزمن الحاضر، والتي هي لحظات سرده لثورة الريفي، والعودة إلى ذكر تفصيلها وأدق جزئياتها، حتى بعد مقتل السلطان. تتجلى مظاهر مستويات الاسترجاع الخارجي، أكثر بالقياس إلى الاسترجاع الداخلي، ذلك أنها مرتبطة بتاريخ ارتباطا وثيقا، من حيث الأحداث ومجرياتها، وإعادة استذكارها، فمن المنطقي أننا نلمس التوظيف، المكثف لتقنية الاسترجاع الخارجي، والتي ساهمت في تنويع حركة السرد وإضفاء الديناميكية عليه، محققة الإدماج في الرحلة بشكل آلي، فترتسم مصداقية النص وشد المتلقي لمشاهدها.

2.4. الاستباق

بما أنه تقنية تعنى بالتأطير القبلي للأحداث قبل وقوعها، فيمكن عده بمثابة نقطة التحول في نظام السرد، وقد تجلى هذا المظهر في مشاهد الرحلة بنوعيه الداخلي والخارجي.

2.4.أ. الاستباق الداخلي

ومن نماذج الاستباق، التي تستوقفنا فيها الرحلة حين خرج أهله عنه، واستشرف تعبته بعد خروجهم، فيقول: "ففي يوم الجمعة خرجوا كلهم وأيقنوا أنني بعد خروجهم، أتعب مع الزوجة كثيرا، لأنها لا تستطيع السكنى وحدها فبقيت في هول عظيم من الزوجة"2

وفعلا حصلت الرؤية المستقبلية؛ فيقول: "فقدت فوجدت من الزوجة مثل ذلك ولم أرها فرحت بقدومي، لأنها أيقنت أن أكثر المال ضاع لي فلم يبق لها غرض في، ولم تر لما عندي من العلم 3"...

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 91-92.

2- المصدر نفسه، ص 115

3- المصدر نفسه، ص 115.

وقد يأتي بالاستباق في معرض الأحداث، لتحقيق بعض الغايات منها لتبرير موقف وتأكيده حقيقة، وذلك حين تدريسه روضة الأزهار، للطالب عبد الله جنان والذي كان مستجاب الدعوة فعرض عليه أن لا يسافر، حتى ينال منه من القراءة، ولكنه تأكد من استشرافه بعد تعطل سفره فيقول: "يطلب ألا أسافر حتى ينال من القراءة، ما يريد وما ظننت أنه يستجاب له فيما، في لما رأى من حاله أنه غير مستقيم، فلما أصبح يوم الخميس السابع عشر، اتى الخبر أن المركبين انكسر في هذه الليلة، وكانت مرسى تطوان لا ينجو فيها مركب، إذا هبت الريح الشرقية، فأصبحت كئيبا حزينا فأصبح فرحا مسرورا (..)فايقنت ان نصحي له، أورثني غشه فجزأؤه التمساح، او مجازات وهذه عادة شرارة الطلبة فبقيت حتى ختمت معه الروضة كما سيأتي"1

2.4.ب.الاستباق الخارجي

تجلى هذا اللون في الرحلة، ولكن أقل حضورا من الاستباق الداخلي ومن النماذج التي أشار إليها، حين رفض استقبال سفير العثماني في الجزائر؛ بقوله: "وفي الحادي عشر منه، موافق عاشر يونية، دخل رجل من آل عثمان سفيرا يسمى عندهم قبجي، ومن الغد طلع راكبا وحده، لم تتوجه له الاختيارية، لعلمهم أن ليس تحت مجيئه منفعة"2

فأتى بالاستباق الخارجي، على هيئة توقع بعدم وجود منفعة في استقبال السفير العثماني بالجزائر، في وقت لاحق، والملاحظ أن الاستشرافات الزمنية جاءت بطريقة عفوية لأن النظرة الواقعية المنطقية لمشاهد الرحلة تفرض ذلك.

كما أستشرف انتشار الوباء، إذا لم يأخذ بعين الاعتبار الاحتياطات اللازمة، والمتمثلة في الحجر الصحي، على مركب حجاج من الإسكندرية؛ بقوله: "وفي ثالث رجب الموافق اخر يوم من يوليو قدم علينا مركب من الاسكندرية الحجاج، وفيه الوباء فمنعه الباشا من الدخول حمية، من ان يقوم ممرض على مصح إلى ثامن عشرة، الموافق خامس عشر أوغشت أذن لهم في الدخول، بعد تحقق سلامتهم من المرض المذكور"3

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص104.

2- المصدر نفسه، ص120

3-المصدر نفسه، ص121.

وأيضاً حين قال: "قال الشيخ وهي موجودة بفاس، سؤال وجواب، وإن وقعت عليها، ألحقها ان شاء الله بما يأتي" 1

هذا التنبيه هو نقطة لاستباق الحدث، كتقنية غير مقصودة من قبل الرحالة، جاءت في خضم ترتيب الوقائع وتتابعها، لتقدم لسرد قيمة، فينسى القارئ السياق السردى، بفضل هذه التوقيات الزمنية وتجدر الإشارة إلى أن، هذه الاستشرافات الفنية، يقل استخدامها، إذا ما قورنت بالاسترجاع ومرد ذلك أنه، يربط حاضر الرحلة بماضيها، في حين أن الاستباق ينفي عنصر التشويق، وهذا ما أوضحه عبد العالي بو الطيب بقوله: "الاستباق وهي تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة، مع السابق الاسترجاع لأنها تتنافى، وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية، التي تسعى جاهدة نحو تفسير اللغز اللفظي، وكذا مفهوم السارد اللغز الذي يعلق فهم القارئ، في معرفة مآل الأحداث" 2

ومما لا شك فيه أنه، وبفضل هاتين التقنيتين يتحقق التوازن الزمني في النص، متجاوزاً بذلك الرتبة الخطية، لتفسح المجال بتطور الأحداث بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل. وعليه فقد شكل السرد في الرحلة حلاً، لما تتطلب البنية الخطابية على صعيد الكتابة من تكثيف للزمن ممثلاً في تقنياته و أنساقه النصية، فضلاً عن مستوياته، ولهذه الأسباب وغيرها كان للسرد دوراً أساسياً في بناء الرحلة، حيث يصنع الرحالة رؤاه الذاتية أولاً ثم ينسجها من حولها الأحداث والمواقف، لينقلها من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية، فكان السرد طريقه لإلقاء وتقديم نصه.

5- أثر السرد على مختلف طرائق بناء الرحلة

يلعب السرد دوراً بارزاً على مستوى طرائق البناء المشهدي، خدمة لفكرة الرحالة وقصديته في تصوير اللغوي للأحداث الفعلية المعاشة، وعليها نستشف لحمة السرد إلى جانب الوصف في تصوير ونمذجة الواقع في قالب لغوي شيق بنظرته الخاصة، لمسار الأحداث والمواقف بإدخال أسلوب الوصف لكسر النمطية، وتحقيق التشخيص والتعليق والتفسير وغيرها، من مهام السارد والتي تؤكد في ذات السياق على سردية الخطاب.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 64.

2- عبد العالي بو الطيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص 135.

1.5. علاقة السرد بالوصف

غير خاف أن العمل السردى هو مرواحة بين السرد والوصف والحوار، إلا أن السرد والوصف يطغيان على الحوار، والسرد يوظف الوصف ضمن حركته، باعتباره رئيساً بجوار السرد في مستوى الخطاب، ليخدم موضوعية الحدث ودقته، فينقل المعلومة المراد إيادها بكل تشويق، فيمتزج تصوير الحقيقة بالخيال ضمن حركة مرسومة من وجهة نظر الرحالة، ليقربها بصورة تبثيرية إلى ذهن المتلقي إذ أنّ السرد "يشكل التتابع الزمني للأحداث" ¹ في حين الوصف يمثل "الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان" ² وهنا تتضح العلاقة التعاضدية بينهما، إذ لا يمكن حضور السرد دون الوصف فهما يعتبران "عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معا من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة، فإنهما مع ذلك يختلفان من حيث الهدف" ³ ومع كل هذا يبقى الخطاب السردى جماع لكل هذه الأساليب المتناوبة في مجرى الفعل السردى، وفي هذا الصدد يقدم جيرار جينات، مثالين لصورتين مختلفتين من السياق الحكى، الأولى تجسد الوصف الخالي من السرد والثانية تصور السرد المدعم ببعض الوصف الذي لا قدرة له على التخلص منه، فيقول: "المنزل أبيض بسقف من لوح مزرق وبمصراعين أخضرين، ويعبر هذا المثال عن وصف خال من سرد بينما يختلف الأمر مع المثال الثانى "اقترّب الرجل من المائدة وأخذ سكينا" إنه نص سردي لأنه يتضمن فعلين من أفعال الحركة (اقترّب، أخذ) كما أن الأفعال تحمل دلالات وصفية تعبر عن طبيعة الحركات التي يقوم بها الرجل وهذا يدل على تكافؤ الوصف فيها مع السرد" ⁴

وهذا يجعلنا نقف على طبيعة العلاقة بين السرد والوصف على اعتبار انتظام السرد في عرض الأشياء في حالة حركتها، برتابة وتتابعية، بيد أنّ الوصف يساهم في تشييد الخطاب وإعطائه أبعاده الدلالية والجمالية لينتقل بين النصوص ويعزلها بخصائصه الشكلية، وهذا الطرح أكدّه جان ريكاردو بقوله: "أنّ ما يقوم بينهما نوع من التنازع النصي فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص يتلوه رد فعل

1-حسن البحراوي: بنية الشكل الروائى، ص177.

2-المرجع نفسه، ص177.

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4-جيرار جينات: حدود المحكى، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، المغرب، ع 8، 1988، ص59.

السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان (..) أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف والأفعال من جانب السرد"1

وعلى هذا الأساس، لا يمكن لأي جنس من الأجناس الأدبية الاستغناء عن الوصف نظرا لمكانته الأساسية في عرض المشاهد والأحداث، وهوما ميّز المشهد الرحلي بنوع من الحركية السردية الواصفة "إنّ السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، غير أنّ هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبد أبدا"2، وهو ما يدفعنا إليه المشهد الرحلي من خلال معاينة الأماكن والانتقال عبرها لتصوير المشاهد والأحداث، ليحظى الوصف بقدر من الأهمية، ذلك أنّ الرحلة "نصّ الصورة السردية بدون منازع، ذلك أنّ الرحالة يصف ليردّ ويسرد ليصف"3

ومن هنا فلا جرم، أن نشير أن أغلب الآراء التي عرضناها ركزوا على العلاقة التلاحمية للوصف مع السرد، فلا يتأسس خطاب سردي دون العنصرين أو كلاهما، لأنهما يعملان على توازي الأحداث بين أزمنة - زمن القصة وزمن الخطاب- في المقام الأول، محاولة لإمام اشتغال الفعل وتنظيمه داخل خطية السرد، آخذين بعين الاعتبار أنّ للوصف امتيازه الخاص، كعنصر قائم بذاته يعمل على تصوير وتشخيص الأشياء والشخصيات، ما يجعلنا نرى عملية تصويرية تبئيرية تشعرونا وأنها صادرة من عين الراوي متجاوزة الصورة الموصوفة بأوصاف متباينة لتبدد الرؤية الصحيحة وتجعل من المشهد الوصفي مشهدا عينيا بصريا، مجسدا فرضية الانتقال الفوري للمشاهد والأحداث وهذا ما جسده الرحالة في رحلته، ويدعوننا إلى تحقق الرؤية التي لا بد منها لقيام الوصف بمعناه الإجرائي ليتيح الرؤية الطبيعية والواضحة للمشاهد فيها بكل مقروئية أدبية إبداعية .

ولنا وقفة في مبحث "مشهدية الوصف" مع بعض النماذج تحقيقا لهذا العنصر تقاديا منا لتكرار بعض المشاهد لأننا لمسنا تقاطعا في الكثير منها لأنه وبخصائصه السردية لا يكاد يخلو من كل المكونات الأساسية له.

1-حسن البجراوي: بنية الشكل الروائي، ص178.

2-جيرار جينات: المرجع السابق، ص59.

3-عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص7.

6- خلاصة القول

✓تسنى لنا من خلال هذا العنصر إدراج الخطاب ضمن السرود، لأنها تطوي في تضاعيفها ضروباً متنوعة من الرؤى الذاتية، والمواقف الجدية والأحكام القيمية المتنوعة، ما جعل الصيغة السردية الغالبة فيه.

✓تعددت الأشكال وتباينت صيغ، باختلاف ما تلاقاه من صور مرئية وهي ما جعلها مادة سرده، فكان السرد أسلوبه الأساسي في ذلك.

✓من أهم دوافع السرد الرغبة في تخطيط الرحلة، ذلك أن الرحالة هو السارد والمحرك للأحداث التي عايشها معايشة فعلية، لذلك نجده يحرص على معايشتها لغويا حتى تصل للقارئ في صورة كاملة.

✓أهم ما يميز الخطاب السردى التتابعية الزمنية وفق منطق محدد، والرحلة أفضل نموذج لذلك.

✓اختلاف وتباين مستويات السرد في الرحلة، وفق تقنيات وظفها الرحالة ببراعة جعل منها إطاراً لأحداث، منطلقاً بحركة السرد في تنظيم سردي يتقدم ويتراجع حتى نهايتها.

ثانياً: مشهدية الوصف

1-التأطير النظري

لما كان السرد وحده لا يمكن أن يجعل من الرحلة عملاً سردياً، كان لابد من تقنيات كالوصف والحوار تبرز التجربة بكل مقوماتها من شخصيات وأحداث وأمكنة تمثل منبع الحكى، وفق تسلسل زمني يحقق التتابعية السردية، التي تجعل منه قابلاً للإدراك والتحليل والتصوير وحتى التشخيص، من خلال الوصف، بوصفه عنصراً مهماً في صياغة مشاهد الرحلة.

ومن هنا فلا جَرَمَ، أن نشير إلى أنَّ الوصف من أكثر المقومات استخداماً، فلا يخلو خطاباً منه، لأنه يضيفي من الأدبية التي تقطر جمالاً وبهاء لغويا على سطح المادة الرحلية التي تستلزم من الواقعية ما يجعلها تقصي النص الرحلي من الأدب الخيالي.

وانطلاقاً من ذلك، فقد كان الرحالة، يستند في تصوير تجربته إلى تقنية الوصف على وجه التحديد، لذا استوجب فحص السياقات المختلفة الواردة ضمنه.

وعليه قبل النظر في السياقات الوصفية الواردة فيه وجب الوقوف عند عتبات ماهية الوصف فضلا عن وظائفه استنادا إلى منطق الأحداث الداخلي في الرحلة، فيتقدم ويتراجع وفق تقنيات يوظفها الرحالة ببراعة، ليتجلى التصوير والتشخيص فيها بكل شروطه دون أن تفقد المادة الرحلية تناسقها حتى نهايتها، وهو ما دفعنا إلى تسليط الضوء على هذه التقنية باعتبارها مكونا نصيا جديرا بالدراسة والتحليل، مما يسمح بالوقوف عند الدور الذي يؤديه بوصفه جزءا ظاهرا في العمل.

وتأسيسا على ما سبق، فقمنا بالبحث عن دلالة كلمة (وصف) في بعض المعاجم العربية والملفت للنظر أنّ دلالتها تكاد تكون متشابهة عند المعجميين العرب، لذلك فقد جاء في لسان العرب أنّ الوصف "وصفُك الشيءَ بحليته ونعته"¹، ويذهب محمد عزام بأنه "مصطلح أدبي يعني نعت الشيء وذكر محاسنه ومساوئه"² ويشير قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) بأنه يتعين في "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسّ بنعته"³

ولعل هذا ما حدا ب القاضي في معجم السرديات إلى اعتباره أنه: "نشاط فني يُمثّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها"⁴

ومن هنا نستشف، أن الوصف عند العرب يعكس الصورة الحقيقية للأشياء، لأجل تقريب الشيء الموصوف -الصورة- لذهن المتلقي، وبذلك يساعد على معرفة أدق تفاصيل مظاهر الحياة وقد كان له حضوره القوي في الأجناس الأدبية شعرا ونثرا على حد سواء، لذلك عمد إليه الرحالة بوصفها جنسا نثريا، فاحتفى بوصف الأماكن والأشخاص والأحداث لينتج علاقة حميمة بين الواقع العيني والنقل الإبداعي للأشياء، فيتمثلها في قالب جمالي فني بامتياز بفضل هذه التقنية.

ولم يقتصر الوصف باهتمام العرب فقط، وإنما زخرت به مختلف النصوص الأدبية العربية والغربية على حد سواء، فالمطلع على مكانته عند العرب، يجد أنه "أداة مهمة من أدوات الإنشاء

1- ابن منظور: لسان العرب، ج9، ص356.

2- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي، ص399.

3- قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998، ص43.

4- محمد القاضي: معجم السرديات، ص474.

الفنيّ جلبت لمستخدميها آيات الاستحسان بل الإعجاب أحيانا، في حين أثار في الغرب ردود فعل متناقضة طغى عليها الرّفْض بل الإدانة أحيانا"¹

ومن الواضح أنّ ممارسة الوصف عند الغربيين نالت الحظ الأوفر من الناحية التنظيرية ذلك أنّه"نالها بفضل اختيار جماليّ مستند إلى موقف فكريّ متأثر بالفلسفة الوضعيّة الرائجة في ذلك الوقت"².

ومن هذا المنطلق فقد نظر الباحثين الغربيين إلى الوصف بوصفه "مكونا من مكونات الخطاب وبصفته وحدة نصيّة متمتعة بكيان خاص ولها اشتغال داخلي وبنية ووظائف مخصوصة"³ لذلك عُدّ ركيزة أساسية من ركائز النص الخطاب السردى لأنه يصور الواقع تصويرا دقيقا، وبأدق تفاصيله وجزئياته، ليكشف الواقع في أبهى حلة للمتلقّي، وهذا ما أكده جيرار جينات في تعريفه: "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (description)"⁴

ومن هذا المنظور، يعتبر جينيت أنّ الوصف لا يمكن أن يكون له كيان من دون السرد، إذ أنّ كل مقطوعة سردية تحوي جانبا منه، سواء اختص بالأشخاص أو الأشياء أو الأماكن ليدرج علاقة القائمة بينهما، والتي تسمح بتنظيم الأحداث على مستوى الخطاب السردى

2-وظائف الوصف

يوظف الرحالة الوصف في كثير من محطات رحلته، كآلية للتعبير عن مكنوناته وعواطفه وهو يصور الأشياء والكائنات، ليباعد عن رتابة الحكي -السرد-ليجعل منه متنفسا له ولقارئ رحلته في آن ذاته، مما يكسب الرحلة قيمة مضافة، وتأكيدا لما سبق يذكرنا الباحث محمد نجيب العمامي بهذه الحقيقة؛ بقوله: "فالوصف أسلوب كتابة وخطاب له بنية شكلية وطرائق اشتغال داخلي وله أيضا بنية دلالية متينة الصلة بسياقها السردى والمقاصد التواصلية للوصف"⁵

1-محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص17.

2-المرجع نفسه، ص18.

3-المرجع نفسه، ص28.

4-حميد لحميداني: بنية النص السردى، ص78.

5- محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى، ص174.

ومن هذا المنطلق، يمكن أن نعتبر الوصف له من الأهمية ما يجعل الراوي لا يُغَيَّب حضوره لكونه الأقرب ولأصق لخطية حركة السرد.

ويبدو أن حضوره من قبيل بناء الإطار العام لعناصر الخطاب، وإعادة تشكيلها وتجليها، وهو الأمر الذي سمح ببروز وظائف له، ويمكن رصد طرائق تجليها من خلال تموقعها في الرحلة ولكن لا بد من وقفة قصيرة نحاول من خلالها تحديدها.

وانطلاقاً من ذلك، فقد اختلف المنظرون في تحديد وظائفه، لكن يمكن حصرها في وظيفتين أساسيتين، حسب تقسيم جيرار جينات، وهما:

2-1- الوظيفة الجمالية

"والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يُشكِّل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكيم"1 وقد اهتدى إلى هذه الوظيفة جينات ليبرز من خلال الوصف النظام الجمالي والبلاغي في مفاصل الحكيم، لأنه من أنصار أن "البلاغة القديمة كانت تعتبر الوصف محسناً من محسنات الخطاب، وإنّ تطوّر الأشكال السردية أدّى إلى إحلال الوصف الدال محل الوصف الزخرفي"2 فالبعد الجمالي أو الزخرفي ضرورة للخطاب السردى والوصف كفيل بهذه الوظيفة من خلال الكشف عن طرائق الداخلية المنتجة للدلالات الإبداعية، وهو من شأنه أن يؤسس له دوراً أساسياً في تشكيل المعنى، وبلورته من خلال تصوير الصورة وتأويلها في ذهن القارئ، وقد كان لهذه الوظيفة حضورها القوي في الخطاب، الذي أفرد العديد من الصفحات لوصف الشخصيات والأحداث والأماكن وحتى مظاهر الحياة الاجتماعية في المغرب ما أضفى جمالاً وإبداعاً للرحلة .

2-2- الوظيفة التفسيرية

"أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معين في إطار سياق الحكيم"3 فبخصوص هذه الوظيفة يجنح الراوي أو السارد فيها للترميز في مقاطعه الوصفية، حتى يثير ذهن المتلقي

1- حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص79.

2- محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى، ص175.

3- حميد الحميداني: المرجع السابق، ص79.

بتساؤلات سواء في مضمونه أو بنيته ليحمله على توسيع خياله ومداركه، "فيكون للاستعارة فيه دور كبير، وغالبا ما يكون حمّالا لاختيارات الكاتب الجمالية والإيديولوجية، فالأشياء المنتقاة للتوسع الوصفي جديرة بالاهتمام، وعلى القارئ أن يتساءل: لماذا تم اختيار هذه الأشياء بالذات؟"1 ولعل هذه الوظيفة تكاد تكون منعدمة، لأنّ الرحالة يسعى إلى المباشرة والتوضيح والتبسيط فهو في مقام المتعلم والمعلم، كغاية تعليمية بالدرجة الأولى، فضلا عن تصويره للمواقف الحقيقية التي تستلزم البعد عن الغموض وهو ما تؤدّيه الوظيفة الرمزية وقد تطرق بعض المنظرين لإدراج وظائف أخرى له، ولكن اكتفوا بعرضها بإيجاز دون شواهد وقد تطرق "جان ريكاردو" إلى أربعة أشكال للوصف، ولكنها تتراوح بين الوظيفتين الجمالية والتفسيرية وهي:

- أن يكون المعنى مُحددا للوصف الذي يأتي بعده، وهو أضعف الأشكال الوصفية.
- أن يدل الوصف على معنى سابق من المعاني، والذي يكون ضروريا في سياق الحكي أي أن يكون مرحلة نحو المعنى.
- أن يدل الوصف نفسه على معنى، حيث يصبح في هذه الحالة في غير حاجة إلى التصريح بهذا المعنى سواء قبل أو بعد الوصف. ومع ذلك يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي.
- أن يكون الوصف خلاقا، لأنه يشيد المعنى وحده أو على الأصح معاني متعددة ذات طبيعة رمزية-استعارية-ويطغى هذا الشكل في بعض الأشكال الروائية المعاصرة "إنّ تعددية المعاني تتولد عن الوصف الخلاق هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد، ولهذا قيل إن الوصف الخلاق جعل الأعمال الروائية المعاصرة تخوض سباقا في اجاه معاكس للمعنى "2 ولعل الوصف في الرحلة ينتمي إلى الشكل الثالث، إذ أنه دال على نفسه ولا يحتاج إلى تلميح أو تصريح قبله أو بعده، ذلك أنّه يلجأ في البداية إلى تعيين الشيء الموصوف ثم ينتقل مباشرة إلى وصفه.

1- محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى، ص177.

2- حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص80

3-أنواع الوصف

بما أنّ الرحلة تعتمد على السرد في تقديم الأحداث، فإنّها تنهض بالوصف لتصور للمتلقّي تلك المشاهد والمواقف والأمكنة، لذلك تنوعت طريقة الوصف إلى ثلاثة أنماط متباينة إذ أنّ الرحالة يعتمد إلى الوصف بالفعل، أو الرؤية أو القول وهذا ما أكدّه فيليب هامون؛ بقوله: "أن يكون للنص الوصفي مواطن خاصة، وأن يرتبط بثلاث موضوعات (thematiques) مميّزة تُستخدم علامات حدودية أو فاصلة وتوهم، في الآن ذاته، بمشكلة الوصف الواقع، وهذه الموضوعات هي النظر أو الرؤية والقول والفعل أو العمل" 1

هذه الأنماط الثلاثة التي تبرز فيه لتحدد الفواصل بين ما هو سردي وما هو وصفي، مؤسسة في آن ذاته "عن نظام وصفي، يدرجه ويقوم شاهداً على الطابع الاختياري لظهور الوصف المطوّل نسبياً في ملفوظ ما، بما أنّ هذا الوصف يمكن أن يلخص أو يختزل في كلمة "2 وعلى هذا الأساس يظهر المشهد الوصفي باختلاف الطرق المعتمدة من قبل الرحالة إما رؤية أو قولاً أو فعلاً.

1.3. الوصف عن طريق الرؤية

ويعرف "العمامي" الوصف عن طريق الرؤية؛ بأنه: "كلّ وصفٍ قناته إحدى الحواس الخمس وفيه توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث تيسيراً للانتقال من السرد إلى الوصف وإيهاما بواقعية الموصوف والمروي "3 ويشترط في الشخصية الناضرة سلامة الرؤية، وخلوها من العيوب فضلاً عن مناسبة الموقع للرؤية ما يضمن القدرة عليها، فتظهر الموصوفات تبعاً للمسافة المتحكمة بين الرائي والشيء الموصوف، وهو مايسمح برصد أدق التفاصيل و الجزئيات في المشهد الواقعي نظراً للشخصية الثاقبة، ومن هنا يتطور الوصف ويتواصل عن طريق البصر ويفوض الرؤية للشخصية ، وبذلك تتم الرؤية والوصف وفق هذا التخطيط "الرغبة في الرؤية -----معرفة الرؤية -----عدم القدرة على الرؤية -----الرؤية -----الوصف"4

1- نجيب محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص74.

2- المرجع نفسه، ص74.

3- المرجع نفسه، ص88.

4-المرجع نفسه، ص101

وهكذا يتحول نسق الأشياء والجزئيات والتفاصيل التي تشكل الشيء الموصوف إلى مشهد فني إبداعي أساسه الواقع الطبيعي.

2.3. الوصف عن طريق الفعل

ويعنى الوصف عن طريق الفعل "وصف الشخصية التي تعمل أو تفعل من الحيل أو الأساليب المتوخاة لتبرير الوصف وإدراجه في السرد إدراجاً شبه طبيعي، ويمكن تمثيله وفق المخطط التالي: الرغبة في الفعل-----القدرة على الفعل----معرفة الفعل-----الفعل(الوصف)"¹ فهذا الوصف عادة ما يؤثر بالحركة والفعل، وهما صفتان تتماشيان مع الخطاب الذي يستلزم الحركة والانتقال بين الأمكنة، من خلال سلسلة الأحداث والمواقف المتعاقبة التي تطلبها التجربة فتكشف الأحداث الموصوفة بالتدرج تبعا لانتقال الرحالة وفعله وفي هذا النمط تتباين العناصر الموصوفة تبعا للمواضيع التي يدرجها الراوي ليصف عن طريق الأفعال أشكالا متعددة مؤطرة للمشهد الطبيعي.

3.3. الوصف عن طريق القول

يمكن أن يتطور الوصف عن طريق الفعل، كما يمكن أن يزدهر أيضا عن طريق القول وفي هذا النمط "لا ترى الشخصية المطية مشهدا، وإنما تتحدث إلى آخر أو أكثر عن مشهد"² فعوض الفعل أو النظر تتكلم وتشرح الشخصية المشهد وتحلله بالكلام؛ ويشترط أن تكون "الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة، وما لا يقف حاجزا أمام التواصل مع السامع"³ ومن هنا فإنه يسمح بوجود تفاوت معرفي للموضوع بين المرسل والمتلقي، لتتكفل بالتعريف للموضوع في إطار حوار تشاركي بينهما، ويفوض الوصف عن طريق القول وفق المخطط التالي "الرغبة في القول ----معرفة القول-----القدرة على القول ----القول(الوصف)"⁴

1- نجيب محمد العمامي: الوصف في النص السردي، ص77.

2- المرجع نفسه، ص74.

3- المرجع نفسه، ص74.

4- المرجع نفسه، ص77.

4- مواطن الوصف في الرحلة

1.4. مواطن الوصف عن طريق الرؤية

لا ينكر أحد أهمية الوصف في الرحلة، لما يحتويه من قيمة علمية ومعلومات وحقائق تفيد الجغرافي والتاريخي وعالم الاجتماع، الانثروبولوجي وغيرهم، إلا أن الاستراتيجية التي يتبعها تختلف عن كل هؤلاء -أو بالأحرى تتضمن كل قراءتهم- الأمر الذي يجعل من الرحالة -الواصف- شخصا واقعا ينتقل من مكان إلى الآخر مستكشفا تلك الأماكن ومكوناتها، معرفا عن ما شاهده وعائشه وصادفه من أشياء وبشر وسلوك وما يتصل بهم، وهذا ما تؤكد عليه نوال عبد الرحمان الشوابكة: "ولعل أبرزها ما يميز أدب الرحلات تنوع الأسلوب من السرد القصصي للمغامرات والعواطف المحركة للبشر إلى الحوار والوصف الطريف وغيره، وبما فيه متعة ذهنية"¹

ومن هنا ومن خلال وقوفنا على مشاهد الرحلة، لحظنا توظيفه لتقنية الوصف في خط سير أحداثها، فتبرز المفارقة الواضحة بين السرد والوصف استنادا إلى منطق الأحداث، وهذا ما نطلق عليه المقاطع الوصفية، والتي نهتدي إليها من خلال مجموعة من القرائن المتعلقة به.

وعليه فإنه يجدر بنا، الوقوف على بعض منها في المدونة، لذلك ارتأى البحث الالتفاف حول المواطن الوصف من خلال الرؤية العينية المباشرة للرحالة، ومن ذلك ما رآه وهو في الطريق بين تطوان ومكناس: "من غريب ما رأيت في هذا الطريق قرب المرج الطويل وجدتهم يحصدون الشعير في خامس أبريل، وفي هذا المرج السمك تسعة بوري مقلو في ودكه بموزونة"²

لقد جاء الوصف فيها وصفا تصويريا رؤيويًا متنوعا، مبتعدا عن التقريرية كاشفا لغرائب الأشياء والحيوانات، التي لم يرى مثلها من قبل إلا في طريقه بين تطوان ومكناس، فجاء في أسلوب إبداعي تشخيصي محققا التشويق والحقيقة في هذا المقطع، وترجع دقة الوصف انطلاقا من موقع الرؤية والذي كان قريبا من الشيء الموصوف بدنيا وروحيا، ليكون الوصف ملتبسا بالشعور الغريبة والدهشة على طول الطريق، إذ نجد في هذا المثال أنه ينص على دهشته اتجاه القوارب؛ فيقول: "ومن غرائب ما رأيت أن في هذا المرج قوارب يصطادون بها السمك والطير والبيض، ويتعدون عليها من ناحية إلى الآخر ويحملون عليها أحمال الزرع وغيره، وهي من حزم البردي: يعقدون حزمة

1 -نوال عبد الرحمن الشوابكة: أدب الرحلات الأندلسية والمغربية، ص54.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص73.

بحبال الدوم الرقاق ويجعلونها وسطا، ويعقدون حزمتين يجعلون من كل ناحية واحدة عالية يمينا وشمالا، و وسطها منخفض، ويحملون ذلك بالربط من مقدمها، ويشدون ربط الكل ويركب فيها ويمسك في يده عودا طويلا يكتد به ولا يقذف"1

والملاحظ هنا إحاطته الشمولية بوصف هذه القوارب، بتفاصيلها الدقيقة من وظيفتها إلى شكلها وحجمها "وهذه صفة القارب المذكور وتلك الخطوط المحوقة داخله هو موضع ربطه بالخزم حبال الدوم الرقاق، وهذا غريب جدا، ما رأيت مثله قط، ولا يضع تحته لا قرع ولا قرب بخلاف ما يوجد في النيل فإنه لا يبلغ هذه الصحة"2 فقد التقط الملاح المكثفة للقارب من خطوط محوقة داخله، ليبين الدلالة منها وهي وضع قرع فيها، محددًا قيمتها وصحة جودتها، مما اقتضى إيراد عديد الأوصاف لهذه القوارب التي أثارت حاسته البصرية، و البصرية في منظر شاملا متناولا أهم وأدق معالمه، ولم يكتفي بذلك بل لجأ إلى تصويره ورسم شكله، فإفرق هذا الوصف بمرفق شكلي له، لتثبيت أوصافه جامعا بين التفصيل والإجمال، ليطالعنا بمشهد وصفي متكامل الملفوظات من حيث الحجم والمحتوى الدلالي، القائم في مجمله على التعداد الوصفي الذي من شأنه أن يعلي من قيمة الموصوف وترسيخه لدى القارئ.

وعليه فالتركيز على هذه المشاهد الوصفية، التي التقطتها الرؤية العينية للرحالة، يمكن القول بأنه اعتمد الوصف الشامل انطلاقا من موقع الرؤية القريب، فضلا عن خلو الطريق مما ساعد على الرؤية السليمة للموصوفات، بالإضافة لقدرته التزيينية والزخرفية على الوصف الدقيق، الذي سمح بإدراك قيمة الموصوفات، مما اقتضى تحريك خيال القارئ، لينقل هذه المشاهد الواقعية بواسطة اللغة فيتخيلها ويعيد تمثيلها وكأنها مشاهد مرئية أمامنا.

2.4. مواطن الوصف عن طريق القول

يكتسب الوصف، بفضل القول وضعا جديدا في استقلاليته وخصوصيته في الرحلة، فقد حاول إدراج الوصف في سياق الخطاب الداخلي، والتي تشكلت عبر صيرورة الخط التتابع الذي يستوجب تنوع مشاهد ومضامينه وقيمه، ومن هنا فإننا نرمي بثقل بحثنا حول طريقة القول التي تحقق مصداقية الرحلة، من خلال صيغ الأمكنة المتنوعة والأشخاص والأحداث.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص74.

2-المصدر نفسه، ص74.

وبنظرة فاحصة فإنّه، يصف بضمير الأنا أو نحن أو هو، وهذا يعني توافر الأسس العامة للوصف بتمثيل أحداث ومواقف حقيقية، ومن هنا يمكن لحضور الرحالة وإدراكه للأحداث مساءلتها من خلال الوصف القولي الذي يعد تفاعلا إيجابيا يرسمه اتجاه الموصوفات ليحقق بصيغة واضحة توافق الأحداث والأقوال في البنية الخطابية، ويندرج هذا النوع من الوصف في قوله: "إذا بخادمه المذكور، واسمه سيدي علي الريف، دخل فسلم علينا وسلمنا عليه وقبلنا يده لما كنا نعتقد فيه وكان رجلا حلو كأنه أحيانا يصادف بقوله ما يضره الزائر، وعقد بيني وبينه عهدا لم أدر ما ذاك، فخرجنا وانصرفنا مفترقين كما قدمنا"1

فيبدو الوصف مشهدا قوليا لابن حمدوش وصف فيه الأقوال والأفكار حول شخصية عبد الجليل بن عبد اللطيف، الذي تولى أمور الحاج عبد القادر، ليقدّم وصفا معنويا لطبيعة هذه الشخصية التي أثارت فكره، ليقع التفكير المباشر، في هذه المقابلة على نحو واضح نسبيا ليقابله بوصف فوري قائم على معايير شكلية دقيقة، مبنية على الحدس، وقد اهتم بالوصف في أكثر من شخصية قابلها ليعبر بهذه الصياغة عن الأقوال الممثلة، لهذه المواقف والأحداث في مستوى محدد لغوي ودلالي ومن أمثله ذلك لقاءه مع الحكيم أدراق، حيث يصف مجلسه بأوصاف خيالية إبداعية ترقى إلى النموذج الجمالي الخالص؛ فيقول: "ثم إني جالس معه في مجلس حسن، كان له مجلس من مجالس الملوك، بيت في رياض من نواور شتى ونارنج وعنبر ومياه، والناس يقصدونه هناك للتداوي"2 ومهما يكن من أمر، فقد استطاع لفت الأنظار إلى الوصف من خلال مقاربتة التي تنزع إلى الفنية والجمالية بصفاتها مقاطع معيارية، تتمتع بكيان خاص بسبب ارتباطها بمقاصد الرحالة ويظهر هذا في وصفه لشخصية سيدي أحمد بن المبارك، حيث يقول: "لقيت سيدي أحمد بن المبارك، لقيت رجلا عظيما عند كافة أهل البلد، خفيف النفس، حلو المنطق، نحيف الجسم، حسن الملاقاة"3

وأیضا قوله: "ومن غرائب احسانه إني استخرجت نسخة من شرح الشيخ، فتركت فيها محلا فلما رأني استحيت حين أيقنت أنني تركته، قال لي: لا بأس عليك، لعل هذا الموضع في كتابك لم

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص33.

2 - المصدر نفسه، ص82.

3- المصدر نفسه، ص83.

يعتز عن الشرح، وإنما أدمجه في الشرح، وقام من موضعه وذهب إلى الدار فأتاني بشرح قرأت منه درسي ومكنني منه، قال لي لتطالعه، جزاه الله خيرا وأكثر أمثاله"1

فيبدو من خلال هذا الشاهد أنه كشف ما تحجبه العملية السردية من خلال أوصافه المعنوية التي تجبره على حب هذه الشخصية من خلال تعامله معها، فأوحى الوصف القولي لهذه الشخصية بإخضاع خطيّة الكلمة والخطاب الرحلي وزمنيته، والحال أنّ الوصف نقل الواقع نقلا أميناً وصوره تصويراً فوتوغرافياً ليتجاوز الوصف الموضوعي إلى الوصف المرئي، ما يجعل أداة مطابقة للكلمات فهو محاكاة لتمثيل الواقع بالكلام ليأتي ملتحماً بالسرد في مقاطع متضافرة، وهذه النظرة أكسبت أفكار صائبة ساهمت بإسباغ المشاهد الوصفية، وقفات تأملية نوعية في الرحلة لذلك جاءت الأقوال الوصفية ذات وظيفة تزيينية جمالية مراوغة بين الطبيعية والرؤية المحكومة للمشاركة بين الأحداث وما يمكن قوله، أن مهما كانت وضعيته داخل النظام الوصفي فإنه يحتفظ بالتنظيم والتنسيق الدلالي واللغوي من خلال إثارة هذه التفاصيل بين الشخصيات الموصوفة والرحالة، لينهض بإحاطة الموصوفات فيها.

3.4. مواطن الوصف عن طريق الفعل

مما لا شك فيه أن الوصف عن طريق الفعل، ضرورة فنيّة وسيلة مهمة من وسائل مقارنة الواقع الرحلي من منظور أدبي فني، إذ أن حضوره النصّي يدفع الرحالة إلى تغيير نمطية الخطاب من خلال براعة التصوير الأحداث، ورصد المواقف الوصفية فضلا عن تأطيره لها، ويمكن اعتبارها بمثابة شواهد تنطق بالمحاكاة والتمثيل

وفي إطار وصف الرحالة، وهو يخوض مغامرته، انتقينا هذا المشهد حيث يقول: "خرجت من فاس (..) فظللنا سائرين إلى آخر النهار، فنزلنا في دوار عرب بين واديين يقال له بوشابل ورفعنا من هناك، سرنا النهار كله إلى العشية، بل قبل الظهر أو قريب منه، نزلنا تحت بني ورياكل تحتها وهي دشور بتنا على عين مائها عند الصفصاف، ورفعنا منها (..) وظللنا سائرين إلى وسط جبل يقال له الطليب على عين الدفلة قريب من شجرة بلوط عظيمة تسع مجلس خمسين شخصا"2

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص85.

2- المصدر نفسه، ص78.

ويقول أيضا في وصفه للطريق أثناء تنقله: "ورفعنا صبيحة الثلاثاء فظللنا سائرون حتى مررنا في غيضة عظيمة مقدار نصف يوم، ونحن سائرون فيها كلها بلوط وشجر الدلم وهو شجر يطول جدا وورقه أكبر من ورق الدردار وصفته بين ورق البلوط وورق الدردار، وله ثمرتان إحداها عفص كبير أكبر من العفص التركي والأخرى بلوط حلو يؤكل" 1 فيحتل المشهد الوصفي من خلال فعل التنقل غالب الخطاب، ذلك أنه "كلما تنقلت شخصية مهمة أو دخلت مكانا أو خرجت منه وكلما اجتازت عتبة أو حداً توفرت مناسبة لإدراج "الجديد في النص فينطلق بالتالي الوصف" 2

فحين يستكشف الرحالة الأمكنة أول الأمر فإنه يلجأ إلى الوصف، كعنصر ثابت قائم على حواس ليأخذ على عاتقه مهمة الفعل -أي التنقل- من ثم الرؤية لتليها التصوير القولي لهذه المشاهد ولعل هذا التأطير للمقاطع الوصفية، يقضي على الانسجام الحركي والتنوع المشهدي فيصبح الوصف عن طريق الفعل ميزة قائمة على إدراج الأفعال المتعاقبة في العملية السردية، لذلك يغدو وحدة مستقلة نسبيا، ومن أهم مواطنه، والتي تشتمل أكثرها على وصف الفضاء قوله مثلا عند خروجه من فاس ومشاهداته في طريق إلى تطوان: "إلى غروب الشمس، فبتنا في دار أقبع في بستان تين قريب من الدشرة وكنا اشترينا كبشا فطبخه الحمارون وأكلنا وحمدنا الله وبقي هناك فضلاته، ففي نحو مضى من الليل ربه جاءت هرة تأكل مما هناك فرآها الحمارين، وكانت جماعة قليلة، فرماها بمكحلة فأرادها بحببتها وأخذها وذبحها وسلخها، فكانت كله شحما من شدة السمن وأمعاءها كأمعاء بني آدم واحد، وليست هي وحشية وإنما هي أنسية في الغالب، فطبخوها وأكلوها ونحن ننظر" 3

فلو نظرنا مثلا إلى هذه المشاهد الوصفية، نجد أنه اعتمد في وصفه على الفضاء والمواقف والأحداث التي صادفها في تنقله بين تطوان ومكناس وفاس، مركزا على عاداتهم وتقاليدهم وأبرز ميزاتهم، موظفا في سياق ذاته أفعالا تدل على الحركة والحيوية، ليقدم مشاهد متكاملة عن طباع وأخلاق أهل المغرب ومدنه معتمدا الملفوظات والمركبات الفعلية من جمل وأفعال، ليقرب الوصف إلى الطابع الفعلي المعتمد على النقل المباشر للأحداث، ليبث الحياة فيها، ويكسبها الحركية الفعلية بالرغم من ورودها في سياقات ماضية، كوصفه لحدث ثورة حاكم تطوان على السلطان عبد الله قائلا: "أنهم أنسوا الفتنة والهرج، ونحن قريب من المرج، وذلك (..) وقع قتال بين العسكريين (..) وذلك

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 99.

2- نجيب محمد العمامي: الوصف في النص السردى، ص 64.

3- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص 99

أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفي كثر ماله وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة "1

فاستجاب هذا المشهد لكل معايير الوصف الفعلي من أفعال وأحداث تصف ثورة الريفي ليصير القصة وصفا فعليا بترتيب مسار الأحداث، ويلغي خط الزمن مستحضرا التسلسل الطبيعي للأحداث القائم على الوصف من الدرجة الأولى، ولعل الحرص في إيراد ووصف الأفعال المروية لثورة الريفي لفسح المجال لشخصيات لتحقيق الواقعية والنمذجية فضلا عن كفاءته في استيعاب الحدث وتصويره ومن ثم مشاركته القارئ.

فالمأمل فيما مرّ معنا من مقاطع وصفية عن طريق الفعل، يتبين قدرة الوصف في تصوير الأحداث الماضية والشخصيات والأمكنة، لتشكل نظاما فعليا ذو خصائص مميزة تسمح بتجاوز أدوارها المغلقة لتصبح أوصافا منطوقة وهادفة، ليبين طاقتها الإجرائية من خلال التصوير والتجسيم والتشخيص، ليساهم في تذليل صعوبات التجربة الرحلية ويجعلها مطوعة للمتلقي.

5-مستويات اشتغال الوصف في الرحلة

إذا ما سلمنا باستقلالية المشاهد الوصفية في الخطاب، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى البحث عما يميز المشهد الوصفي عن سائر المشاهد السردية والحوارية وغيرها، لذلك لمسنا تنوعا واختلافا في مستويات المقاطع الوصفية، إلى ثلاث مستويات وهي:

1.5.الوصف الشامل

ويشكل في الرحلة، ظاهرة بارزة فكلما حل بمكان، حاول الرحالة أن يقدم صورة شاملة ومتكاملة المعالم والتفاصيل حولها، فيلجأ إلى وصف الأمكنة وما يتعلق بها من أشخاص وحيوانات وعادات وتقاليده تخص أهل المنطقة، ومن ذلك قوله عن أهل فاس: "ثم أن البلاد فرحت كلها وازينت يوم الخميس، إلا أن زينتهم بثياب ملبوس النساء، يعلقون القفاطين والمحارم وغيرها من خروم حرير وما تيسر، بخلاف زينة بلادنا"2 وأيضا في قوله: "ومن غريب ما رأيت فيها اللوح الداخل قبة

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص75.

2- المصدر نفسه، ص94

مولاي أدريس وكذا ألواح قببها كلها ومن غريبها قسمة مياهها حتى تعم البلاد كلها من بساتين ودور وغيرها"1

فهذه المشاهد وغيرها، والتي رسمها عن أهل فاس، تحدد أفق الرؤية المباشرة مع الفضاء الواسع وما يتعلق به من مؤثرات، ما جعله يلجأ إلى وصف كل ما تقع عليه عينه من تفاصيل محددا زمنها ومكانها، ومهتما بالعناصر المؤطرة للمشهد العام، فضلا عن لباسهم وما يتعلق بعاداتهم وتقاليدهم، وبهذا اعتمد على الوصف الشامل للإحاطة بكل الوصوفات، وإيصال الصورة الكاملة عن فاس وأهلها، نظرا لإعجابه وانبهاره بها، ليعنى بوصف المرئيات والملبوسات، تشكيلا وتجسيما ليقرب إلينا صورة عن فاس وأهلها.

2.5. الوصف المكثف

ونعني به "الوصف الموجز، الذي لا يهتم بالتفاصيل والدقائق"2 أي عكس الوصف الشامل فيوظفه الرحالة عندما يريد الاختصار وتجاوز الموصوفات بالتقاط الملامح الظاهرة دون تفصيل معمق فيه، ويظهر هذا في قوله: "ونزلت في فندق السرايري، في بيت مقابلة عين الشمال، كراؤها ستة عشرة موزونة في كل شهر"3 إن مراكز الإقامة تشغل حيزا مهما، فكلما دخل مدينة بحث فيها عن فندق للإقامة فيه، ويبدو أنه اختصر وتجاوز هذا المكان مكتفيا بوصف موقعه ليمر مروراً سريعاً دون تفاصيل تذكر عنه، معتمداً في ذلك على الوصف المكثف، كما أشار إلى ذلك بقوله: "من القصر إلى مشرع الرملة، أكثر بقرها بيض فإن لم تكن كلها بيضا ففيها شيات، ما رأيت مقل هذا المحل في شدة بياض البقر"4

فالوصف انتقى بعناية شديدة ما لفت انتباهه في هذه المقاطع الوصفية، دون تفصيل شامل لكل معالم المنظر، فاقصر على الملمح البارز فيها وهو كثرة البقر ذو اللون الأبيض من القصر إلى مشرع الرملة ليقصر على هذا الموصوف دون أن يلفت انتباهنا إلى الفضاء الواسع، وما يميز هذا الطريق، دون التوغل في دقائق مؤثرات المشهد الرحلي، معتمداً في ذلك على الوصف الانتقائي مما يشير إلى اهتمامه بهذه الموصوفات ذات الدلالة، ليعبر بذلك عن وصف موجز خال من الحشو

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص94

2- إسماعيل الزردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، ص389.

3- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص32.

4- المصدر نفسه، ص74

المنمق يعبر عن طبيعة المشهد وبساطته، فيشير هذا الوصف إلى استيعاب خصوصية الواقع وإخضاعه إلى التصنيف المعياري انطلاقاً من مرجعية وذاتية الرحالة.

3.5. الوصف الاستقصائي

ويتجلى حين يكون المشهد أو الشيء الموصوف محدداً، فيلجأ الواصف حينها إلى وصف الفضاء والشخوص والأشياء المحددة بشكل مفصل، مهتماً بالجزئيات ودقائق الأمور، فالوصف الاستقصائي غالباً ما يستدعى بعد السرد ليكون أكثر فائدة وخصوصية، مازجا بين كل مكونات عناصر الخطاب، ومن ذلك قوله: "ومنه تعدينا على بلاد يقال لها القصر، فليس يسكنها حر، مهدمة الماء ومع أنها كبيرة المنشأ، قليلة المشاء، عدت بها عشرة صومعة سوداءات كان لبنها موضوعة"¹ فورد الوصف استقصائياً لبلدة القصر وساكنيها، محدداً أوصافها الهندسية وما يميزها من صوامع والتي عددها، موظفاً أدق جزئياتها من ألوان، فمزج بين المكان والطبيعة الجغرافية والعمرانية والاجتماعية لهذه البلدة، كما ورد أيضاً في قوله: "وبتنا في أول لمرج الطويل، الذي به طير الماء من غر وبط وغيره كثير لا قليل"² فهو هنا مزج بين وصف المكان والحيوان، وهكذا تتأغم المشهد لإبراز أهمية الموصوفات كالبط والغر في فضاء المرج الطويل ليورد مقطعاً استقصائياً للمكان والحيوان .

وقد بينت هذه الممارسة الوصفية بمستوياتها الثلاث مدى نوعية وقدرته في تصوير نمطية المشاهد الوصفية في خطابه، ليفضي بنا إلى القول إلى أن الاشتغال الخصوصي لأساليب الوصف أعطى مرجعية معيارية للرحالة.

6-بنية الوصف في المشهد الرحلي

الموصوفات

إنّ التجربة الرحلية تستلزم وجود الوصف كعنصر مساعد للرحالة الذي يقوم على إيراد الكثير من الأوصاف لذلك فإنّ "ممارسة النصوص المنجزة تبين أنّ الوصف يمكن أن يشمل كل مكونات النص السردية، من ذلك الأزمنة والأمكنة والأشياء التي تؤثر هذه الأمكنة والشخصيات البشرية

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص71.

2- المصدر نفسه، ص71.

والحيوانية والأعمال والمواقف والعادات والمقامات والكلمة المعزولة والأقوال والأفكار وخطاب الراوي وطرائق سرده¹ فالرحالة يصف المدن والعمران والشخوص والأشياء والحيوانات وحتى العادات والتقاليد الاجتماعية ومختلف النشاطات العلمية والثقافية الخاصة بأهل المغرب، وعليه سنحاول الوقوف عند أبرزها، والتي تم ورودها بكثرة في الرحلة .

1.6. المكان

يمثل المكان مكوناً محورياً، حيث لا يمكن تصور تجربة رحلية -والتي تقوم في الغالب على الانتقال والتنقل - دون مكان يوطر هذه الأحداث، إذ أنه " يشكل المكان رحي النصّ في النصّ الرحلي، فعبيره يُفَعَّل الوصفُ، وتتفعّل الحواسُّ لأجل رصده، إن بالبصر أو بالبصيرة"² ومن هنا فقد عُدَّ نقطة الانطلاق الأولى لتحريك طرائق الوصف لدى الرحالة، وما يرتبط بها من مثيرات وانفعالات، ولهذا عمد على الوصف المرتبط بالمكان، باعتباره صورة الطبيعية والواقعية التي تؤثت للمواقف والأحداث، فوصف كل ما وقعت عليه عينه من مدن وعمران وطرق ومناظر طبيعية، فهو "لا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية والأخبار كالريح والمطر والشمس والقمر والليل وما فيه من ظلام، ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع والأحياء والمساحات الخضراء ووصف الأمكنة الطبيعية كالجبال والسهول وهلم جرّاً"³ من ثم فقد حرص على إدراج عديد الأمكنة متبعا إياها بموصوفات تؤثت المكان الموصوف، ومن ذلك قوله عن قرية وادي سب: "ومنه قطعنا ودي سب، الذي كل يجوزه بالقارب حسب كأنه نيل مصر أو قطعة من البحر، ومنها إلى محلة العبيد، في سويقة داه في الفندق القديم لا الجديد، ومنه إلى النوينيات عند الكرم الذي ليس فيهم رحمة ولا كرم " ⁴

فالعلمية الوصفية تقوم على أساس انتقاء الأمكنة الموصوفة، وذلك من خلال عملية تجزئة وتقصي للفضاء المفتوح ومن ثم ترسيخ خصوصياتها بشكل صريح، والتي من شأنها إبراز كل التمفصلات الأساسية التي ترسم معالم المشهد المكاني، فوضح واد سب وكأنه قطعة من نهر النيل

1-محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى، ص108.

2-أحمد بوغلا: الرحلة الأندلسية الأنواع والخصائص، ص24.

3-عبد المالك مرتاض: خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ دراسة في رواية زقاق المدق، مجلة فصول، ع 3-4،

مصر، 1991، ص208

4-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص72.

أو البحر نظرا لكثافة المياه التي اضطر إلى تجاوزه بالقرب، ويقول أيضا في وصفه لبلاد القصر: "تعدينا على بلاد يقال لها القصر، فليس يسكنها حرٌ، مهدمة البناء، نائية الماء ومع أنها كبيرة المنشأ قليلة الممشاء، عدت بها ثلاث عشرة صومعة سوداءات"1 وإلى جانب وصف القرى فإنه عمد إلى وصف الوديان الطبيعية كما في قوله عن واد الكيتان: "ذهبت لزيارة سيدي الريفي راجلا فقطعت واد الكيتان إلى أنصاف فخذي، وهو واد عظيم من أفضل الماء، فبلغت له ضحاء"2 وأيضاً في قوله: "ومنه انحور ربع البلد جنات معروشات، وصنعنا مترفي جنة منها أصل مساحته أربع مائة دار وفيها جداول ماء أحدها كبير أقمنا فيه سبعة أيام بسبع شياه"3 فلم يخل المشهد الرحلي من وصف المصادر المائية كالوديان والجداول وغيرها، هذه الأخيرة التي لفتت انتباهه، ولا سيما هيكلته القائمة على الثبات، ليكتسب صفة العظمة بفضل تموقعه، فضلا انبهاره بهذه الجنات المعروشات التي أسرت فكره، وجعلته يأخذ انطبعا جميلا عن الهيكل العام لمدينة فاس وهندستها المعمارية .

وعليه فقد اهتم ابن حمادوش بوصف مختلف الأماكن، والمرافق والتي تعد مراكز تجمع الناس وذلك من خلال وصفه للخان الذي كان يمكث به في مكناس؛ فيقول: " فنزلت بها في خان، كأنه من أبيات النيران، أو كنائس الرهبان، بل لا شك أنه من أبيات العصيان، فلذلك لا يسر به الناظر ولا ينشرح له خاطر، فاختصت منه بحجرة، أو نقرة في حجرة وكأني وقعت من السماء في حفرة أو اتبعت أفعاون فدخلت جحرة، فغلقت بابي لأحفظ حبائي، وأومن جنابي"4 فهذا الوصف يتوزع نصيا من العام إلى الخاص بداية من الخان إلى الحجرة التي يسكنها فيطالعنا بأوصاف سلبية تعبر عن الحالة الشعورية للرحالة ونفوره من هذا الفندق ليتبع مدركات هذه الرغبة بتفصيل مجموع الصفات التي ميّز بها هذا الخان .

ويمكن القول إن الرحلة، تحوي مختلف الموصوفات من الأمكنة التي لا حصر لها ولا عدّ مقتفيا آثارها بناء على تمركز وجودها، وهو ما دفع إلى القول إن ثراء وتنوع الأمكنة وتعداد أوصافها أكسب العملية الوصفية بضروبها وطرائقها فرادة وخصوصية، توحى بترسيخها شكليا وفعليا ودلاليا في المعمار السردى.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص72.

2- المصدر نفسه، ص33.

3- المصدر نفسه، ص94.

4- المصدر نفسه، ص79.

2.6. الشخصيات

يمتد الوصف ويتشعب عن طريق تجلي أوصاف الشخوص في مشاهد الرحلة، ومن هنا فقد احتوى شتى الشخصيات بتعدد مستوياتها العلمية والاجتماعية والثقافية ومن ذلك قوله واصفاً أحد مشايخ شيخه البناني: "وثانيهم شيخنا موطاً الأكناف، كثير الأسعاف، العالم العلامة النحرير الدراك الفهامة، الفقيه المحدث الصوفي الالمعي الذكي العارف بالله، الخاضع الخاشع إليه، أهل زمانه عطفاً، وأشهدهم لله خوفاً في الموفي (كذا) في السكون والحركة، المقرونة أحواله باليمن والبركة المبرور سيدي أحمد ابن العربي ابن الحاج" ¹

وأيضاً قوله: "الثالث شيخنا العديم النظر، ذو الفهم الراق، والحفظ الدافق، والبحث والتحريير الامام العلامة النحرير الذكي، الالمعي الزكي، أبو عبد الله سيدي ومولاي محمد ابن أحمد القسمطيني، الشهير بالكمد المتوفي رضي الله عنه" ²

فهذه الشخصيات وغيرها التي أوردها، تكشف تجلي الوصف كبؤرة مركزية لتعريف بها مبدئياً من خلالها قدرته على التشعب، وقابليته على التضخيم المعاني واستخدام المحسنات البديعية كممارسة إجرائية لطرائق الوصف

ورغم هذا الامتداد الذي تجليه العملية الوصفية لهذه الشخوص، فإنه فتح المجال واسعا في تجسيد هذه البنية من خلال تكرار ذلك في وصف بعض المشايخ الذين التقى بهم، وفي هذا الصدد يقول: "لقيت سيدي أحمد بن المبارك، لقيت رجلاً عظيماً عند كافة أهل البلد، خفيف النفس، حلو المنطق، نحيف الجسم، حسن الملاقاة" ³

وهكذا يكشف الوصف أنّ عملية تحديد الجوانب الداخلية للشخصية الموصوفة، إنما يقوم على أساس التعامل الذي يتعدى الجانب الشكلي، إلى الصفات الداخلية، فيحاول التنبيه أنّ بنية داخلية والخارجية للشخصية الموصوفة تؤثت للمبنى الدلالي للمشهد، فالعلاقة هي علاقة ود ومحبة التي تربط الرحالة بشيخه ابن المبارك والذي يشتمل على عديد الصفات التي تؤهله لأن يصبح مرجعاً معيارياً نظراً لنشاطه العلمي وروحه الفذة.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص42.

2- المصدر نفسه، ص43.

3 - المصدر نفسه، ص83.

ولما كان الوصف معادلاً لمدى تفاعل أو انفعال الرحالة بالشخصيات، فقد عمد إلى نقل المعلومات وتحري الحقيقة دون زيادة ونقصان، لذلك فقد تعددت أوصافه لمختلف الشخوص، نظراً اشتغاله وحضوره الإيجابي أو السلبي، وذلك نظراً لعلاقته بالشخصية الموصوفة ومن ذلك ما أورده عن المفتي ابن علي قائلاً: "وفي يوم الأحد رابع وعشرين ربيع الثاني موافق رابع ماية، ناداني إلى داره، كعادته، شيخنا سيد محمد ابن ميمون بعد العصر جزاه الله خيراً، إذ قد دخل علينا الرافل في ثوبه الزاهي بكبره وعجبه، الذي يعد الأشراف أرضاً، وأن نعله يطاءً صفحات خدودهم فرضاً، وأنه بلغ الغاية القصوى، وأباح في جانبنا العدوي، وأنه استبطن منا ملكة من ذوي الأقدار، فاستقذرها وعدّها من الأقدار، ورغبته في الدنيا وليس له رغبة في دار القرار مفتي الحنفية بالوقت، ابن علي المستحق المقت، فغضب إذا لم انتصب متمثلاً بين يديه وشرع ينسب إلي مما اتصف به"¹

ويمكن أن نمثل لشخصية السلطان والذي وصفه بأنه: "وذلك أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفى كثر ماله وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة، ثم من تجبره أراد أن يدعي السلطنة لنفسه، فلم يمكنه ذلك لأن عادة أهل المغرب لا يطيعون إلا الأشراف، ثم أدلى بحجة وأنه شريف فعرّفها كبارهم وأنها زور"²

ومن هذا المنطلق، فإن الوصف يكتسب حضوره من الخلفية المعرفية والمرجعية الذاتية التي يعتمد عليها الرحالة ليكتسب بذلك صفة التصويرية، على اعتبار أن عين الرحالة هي الكاميرا التي تمثل العالم الواقعي للقارئ بواسطة اللغة، ليساهم بشكل مباشر في بنائه، لتتسم هذه الطائفة من الشخصيات الموصوفة بالبناء العضوي الجمالي لسياق التجربة، على اعتبار أنه انبثق من التجربة الشخصية المعيشة، وهو ما أتاح بروز ضروب من الصور والتشبيهات والمحسنات عند تصوير وتحليل الشخصيات الموصوفة في الخطاب السردي.

3.6. الحيوان

تمتلى المشاهد الطبيعية بكل الكائنات الحيوانية والنباتية، التي تمثل قوة هائلة يتفاعل معها الإنسان، فضلاً عن كونها تؤدي دوراً أساسياً في الطبيعة، وهو ما جعله يولي اهتماماً للحيوان وبذلك

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 256.

2- المصدر نفسه، ص 75.

تتكشف عملية إعادة صياغة الواقع من خلال الوصف، الذي أسهم في توضيح مختلف أجزاء ومكونات التجربة الرحلية، ليحظى الحيوان بهذه الصورة التي رسخت في ذهنه وهاهو يجعل من الحيوان موصوفاً مميزاً ورباطاً لمختلف معالم المشهد، وفي هذا الصدد يقول: "ومن غريب ما رأيت غرتين كل واحدة في أفحصها فوق الماء تحضن بيضها، فلما بلغت المبيت شهد أهل الحي كلهم، كبيرهم وصغيرهم أن الغرو وبو غطاس وطيور آخر لا يلدون إلا فوق الماء في الموضع الذي يكون عليه كقطعة حسير من الكلاء، ثم يبنون به أفحوصهم ويبيضون وفرخون، ولا يمس بيضهم الماء وإن مسه الماء فسد فإنها تبني بناء صحيحاً جداً، وأتونا ببيض الغر، عظمه كبيض الدجاج ولونه كلون بيض الحجل إلا أنه أشد بياضاً من بيض الحجل، وفيه نقط سود، والغر طائر قدر الدجاج أسود اللون وبين عينيه غرة بيضاء وأما البط والغريق من هذه المسألة مسألة فقهية وهي أن طير الماء كطير البر في الحكم لا كالمسك فاعرف حكم الله فيه لا يؤكل ميتة لأنه يعيش خارج الماء لا داخل الماء، وبالله تعالى التوفيق، وهي مسألة قل من يحققها"¹

وإن كنا نرى في هذا السياق، أنّ المشاهد متناسبة مع إيقاعية الحدث فيسود التشكلات النوعية لصور مشاهد الطريق كوصف طائر الغرو، الذي اندهش لشكله وهيئته ولونه فاستأثر هذا المنظر فكره، ليقف عند غرابة هذا الطائر الذي يعيش في الماء ولا يسمح له أن يلمس بيضهم ولا أفخاخهم محاولاً تقريبها للمتلقي إلى درجة معرفة حجم بيضه ولونه، الذي يشبه الحجل، فهذا المقطع الوصفي يكشف حسن توظيف الموصوفات والتشبيهات المتنوعة، فضلاً عن غزارة المادة المعرفية المكتسبة لديه، جعلته يشارك المعلومات عن طائر الغرو ليستأثر بمختلف الأوصاف والخصائص والتي يتطلب الوصف الواقعي، وما ذلك إلا أن المغرب احتوى مختلف الحيوانات، بشتى الأنواع والأشكال والأحجام والألوان ومن قبيل قوله: "من القصر إلى مشرع الرملة أكثر بقرها بيض فإن لم تكن كلها بيضا ففيها شيات، ما رأيت مقل هذا المحل في شدة بياض البقر"² فالواصف تناوب في وصف البقر، نظراً لشدة بياضه التي لم يرى لا مثيل من قبل، مما جعله يعيد النظر إليها ليدرجها ضمن تمفصلات المشهد.

ليؤكد أن الكفاءة الوصفية تكمن في تعداد الموصوفات وتنوعها حسب كل موصوف وموقعه وعلاقته في الخطاب، وعلى سبيل ذلك وصفه لزرزور في مدينة فاس: "ومنها أن الزرزور ساكن

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 73-74.

2- المصدر نفسه، ص 74.

فيها في أركانه كالبرطال يبيض بيضا رقيقا طويلا بين الزرقة والزنجاري، وكذا في مكناس وصومعها مسكونة بالشقشاق المسمى عندنا باللارج يبيض ويفرخ وأن طير أبابيل فيها بخلاف تطاون فإنهم لا يعرفونه " 1

وقد يؤدي الاهتمام بالموصوفات دورا تعليميا، ذلك أن طبيعة هذا الاهتمام تسمح بتحويل المشاهد إلى مرجع غني بالمعلومات المختلفة حتى الطبيعية، وهو ما جسده من خلال التقاطه لصور الحيوانات.

ويمكن القول إن وصف الحيوان من أهم مؤشرات الطبيعة، المرتبطة بتوسعة الخطاب والقائمة على تخفيف الأسانيد العلمية الموثوقة، ليكون بذلك كوكبتيل من المعلومات والأوصاف والأخبار والمعارف التي أبان على تصويرها للقارئ في أبسط صورها.

4.6. العادات والتقاليد

نذكر بداية أن تموقع الخطاب ، يسمح لنا بإدراجه بتمثيل العادات والتقاليد المجتمعات لذلك فقد امتاز "بميزة الحديث عن التقاليد والعوائد الاجتماعية، ومواضعات الناس في سمت كلامهم ولباسهم و مطعوماتهم، ومشروباتهم (..)، وذكر المؤلف المأنوس من العادات والناظر الشاذ منها"2 وعلى هذا الأساس، فقد عمد إلى وصف الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع المغربي فضلا عن عاداتهم وتقاليدهم، وهو ما ترجمه على شكل مقاطع وصفية لغرض تحقيق التصوير المتعدد حسب تصانيف حياة المجتمع المغربي، متوسلا بذلك صيرورة الحكي وطبيعة الأحداث ومن هنا فإننا نستشف، من خلالها مدى قدرته على تمثيل الواقع المغربي بفاعلية نظرا لإتاحته ممارسة الوصف وتطوره عبر المشاهد، ومن قبيل ذلك قوله عن وصف عادات عيد الأضحى المبارك في تطاون: " وفي يوم السبت صنع عيد الأضحى بغتة، وكان مطر غزير وسحاب ليله ونهاره، إلى الضحاء أتت بينة من طنجة فصنع العيد وذهبنا إلى المصلى فخرج قائدهم في جماعته وبين يديه حربة عالية جدًا وأمامه نحو المائتي مسخر حاملة المكاحل كلها، وهم يرمون ومعه نحو الخمسة أو نحوها، فصلينا، والمطر نازل علينا خارج البلد، وخطب بنا امام نسييت اسمه هو عظيم

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص94.

2- محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب المضامين والخصائص الأسلوبية، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2003، ص56.

جامع القصبة "1 وأيضاً في قوله: "فلما كان يوم عيد الفطر، يوم الاثنين سابع نوفمبر، اجتمعت القبائل كلها في المصلا، وصنع له منبر جديد أحمر وعليه ظلة ووضع في موضع متسع كان يبذر فيه قبل، فاجتمعت فيه الأمم، أما أهل البلاد جلسوا قريباً من المنبر، وأما العبيد والوادي والعساكر كلها ضربوا صفاً نصف قوس بعيد من المصلا، وقدم السلطان يقدمه أول كل شيء المسخرين الذين يلبسون القشاشب البيض نحو الخمسمائة راجل بلا سلاح، وبعدهم الذين يلبسون الأحمر بأيديهم البنادق، وبعدهم الذين يركبون الخيل بالسلاح، وبعدهم السلطان عليه ظلة بيد رجل يحملها، قيل أنها مرصعة بالياقوت وهولابس كلباس أهل مكة من الديباج بين الحمرة والبياض، وعمامته كعمامة أهل مكة مائلة إلى السواد، فنزل وصلى بنا الإمام، ثم صعد الإمام المنبر فخطب خطبة مدح فيها السلطان وأثنى عليه أولاً وآخر وأكثر فيها التكبير، بدأ بسبع تكبيرات وبعد كل خمس فواصل يكبر ثلاثاً، حتى نزل من المنبر فقرأ الفاتحة وانصرف الناس ودنت القبال تهنئ السلطان والطبول تضرب"2

ففي هذه المشاهد كشف عن أوضاع وعادات احتفال أهل تطاون بعيد الأضحى، وأهل فاس بعيد الفطر مستعينا بخصائص الوصف ووضعياته وطرائقه، محققاً بذلك فكرة واضحة وجوهرية عن كيفية تمثل حياة الاجتماعية لأهل تطاون وفاس، ولم يكتفي بذلك بل صور المقاطع موفقاً بين الوحدات النصية للمشهد الوصفي بأشكاله، وخصائصه من لباس وألوان وحركات وأحداث وأقوال لينقل الخلفية بكل جزئياتها ويشاركها القارئ، وكأنه على مرمى العين أو شاهد عيان ليتجلى الاختيار الغريب وعاداته في هذه البنية.

وقد يمهد بسلسلة من العادات والتقاليد من ذلك "أهل فاس" ليتبع عرضه بمقارنة فورية بينها وبين الجزائر؛ ومن ذلك قوله: "ومنها أن عاداتهم يأكلون في يوم العنصرة هشيم أذنان الضأن بالقرفة والكسكس، وهذا أكل غالب أهل فاس وأما البراني فلا أدري"3

وأيضاً في قوله مثلاً في وصف عادة الجزائريين وأهل فاس في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف: "لقيت الطبالين والعياطين وآلات الطرب كلها في السوق، ذاهبين بأربعة قباب من الشمع، كل واحدة من لون، واحدة من لون أحدها خضراء، وأخرى بيضاء وأخرى حمراء والرابعة نسيت

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص107

2- المصدر نفسه، ص96.

3- المصدر نفسه، ص94.

لونها، أخف مما يجعل في الجزائر عندنا¹ فهذه البنية الوصفية تتكرر كثيرا، تبعا لإيقاعات الحدث ونمطيته التي أطرها بحركة وصفية تنحو إلى المقارنة بينها وبين وطنه الجزائر، لتبدو أكثر جلاء ووضوحا، لتمييز الوصف بسرعة وتبرر غائية وجوده مما يكون أكثر وظيفية، بفضل عملية المقارنة التي رسخت مشهديات أهل المغرب.

ومن المشاهد الوصفية التي استعرضها عن أهل فاس قوله: "ومنها أن رجالها لا يتعممون إلا القليل، وأن نساءها لهم عمائم كبار، أما من حرير فثمانية عشر ذراعا بذراع بني آدم المعلوم في الأسواق وأكثر، أما أبيض أو نصفه زيببي ونصفه عكري، أو يتعممون بالشاش الهندي، أو بالشقة الجيدة المصري، وبهذا كان يمازح شيخنا سيدي محمد بن ميمون، يقول: أين منعت الذكران من التيجان، وبرزت ربات الحجال، بعمائم الرجال، يأتي به في باب العدد ويقول: وذلك كأهل فاس"² فهذه العادات والتقاليد، جعلته ينبهر ويستعجب من طريقة لباس الرجال والنساء أهل فاس، موحيا في الآن ذاته إلى الاختلاف بينها وبين لباس رجالنا ونساءنا، وبذلك فهو يقدم صورة تعريفية تصويرية لمظاهر الحياة الاجتماعية لأهل المغرب من خلال توثيق هذه المشاهد الوصفية.

إنّ عملية تحديد المظاهر الاجتماعية والعادات والتقاليد المجتمع المغربي هي أساس الوصف الذي تجاوز اللغة الجافة إلى التشخيص والتجسيم، ليجعل من الامتداد الوصفي وعناصره وجزئياته وطرائقه وجودا حتميا، فلولاها لما تفرعنا إلى المستويات المختلفة والخيوط الرابطة لمكونات الخطاب السردي.

7- خلاصة القول

من خلال ما تقدم يمكن استنباط ما يلي:

✓يعد الوصف أحد البنيات الخطاب السردية، نظرا لتتويجه في الأساليب ودلالة الرحلة.

✓حضور الوصف بجلاء من خلال تصوير عديد المشاهد التصويرية الوصفية.

✓نوع في طرائق الوصف من خلال الأنماط، فوظفه (عن طريق الرؤية/الفعل/القول) بكل مستوياته ونماذج.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص84

2 - المصدر نفسه، ص94-95.

✓خضع الوصف في الغالب بتنظيم محكم وتخطيط نصي محدد الأبعاد مما ساهم في اتساق المقاطع الوصفية، وانسجام عناصره مع السياق الحكائي لرحلة.

✓أدت العملية الوصفية لمكونات المشهد السردي (مكان، الشخصيات الحيوان، العادات والتقاليد) دورا أساسيا في اكساب الرحلة، صياغة جمالية فنية تتماشى وقصدية الواصف

✓اقتضى الخطاب سرد الأحداث، ووصف ما يراه الرحالة معينا على إدراكها وفهمها لذلك كان حضوره لغاية بارزة وجلية، سواء على المستوى الشكلي أو الدلالي نظرا لمتطلبات النسق السردي.

✓تبدو السمة الجمالية، الفنية، والتعليمية للوصف أكثر التصاقا بمشاهد الرحلة، مما ساهم في تشكيل تصورات دلالية وظيفية مختلفة، جعلتنا نجلي من الرحلة مشهدا موضوعيا واقعي التجربة.

ثالثاً: مشهدية أسلوب الحوار

يعد الحوار من الركائز الأساسية التي يقوم عليها الخطاب، فهو الأداة المثلى التي تميزه عن سائر الفنون النثرية، نظراً لمساهمته الفعلية في عرض أحداثها، ورسم بنائها المعماري الذي يعتمد على نقل مواقف شخصياتها، لأنه يقطع المسافات، ويمر بالأماكن ويقابل الأشخاص مما يستدعي ضرورة التخاطب بينه وبين الناس في حوارات متفاوتة المعنى والدلالة، وعلى هذا الأساس فقد اكتسب أهميته في النسق، لأنه الوسيلة الذي تبنته الشخصيات لتعبر عن نفسها وبيان أحداثها ومواقفها، فضلاً عن ديناميكيته المميزة في الكشف عن المشاعر والصفات والأبعاد الدلالية للشخصيات، ومواقفها مما يسمح بتطور الأحداث والتخفيف من رتابة وحدة السرد.

فالحوار يعمل بجانب الوصف على محاكاة واقع المجتمع والتعبير عنه فالوضعية التواصلية، التي يتم تشييدها من قبل الرحالة ضمن إطار زمني ومكاني، وباعتبار تشخيصي تسير العلاقة بين الشخوص بمنطق التواصل، والتفاعل حيناً أو التنافر والتضاد حيناً آخر، لتتيح للبنية الحوارية، والسياق النصي إنتاج أشكال وآليات للتعبير السياق مما يضمن ورود مستوى تواصل، إبداعي يتجاوز الواقع الاجتماعي والتعليمي إلى خطاب أدبي فني عنوانه المشهد.

لهذا جاء البحث ليعني بدراسة فنية الحوار، وأهميته ودلالاته في الرحلة.

1-مشهدية الحوار

مبدئياً علينا أن نقرّ، بأن سرديّة الخطاب في الرحلة تضع حيثيات الرحلة، في سياق مباشر بين عتبات مختلفة، بحيث نجد أن الفاعلية الفردية لا تتطلق من الذات فحسب، بل لا بد أن يتفاعل مع الحياة -مجتمع الخارجي- لينتج مادته الإنسانية من العمق الإنساني، الذي نحيا فيه، ضمن خطاطة تواصل أدبي بين المؤلف المنتج للتجربة والقارئ الفعلي لها.

وتأسيساً لما تقدم، فإنّ فرضية كون وهو ينتقل إلى المغرب العربي، بهدف معرفة طبيعة المجتمع ومقوماته، وأفكاره وتفاعله مع المنابر العلمية والاستفادة منها، ماهي إلا تحصيل حاصل لشبكة تواصل واتصال بين مجتمعين، فضلاً ما يتيح هذا الفضاء الحوارية بين صوت الرحالة مع مختلف الشخصيات.

ومن هنا فيتضح في ذات المضمار، أن الخطاب يشتغل كآلية استراتيجية محضة على أساس تواصل بين القارئ والرحالة، لنحتكم إلى أنه في سياقه يعتمد على تعددية الأصوات فيه ليتحمل أعباءه في إنتاج رسالة واضحة وعملية اتصالية تواصلية تقوم في أساسها على الحوار وبذلك يكون أحد مقومات الرحلة لكونه مرتبط بتقنيات السرد، باعتبار أنه لا ينقل الأحداث والمواقف مثل السرد أو الصفات والخصائص كالوصف وإنما أقوال الشخص ليظهر الرحالة بأسلوب المحاور تارة والمخاطب حيناً آخر، والمجادل أحياناً لخلق علاقة تواصلية مع كافة الشخص رغم الاختلافات الحضارية، والتغيرات المكانية والزمانية انطلاقاً من مفاهيم معرفية ثقافية تعليمية بالدرجة الأولى، وهو ما يستدعي ضرورة تجلي هذه الحوارات ومدى حركيتها ضمنها ومادماً بصدد تجلي الحوار في السياق الرحلي، يلزمنا أولاً معرفة مدلوله ومفهومه.

2-الحوار بين المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي

1.2.المفهوم اللغوي للحوار

ورد في لسان العرب، الحوار "الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حواراً ومحاورة وحؤوراً: رجع عنه وإليه، (..) والحوار: الرجوع والحوار، النقصان بعد الزيادة، لأنه رجع من حال إلى حال، وفي الحديث: "نعوذ بالله من الحوار بعد الكور" (..) وأحرته له جواباً، وما أحر بكلمة، تقول سمعت حويزهما وحوارهما، والتَّحَاوُرُ: التجاوب، وتقول: كلمته فما أحر إليّ جواباً (..) واستحاره أي، استنطقه"1

وفي "مقاييس اللغة" نجد مادة "ح ور": "الحاء والواو والراء ثلاثة أصول، أحدها لون والآخر الرجوع والثالث أن يدور الشيء دوراً (..) وأما الرجوع فيقال: حاور إذا رجع، قال الله تعالى: «إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحُورَ بَلَى إِنَّ رَبَّهُ كَانَ بِهِ بَصِيرًا» [الانشقاق، الآية: 14-15]. والعرب تقول: الباطل في حوار أي في رجوع ونقص، وكل نقص ورجوع والحوار مصدر، من حار حوراً، أي رجع رجوعاً"2 ومن خلال التعريفين يتضح مدى ارتباط كلمة الحوار في مدلولها اللغوي، بمراجعة الكلام في التخاطب والجواب والتجاوب والاستنطاق بين المتحاورين.

1-ابن منظور: لسان العرب، مادة حور، ج4، ص217-218.

2-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة حور، ج2، ص115.

2.2. المفهوم الاصطلاحي للحوار

الحوار هو القول والكلام الذي يجري على ألسنة الشخصيات، ويكون بين شخصيتين أو أكثر، وقد يكون حديث الشخصية مع ذاتها، فهو "نوع من الحديث بين شخصين يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة ما، فلا يستأثر به أحدهما، دون الآخر ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة والتعصب"¹

وعليه فيدور الكلام في حلقة تواصلية بين طرفي الحوار (المتكلم، المخاطب)، لطرح الأفكار وتبادل المعلومات بأسلوب تشاركي، ينتج عنها الاستفادة المعرفية بطريقة راقية بعيدة عن التعصب مما يعطي الإطار العام الحيوية في نقل المعلومات.

ولا يكاد يختلف إبراهيم حمادة في هذا الجانب مع ما ذكره محمد راشد؛ بقوله: "الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها"² واستنادا إلى هذا يصح اعتباره محادثة بين شخصين أو أكثر حول موضوع محدد، لكل منهما وجهة نظر خاصة، بطريقة سلسلة ومهذبة بعيدة عن الصراع والخصومة للوصول إلى هدف ما.

وما يمكن الإشارة إليه، أن للحوار أهمية في رسم ملامح الشخصيات المحاورة، والكشف عن خباياها وابعادها ومشاعرها، فضلا عن تبليغه الأفكار والتواصل مع الآخرين، على اختلاف انتمائهم ومستواهم واهتماماتهم، وعليه ولكونه في صميم اهتمام الإنسان عادة ومن الركائز الأساسية للرحلة، فقد احتاجه ابن حمادوش في توضيح أفكار الشخصيات التي التقى بها في المغرب والجزائر لبلوغ الحقيقة.

وهو ما يفضي بنا القول، بأن الحوار استطاع تصوير الأحداث والمواقف، من خلال تجاذب الشخصيات للحديث، في ثوب المحاور، محددا العلاقة بينه وبينها بما يتلاءم والتجربة الرحلية، فلا ينطقها إلا ما يناسب الحدث المراد طرحه، ولعل هذا ما يوضح لنا المضمون، فهو بمثابة الضوء الكاشف للحدث بجملته.

وعليه فيكون الحوار في النسق الرحلي "الأداة القصصية المتمثلة في نقل الأقوال أو حكايتها بالتمثيل"³ وله من الأهمية ما يجعله ثالث الأدوات في الخطاب من حيث أن "مادته ليست الأعمال

1- ديماس محمد راشد: فنون الحوار والإقناع، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص11.

2- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985، ص135.

3- الصادق قسومة: الحوار خلفياته آلياته قضاياه، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009، ص36.

(مثلما الشأن في السرد) وليست السمات والأحوال (مثلما هو الشأن في الوصف) وإنما هي أقوال الشخصيات باعتبارها لبنة من لبنات المغامرة نُقلت لتصير قسما من أقسام الخطاب¹ لذا فهو يساعد الرحالة "على الكشف المباشر عن الشخصية، والكشف عن طروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف، ليقدم كل شيء ويدفعه نحو الأمام"²ومن هنا فإنه يساهم في رسم وتشكيل الصورة العقلية، والفكرية للشخصية من خلال الكشف عن مواقفها وأفعالها وأقوالها، ما يدفع بتطوير الأحداث والدفع بها إلى النهاية. لذا فالحوار أحد المكونات الأساسية في الخطاب، باعتباره أسلوب من أساليب الحكيم مثله مثل الوصف والسرد، وعليه سعيًا لكشف مشهدية الحوار في الرحلة.

3- مواطن الحوار

مما لا شك فيه، أنه وهو ينقل المشاهد استقر على مجموعة من الأساليب من سرد ووصف وحوار، التي تمكنه من رسم تعددية خطابية ذات طبيعة أدبية فنية علمية وعملية، ملموسة يسهل بفضلها التعرف على المنظومة التواصلية، التي تشتغل في سياقها، مما استدعى -ونحن كدارس- أن نحدد أركانها والتي تم تشييدها بآلية الحوار ضمن إطار زمكاني لذلك فقد ارتقى بهذه التركيبة لتستقر على تقنية الحوار وقبله الوصف والسرد، وهذا يفرض النظر في مواطنه ومراتبه في البنية الرحلية.

1.3. أنواع (مراتب) الحوار

ويتخذ الحوار أشكال مختلف بحسب الأطراف المشاركة فيه، فقد يكون حوارا داخليا (حديث مع الذات)، كما يكون حوارا خارجيا أي مع طرف آخر وعليه:

1-الصادق قسومة: الحوار آلياته وقضاياها، ص36.

2-قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص41-42.

1.1.3. الحوار الخارجي

ويقصد به "هو الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص وهي عملية صعبة تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله" 1

إذن فهذا النوع من الحوار يدور بين شخصين أو أكثر، تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في حلقة تواصلية، تتدرج في إطارها مستوى الحوار بين قطبين أساسيين هما السارد-الرحالة-المسرود إليه-المحاور-باعتباره صانع التركيبة الرحلية، لترسم المعالم الأساسية وتستقر على المحددات الجزئية التي تعزز الفردة بين ذات الرحالة والآخر المغربي "فالحوار الخارجي يؤدي إلى لملة الحدث وضغطه ودفعه إلى أبعد نقطة، وهذا لا يتحقق إلا من خلاله والتقاء المفردات القادرة بأن تعبر الشخصية بواسطتها عن أفكارها وقراراتها المعلنة" 2

فمن خلال هذا الحوار نستطيع الكشف عن الشخصية وأفكارها ومواقفها، فضلا عن مساهمتها في تطور أحداث الرحلة.

فالمتمأمل في المشاهد ، يجد هذا النوع من الحوار له حضوره الواضح والأكثر استعمالا وانتشارا فيها، ومن أمثلة على ذلك حوار مع الشيخ الورززي؛ فيقول: "حضرت مجلس الشيخ سيدي أحمد الورززي، بجامع عند باب الملاح، يدرس ليلا التفسير، فألفيته أول ليلة في قوله تعالى: ولما جاءت رسلنا لوطا سيء بهم وضاق بهم ذرعا من سورة هود وكان ليلة الأحد رابع عشر محرم (..) فقلت: أنقول بتفضيل الملك على الأنبياء ولم تستثني سيدنا محمدا صلى الله عليه وسلم؟ قال لي: أو ليس يقول الله تعالى: علمه شديد القوى، هو جبريل، ولا شك أن المعلم أفضل من المتعلم؟ ثم لما أكثر علي، قلت له: إني لم استحضر الجواب (..) فقال: اذهب استجد على بمن شئت، فذهبت أفكر في الجواب، فوجدته عمم فيه، فاستحضرت منه جوابا" 3

فجاء هذا المشهد حافل بالحوارات بينه وبين الشيخ الورززي حول مسألة فقهية علمية ليختلف معه في وجهة نظره فتتقاطع الآراء لتصل إلى حد المعارضة والإتيان بدليل وجواب قاطع من قبله

1- عبد السلام فاتح: الحوار القصصي تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 29-30.

2- ينظر: منصور النعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، دار الكندي، الأردن، 1998، ص 81.

3- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 66.

للحسم في هذا السجال فيصرح قائلا: " فلما كان الغد أتيته فأتى بكتاب فيه ان إجماع أهل السنة منعقد على أن الأنبياء أفضل من الملائكة وإجماع المعتزلة منعقد على أن الملائكة أفضل قلت: أليس هذا شاهدا لي؟ قال: لا، قلت: ألم تقل انك اخذت تفضيل الملائكة من قوله تعالى علمه شديد القوى؟ قال: نعم، قلت: يلزم من دليلك أن يكون جبريل وحده افضل لا جميع الملائكة، قال: هو احدهم وجنس الملائكة افضل من جنس الآدمي. قلت: ان كان هذا فلي دليل يرده، قلت: قال يا آدم أنبيئهم بأسمائهم، فهذا دليل على أن آدم علم جميع الملائكة فهو افضل منهم كلهم صراحة بخلاف دليلك، فقال لي أولئك الملائكة غير هذه فقلت له: أأستنتج؟ قال: ليس هكذا، فقلت أي مذهب تتبع؟ قال: أما في الفروع فأقلد مالكا وأما في الأصول فلا، فقلت: فما يقال فيك؟ قال: أنا رجل محمدي، فقلت: ومن يبلغك الكتاب والسنة إن لم تقتفي آثار هؤلاء؟ ثم انصرفت عنه"1

فالمتصفح لهذا المشهد الحواري يلحظ قوة الجدل بين المتحاورين، في وضعية تواصلية على أساس تفاعلي -فعل ورد فعل- ما سمح بتوسيع النطاق الحواري، ليتضح مستوى الشخصيات وأفكارها وأبعادها وعقائدها، لتنتج رسالة واضحة تقدم نفسها للقارئ محددا الرؤى والاختلافات الأيديولوجية في تلك الفترة والسلم الاجتماعي والمعرفي لشيوخ المغرب، وبذلك تتحدد طبيعة الموضوع وحجم المعلومات وسعتها لكلا المتحاورين، ما اضطره للاستجد بالشيخ الفاضل البناني بقوله: "ثم تكلمت مع الشيخ الفاضل البناني فقال لي: مالك ولذلك المعتزلي، إنه قد جمع من مذاهب المعتزلة أربعة مذاهب: معتزلة وقدرية، وعد اثني عشر آخرين، ثم قال لي: لئن كان دليله من الكتاب فدليلنا على أفضلية النبي من الكتاب، وهو قوله تعالى: وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين، قالوا سبحانك لا علم لنا الا ما علمتنا إنك أنت السميع العليم، قال يا آدم انبأهم بأسمائهم، فيه دليل على أنه علم الملائكة أجمعين والاجماع منعقد على أن سيدنا محمدا صلى الله عليه وسلم، افضل منه، فهو أفضل من الملائكة"2 ليكتسي تدخل البناني أهمية على المستوى الحواري من خلال دقة المعلومة وكثافتها، ليستفيد منها فتأخذ بذلك شكلا مختلفا عما طرحه الورززي عبر وجهات النظر، مما فرض عليه وبشكل منسجم منافسة علمية بشكل حوارى سردي، تبرز فيها هوية الذات الراحلة والآخر المغربي.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 67.

2- المصدر نفسه، ص 66.

ليستقر الحوار الخارجي في هذا المضمار على نسق واحد من خلال التحولات-التناوب - المتبادل بين المتحاورين، وأثره المباشر على الحدث وتطوره، ليتحمل بذلك عبء نقل المشاهد الحوارية بشكل آمن دون تحريف أو تحوير من قبل الرحالة الذي أبان كمنتج ومحاور ومشارك فيخضع سياق السارد إلى نقل السياقات المشاركة في الوضعية التواصلية بقدر من الموضوعية على أساس وجود مسافة مباشرة بين مختلف الشخصيات.

2.1.3. الحوار الداخلي

ويقصد به حوار الذات مع نفسها من خلال حديث النفس والذي اصطلح عليه "المنولوج" فيتحول الحوار في هذا النوع إلى حوار فردي يعبر عن الخلجات والأفكار الباطنية للشخصية فهو "الحوار الداخلي يكون استبطانا ومحاولة لسبر أغوارها من الداخل"1

ليكشف عن حدود الذات وفك رموزها، مما يتيح الفرصة لتعرف عليها داخل الخطاب فهو "لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل، ليلبور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي (..) يتجه نحو الذات ويعود إليها، لأن الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار"2

ومن هنا يتضح أن الحوار الداخلي سابق زمانا للحوار الخارجي، باعتباره يعمل على مراجعة أفكار وتصحيح المواقف من خلال الاعتماد على الأحاسيس الباطنية، التي تفعل النقد الذاتي البناء وتذكي مناجاته لأنه ينقلنا مباشرة للبنية الداخلية لتلك الشخصية.

وقد حاول الكشف عن شخصية الرحالة من خلال مواقفه وأقواله العلنية وحتى الخفية والتي تجلت وبشكل متحفظ نسبيا بالمقارنة مع الحوار الخارجي، الذي طغى على غالب الخطاب ليقدم من خلالها صراعاته ومواقفه الفكرية الداخلية، ومن ذلك قوله عند وفاة الشيخ ابن مبارك، وأراد رؤيته في المنام: "وقال لي عمه: بتنا على قبره ليلة، ليلة الاثنين الموالي لموته والطلبة كثير، فقرأنا عليه ختمتين من القرآن العظيم، وقلت في نفسي لعلي أراه قال فنمت فإذا برجل جلس معي وقال لي: لن

1-قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، ص59.

2-المرجع نفسه، ص57.

تر اشيخ الليلة فإن أرواح الناس يذهبون إلى النبي(..) وإن الصالحين مشتبكون في أمره متحIRON لأن عادتهم إذا مات ولي أخذوا من سائر الناس وجعلوه موضعه "1

فيأتي الحوار الداخلي من الدافع النفسي، الذي يعيشه بكل أبعاده من حب وشوق وموقف فكري وديني اتجاه شيخه ابن مبارك، الذي أراد رؤيته في المنام، ليجسد نمطا تواصليا يتجه نحو الذات بعدة وجوه، ويرسم العلاقة الشعورية مع المرسل متيحا الفرص للقارئ لتعرف على دواخله ومكنوناته وأفكار التي تراوده، ليقدم نفسه للقارئ بصورة غير مباشرة بأنه شخصية وفيه محبة لمن علمها، واضحة وصريحة الغاية كاشفا عن عمق القيمة الثقافية والعلمية والدينية التي يكتسبها.

وأیضا نلمح مونولوج وذلك حين عقد حوار دار بينه وطالب البادية حول شرح مسألتان لمختصر الخليل وتقربه من هذه الشخصية وآراءها وأفكارها، ما جعله يعرف ما يجول في فكرها وعن موقفه اتجاه إجابته، فيقول: " فلما أعجبه ذلك قلت له: ما تقول؟ ظننت إنني سبقت غيري فقلت له بيت ابن التلمساني، رحمه الله (..) فقال: صدقت، فحمدت الله الذي علمني ولم يهني بين يديه، لأنه وجد علي في كلمة قلنتها، لأنني رأيت طلبة البوادي يقنعون من السلامة بالإياب، وأما طلبة الحاضرة فأشدهم بحثا وأقربهم تعلمًا وإدراكًا وأوجدتهم مودا "2

وما تجدر الإشارة إليه، هو تأسيس الحوار الداخلي الذي دائما ما يصدر من الشخصية ذاتها ليعود إليها في نطاق داخلي، تحكمه الأفكار و الآراء والأحاسيس الباطنية، مستحضرا جملة من المقومات ضمن وضعية تواصلية لمواقف وأحداث يعيشها مع مختلف الشخصيات فكريا وحضوريا.

4-مستويات (أنماط) الحوار

تختلف مستويات وأنماط الحوار في الرحلة بحسب طبيعة العلاقة بين المتحاورين، فإذا كانت العلاقة غير متكافئة، كان الحوار تعليميًا تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الطرف الآخر الجاهل بها، وهنا تكمن أهمية الحوار الذي يسند إلى الشخصيات وموقعها في تطوير مجرى الأحداث، وبهذا يحقق الحوار أنماطا ومستويات عديدة تحتاج إلى تقسيمات من أجل توضيح أبعادها ودلالاتها.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص87.

2-المصدر نفسه، ص147-148-149

1.4. الحوار التعليمي

و حين نتفحص صفحات الرحلة، ندرك سيطرة هذا النمط من الحوار على غالب الحوارات الأخرى، ولعل ذلك راجع إلى الطبيعة الاستطلاعية والغريزة التعليمية لحب المعرفة والاستكشاف وحرصه على نقل المعلومات والأخبار عن المجتمع المغربي للقارئ، والتي تعد الغاية الأولى والقصدية الأساسية لها.

ومن هنا فإنّ معاينة الوضعية التواصلية التي يشتغل في سياقها الحوار التعليمي، يستدعي منا استحضار سير العلاقة بين الطرفين إضافة إلى طبيعة الموضوع المناقش على أساس الضرورة التعليمية، التي تتدرج في إطارها المنظومة التواصلية في عمل قصدي، يصنعه الرحالة لتكريس جو خاص يسعى إليه، ومن قبيل ذلك حوارهِ وتعلمهِ من خلال حضور دروس الشيخ البناني؛ فيقول: "وكان أول يوم حضرت درسه من بعد صلاة الصبح إلى طلوع الشمس، وكان يدرس بجامع زاوية سيدي أحمد بن ناصر، وجدته في كتاب الدعوات، وكان مسمعه سيدي الحاج محمد بوزبع التلمساني (..) فلما بلغ إلى رفع الأيدي في الدعاء سألته عن الكيفية فأراني أحد الأوجه الذي كان يرينا الشيخ زيتونة، رحمه الله، من قرن خنصر اليمنى إلى خنصر اليسرى وزاد فيه الشيخ زيتونة رفعهما إلى أعلا والوجه الثاني الذي كان يرينا زيتونة هو أن يفرقهما، اليمنى قريبة من منكب اليمين واليسرى قريبة من منكب الشمال، ثم شرع البناني يقرر كما هو معلوم، هل يرفعهما الداعي راغبين أي بطونهما إلى السماء أو راغبين أي بطونهما إلى الأرض... ثم صرت أتابع المجيء لهذا الدرس"1

فهذا المشهد الحواري المفتوح بالطلب من قبله، يحمل العديد من الاستفسارات الخاصة بالمعلومات الدينية المتعلقة بفقه الدعاء في الصلاة والذي يدل على عدم التكافؤ في المعلومات بين المتحاورين، لكون ابن حمدوش برز بشخصية المحاور المتعلم أمام شيخه البناني المتفوق عليه بمعرفته الدينية، وبهذا فتكون بعض الحوارات مبنية على طلب المعرفة نظرا لعدم التساوي في الغالب، ولنأخذ على سبيل المثال قوله: "وكان له درس في الضحى يقرأ سيدي خليل في فقه الامام مالك رحمه الله، فصرت أحضره، فوجدته في آخر النذر في قوله: أو أهدى لغير مكة، تكلم هنا على ما يدفع لقبور الصالحين من الصدقات، فقال: يدفع ذلك لينتفع به الفقراء الملازمون لذلك الضريح وأجازه وسكت والذي كان عندي محقق في هذه المسألة أن الدافع لا يخل أما أن ينوي به

1- ابن حمدوش الجزائري: رحلة ابن حمدوش، ص34.

الميت فإنه يحرم، لأن الميت لا يملك، أو ينوي به الفقراء الملازمين له فيأتي مذكركه الشيخ من الجواز واللزوم "1

ف نجد أن هذا الحوار محمل بالعديد من المعلومات الدينية التي كان يجهلها، لتأتي الإشارة بالإجابة إيضاحية من قبل شيخه كدلالة ضمنها السياق الحوارى التعليمي نظرا لعدم التكافؤ بينهما ليأتي في رسم وصياغة الوضعية التواصلية، الحوارية التعليمية كضرورة مقنعة ورغبة جامعة في التعلم ودراية كل المسائل الدينية والعلمية، مبررا بما حققه من انسجام في بنية الخطاب ويحيل إلى إحياءات عميقة توائم مع قصدية التجربة.

كما يظهر دورا آخر، يوجب إدراكه ليكشف مستواه المعلم في التعبير عن الإشكالات جديدة بالواقع والناس، في سياق يشبه امكانياته الواضحة بتأدية دور الشيخ، الذي يمنح الحوار دلالة علمية وسياقية مهمة، باعتبار عينه المتأملّة للأشياء وفكره النابض بحب العلم ليسمح له بإبداء موقفه، ورأيه العميق في مسألتان عن مختصر الخليل، بعد أن تدارسها مع أحد طلبة البادية؛ فيقول: "وإما في المذاكرة فبقيت أراجعها وأبين له وجه الحق حتى فهم، فسألته ما كان فهمه؟ فأخبرني أنه كان يسقط من الثمانية والعشرين غير المكررة لأن الشارح المذكور يقول غير المكررة أحد وعشرون، فقد وافى العدد، فقلت له: وإذا سبأت على غير المكررة ما تقول ؟ قال: أقول هي تمام التسعة والأربعين وهي ثمانية وعشرون، فقلت له: حسنت: من رأسك ما أردت من غير يقين فذلك أهل تونس والأندلس كانوا أول ما يعلمون أولادهم الحساب والنحو ليدوقو لذة العلم، ولم أقل له أهل الحاضرة ليلا يأنف كأمس، فتعلمها وأخذها عني ورفع المبيضة التي صورت له فيها الجداول ثم قال لي وعلى هذا فأنا مخطئ أيضا. في فهمي المسألة الآتية في قول المصنف أو "بما لا تطول حياته إلى كخصي ضأن" قال الزرقاني: واعلم أن صورة بيع اللحم بالحيوان /ببعض خمس وعشرون، أي صورة من ضرب خمس وهي: لحم وحيوان يراد للقنية وله منفعة كثيرة وما لا تطول حياته ومما لا منفعة فيه إلا اللحم، أو قلت في مثلها: (. قال الزقاني: والجائز من هذه الخمس عشرة صورة اثنتان بيع اللحم باللحم، على تفصيله المتقدم، وبيع الحيوان الذي يراد للقنية بمثله، الخ فلما أعجبه ذلك قلت له: ما تقول؟ ظننت إنني سبقت غيري فقلت له بيت ابن التلمساني، رحمه الله؛ فقال: صدقت، فحمدت الله

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص35.

الذي علمني ولم يهني بين يديه، لأنه وجد علي في كلمة قلتها، لأنني رأيت طلبة البوادي يقنعون من السلامة بالإياب، وأما طلبة الحاضرة فأشدهم بحثاً وأقربهم تعلماً وإدراكاً وأوجدتهم موداً "1

فالحوار في هذا المضمار مركب من قدرته الأساسية في التحليل والشرح والتفسير الدقيق ليأتي بتأمل عميق ورؤية تحليلية لهتان المسألتان، نابعة من معلم حذق صاحب وجهة نظر جلية ووصف عميق لمعطيات هذه الصيغة التركيبية.

إنّ السمة الأساسية التي تتميز الحوار التعليمي بوجهيه المتعلم والمعلم أنه يستند إلى قابلية التصور القولي المعرفي المرتبط بالمعارف الذهنية إضافة للعناصر الحسية المكونة للعالم الخارجي، ما استطاع جعل القارئ يعرف ابن حمدوش العميق والحقيقي في إمكاناته في سرد مسار حركيته التي كان للحوار نشاط مستقل ذا مجال خصب، لإظهار مكنونات الذاتية والموضوعية لرحالة والتجربة في الآن نفسه.

2.4. مناظرة (التفاعلية والحجاج)

ويعتمد هذا الحوار التفاعلي، من خلال وصف علاقاته التي لها من الأهمية في تحديد مستوى الحوار ونمطيته، مبينا اتجاهها في السياق الدلالي، وبذلك يستدعي بأن "تكون العلاقة متكافئة بين طرفي الحوار، فليس ثمة تفوق لأحد الطرفين على الآخر من قبيل تلك الحوارات المبنية على النقاش بين أطراف الحوار"2

وهذا النمط من الحوار ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضعية التواصلية معينة داخل الخطاب، ليقترّب في تكوينه إلى الحوار الإجرائي المؤسس على التفاعل والحجاج من قبيل فعل ورد الإجابة التي تحتمل التأويل والحجاج

ومن قبيل ما تكافأ فيه طرفا الحوار، حيث يقول: "وقع لبعض مدعي الحساب إشكال في المسألة فعرضها على بعض أصحابي فأتاني يستفتيني فيها وكنت لي أكثر من عشر سنين لم اخذ مثلها وهي هلك هالك وترك اما وزوجة وأخوين لأم وأخوين لأب والتركة خمسة وثلاثون دينارا وثوبا وخاتما فأخذت الأم الخاتم ودفعت أحد عشر دينارا وأخذت الزوجة الثوب وأربعة دراهم كم كانت التركة وكم ثمن الثوب والخاتم ، ففكرت فيها مليا ثم أجريت القلم في القرطاس، فكان الجواب شاهدا

1-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص147-148-149.

2- صادق قسومة: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، ص53.

بالحواس فحمدت الفتاح، وأثبتته في الصراح فقلت العمل في ذلك أن تصحح الفريضة وتسقط سهام المصالحين، لأنها من باب الصلح من الفريضة، وتسقط الأربعة الدراهم المحمولة على الثوب من الإحدى عشر الذي دفعت الأم أو من الخمسة والثلاثين، مجموع الناظر وتحمل الدراهم على الدراهم، فإن طرحت الأربعة من الإحدى عشر الباقي سبعة، تحملها على الخمسة والثلاثين أو أن طرحت الأربعة من الخمسة والثلاثين، يكون الباقي واحد وثلاثين تحملها على الإحدى عشر يكون في صورتين اثنان وأربعون، فهو ما يقسم على بقية الورثة غير المصالحين، فيكون للأخوين لأب ثمانية عشر لكل تسعة لكل واحد والأخوين، لأم أربعة وعشرون وهي اثنا عشر لكل واحد وإذا كان للأخوين لأم ثمانية عشر، أولهم ثلاثة سهام في أصل الفريضة وهي مثل سهام الزوجة فالزوجة ثمانية عشر دينارا مثلها¹

فيتضح موقف عميق في المسألة الفقهية، التي عرضها ليفضي إلى حالة ترقب وانتظار من المعارض، فهو في وضع التأويل الذي يحتمل إجابات متعددة ومتوقعة نظرا لرؤيته الخاصة ليعبر عن ذلك بقوله: " وهذا الوجه الذي حضرني وإن كان يصح بوجه آخر فلما بلغ هذا الجواب الى المعارض المذكور اعرض عنه، واباه وادع إن كتابة نص على خلاف هذا، فقلت له هات الكتاب ايت نتذكروا فيها، فاجتمعنا في دكاني ضحى يوم السبت، فوجدت ان مسألة عنده على خطأ فبينت له الخطأ وصورته، عنده فقال تضرب حصه الاخذ للثوب، او الخاتم وتقسم ذلك على مجموع التركة فيكون للزوجة عشرة ونصف، تسقط منها الاربعه الباقي ستة ونصف فهو ثمن الثوب ، فقلت هذا لا يصح لوجوه منها انها اخذت الثوب وتأخذ حصتها في جميع المال فيكون الثوب مجانا ومنها أن الأربعة الدراهم التي أخذت أولا مجانا ويلزم أمورا لا نطيل بها فقلت له هذا الكتاب ننظر مسأله² فهذا النمط من الحوار المرسوم بدقة البحث، يتجه إلى الهدف الناشئ للحوار بسبب الموقف الذي يعيشه المتحاورين، والذي أدى إلى الشتات والتفرقة المبنوثة حول المسألة الفقهية، ليتطلب حوارا جدليا حاجيا يمثل هذه المواصفات، متخذا أنموذجا للتناسب الحاصل بينه والمعارض إلى حد معين، بمعنى لقاء الاختلافات من حيث انتمائها الفكري ومدى معرفتها الفقهية لمثل هذه المسائل مما أتاح حورا بمكوناته الكلية، محيل إلى التعددية في الآراء وقابلية تقبلها في طي السياق.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص151-152.

2-المصدر نفسه، ص153.

وهكذا يضيف الحوار الحجاجي التفاعلي نقلة ذات أهمية في تسيير مشاهد الرحلة، ليصبح حورا قويا ونوعيا ذا معنى سياقي جديد غير مكرر، منسجم مع حالاته الواقعية الملتقطة في الخطاب

3.4. حوار خال من مشاركة الرحالة

ومن مستويات الحوار في الرحلة، بروز حوارات خالية من مشاركة الرحالة ليؤدي دور الناقل والشاهد لهذا النوع من الحوار، وقد يرجع تركيز الراوي من خلال الحوار على إعطاء فرصة لشخصيات أخرى بالظهور وتجلي، ليبقي على وجوده في حدود معينة - شاهد - ضمن وضعيات مختلفة للحوار، ومن قبيل قوله: "قرأ الشيخ البناني أول تقريره وينقض بقتال إلى آخر باب الجزية لسيدي خليل وقال في قوله: ومنع الجزية أي أن منعوها فرد بتعصب بظالم وأما أن تحيلوا عنا بحجة شرعية كما وقع ذلك عام خمسة عشر ومائة وألف بمكناسة فأتو بالحجة التي نقلها (ابن الحاج أو غيره من يهود الشام مأثورة عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه رفع عنهم الجزية وفيها كذا كتبه أظنه قال في الديباج في خاتمة أو تنبيه في فضل التاريخ، قال: ومن فضائله ما وقع بالشام في زم فلان نسبه، قال: فأدلى اليهود بحجة تتضمن هذه المسألة قال فأفسدها بهم من جهة التاريخ وان حجتهم مؤرخة عام خبير وإسلام معاوية بعد فتح مكة (..) قال الشيخ وهي موجودة بفاس السؤال والجواب "1

ومن المقاطع الحوارية أيضا قوله: " وقال الشيخ البناني في قول سيدي خليل، وصريح خطبة معتدة، ومما يحرم مراجعة الحامل المطلقة طلاقا باينا بعد ستة أشهر، من حملها سواء طلقها قبلها وأراد مراجعتها بعدها أو طلقها بعدها وأراد مراجعتها لأنها كالمریض، وقد نهى عن ادخال وارث وإخراج وارث ونسبه للمعيار"2

ففي هذا النوع يكون حوار مرتبطا بشخصيات محددة، ضمن وضعية تواصلية كان فيها شاهدا، وناقلا لموقفها، وقد يأتي ذلك في صورة تقريرية ظاهرة تستند للملاحظة الدقيقة والاستماع الجيد لكل التفاصيل، وحيثيات الحلقة التواصلية بين الشيخ البناني وطلابه ليتخذ لنفسه صياغة حكائية تؤثث لوجوده الفعلي، ضمن إطار حيادي في الحوار التعليمي

ويأتي الحوار الشاهد والناقل منطلقا من حالة التذكر؛ ومن قبيل ذلك قوله: "والذي ثبت عندي أنني كنت بسوسة تونس عام 1130 ذاهبا إلى الحج وكنت في فندق الغاوي ساكن، وكان بإزاء بيتي

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 64.

2- المصدر نفسه، ص 65.

قوم يضربون العود، بعد صلاة العشاء وأنا في طاولتي انظر إليهم وإلى الزقاق، اذا بامام مسجد قريب منا من اولاد العروي، وكان شيخا كبيرا فقيها و معه صاحبه، فلما سمع العود حين خرج من جامعهم اتكأ على عكازه ووقف طويلا؛ ثم التفت إلى رفيقه فقال :هل تعلم ماسبب العود؟. قال لا قال سببه أن الشيطان لم أخرج من الجنة بقي في أذنه تلك الأصوات الحسنة فلم يجد في الدنيا ما يشبهها حتى مر ذات يوم ساق إنسان وبقي العظم والعرق يابس كل وتر فحركت الريح بعض ما كان بإزائه من النباتات فحسه فسمع صوتا يشبه ذلك فكان سبب استخراج العود إلى الدنيا"1

وبهذا يتخذ الحوار توجيهه ومساره المعبر ذو طاقة تعبيرية، والأكثر تركيزا للوضع التواصلية بين المحاورين عبر حديث مباشر، متميزا بفرادة خاصة من قبله في التقاطه المقطع الحوارية بوعي تام وميزات فريدة، يتوفر عليها الحوار من صفاء المكان ومتعة الموضوع التي جعلت منه متيقظا للوضعية التواصلية بين المتحاورين.

فاستنادا للمشاهد الحوارية التي انطبعت في ذهنه صورا تحليلية، افضى من خلال وجهة نظره الذاتية وخبرته الخاضعة لمنطق التصور والحفظ والاستنتاج، تجلي حوارات خالية من مشاركته الفعلية إلا أنها تعزز رؤيته الذاتية في إقامة ملامح خاصة، في نطاق الواقع المعيش دون الوقوع في التناوب المقنن للحوارات المتعارف عليها، ليكشف عن نمطية جديدة للحوار أكسبت الرحلة نزعة حيوية متعددة القدرات والطرائق، ما يسمح لنا باتخاذها ظاهرة فنية ناضجة تؤكد نفسها للانتماء الأدبي الفني.

5- لغة الحوار وأسلوبه

1.5. لغة الحوار

تعد اللغة أوضح العناصر، التي تتكشف عبرها أبعاد التغيرات الحاصلة في البنية التركيبية للحوار، فضلا عن أنها وسيط العمل الإبداعي على تجسيد حركة الفعل التواصلية، ووضعها في إطارها، فإذا كانت العناصر (المكان، الزمان، الشخصيات) المشكلة في البناء المتغير والحركي للتجربة، فإن اللغة لابد أن تؤدي بالمحلل إلى عالم الثوابت في بناء العمل فاعليا ولغويا ذلك أنها تشكل القصة (الموضوع)، لذلك سنعمد إلى تحليل التركيب اللغوي للحوار ضمن حلقات التواصلية في الرحلة.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص184-185.

إن الطبيعة التركيبية لبنية الرحلة تستند في مجملها إلى الوعي المعجمي، والتركيب النحوي " فالظاهرة اللغوية تتركب أساساً من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً، تقتضي بعض قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال، وإذا بأدبية النص تتحدد بأنها انتلاف بين العمليتين على النمط المخصوص"1

فكما هو معلوم أن اللغة هي أداة التواصل بين الأفراد، فضلاً من أنها مفتاح التعلم والمعرفة فهي العمود الفقري التي يبني عليها الكاتب أو الرحالة عمله الأدبي، بالاعتبار أنها الوحيدة التي تستحق نقل الحقيقة بتركيبة أدبية إبداعية

لذا فتعد اختيار اللغة من قبل السارد خطوة مهمة، في توحيد السياق ودلالته لأداء وظيفته الأساسية، وهو ما يجعلنا نقر ونعترف أن معرفة العناصر المشتركة لبنية اللغة الحوارية يبيح لنا الحديث عن قواعد إنتاج الخطاب وتلقيه في آن نفسه، والتي يجليها بمختلف أساليبه في سياق أدبي يليق بمكانته كجنس فني بالدرجة الأولى ضمن طاقم الأجناس السردية.

ومن هنا، فقد تنوعت اللغة الخطابية فأصبحت ظاهرة فنية، وذلك نظراً لأهميتها البالغة ومساهمتها الكبيرة بالوقوف على طرائق الحوار ومعاييره، ليحقق ما تصبو إليه من ضروب فنية وتراكيب نحوية وحقول معجمية، نقلت صنوفاً من الحوارات الواقعية بألوان جمالية وإيديولوجية وأساليب سطحية وأخرى راقية متعطشة للمعرفة وطامعة لرقى اللغوي والمتعة التي لا انفكاك منها وعلى هذا الأساس، فقد حاور الرحالة العديد من الشخصيات من شيوخ وعلماء وتجار وأعراب وذلك بحسب تفاوت على مستوى اللغة واللهجات المتداولة في المجتمع المغربي، واللافت للنظر أنه وهو يعيش تجربته، يصوغ أقوال الشخصيات بلسان لغته، لينتج دلالات خاصة تفرضها مؤثرات الاجتماعية والثقافية للبيئة التي يعيش أجواءها الخاصة

وتجدر الإشارة أن اللغة "العربية شفيعة التعبير منذ أن كانت، ذلك أنها لغة فصيحة يتوخاها الكاتب في كتابته ملتزمة بضوابط الأعراب، ولغة أخرى يقولها الناس ويستعملونها دون أن يلزموا أنفسهم عناء هذه الضوابط، وربما تعدى الأمر مسألة الإعراب إلى الألفاظ نفسها"2

1- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص161.

2- إبراهيم السامرائي: التطور اللغوي التاريخي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص58.

لذا يتطلب منه أن يكون ملما بقدرات التعبير على مستوى اللغة التي يستخدمها لي طرح آراءه، وأفكاره وشعوره ودمجها في لغة مميزة، وهو الأمر الذي يؤكد الجاحظ بقوله: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"1

فيلزم الجاحظ السارد بأن يكون واعيا بلغته ذا رصيد معرفي قابل أن يوظفه في تجربته الأدبية، شرط أن يوازن بين لغته ولغة المستمعين ويعطي لكل مقام مقاله المناسب، لأن لغة عرضه للموضوع لابد أن تكون بقدر المخاطب.

وفي ضوء هذه المنطلقات الفكرية، فنجد أن صياغة اللغوية لخطاب الرحلة، عرفت نوعا من التساهل في التعامل معها ما أدى إلى ظهور العامية، باعتبار أن ما ينظم في اللغة العامة دون ضوابط الإعراب وتراكيب النحو والصرف، يؤدي نطق الألفاظ على غير أسس اللغة العربية الفصيحة أي اعتبارها اللغة العامية -الدارجة - المتداولة في التخاطب بين عامة الناس

وعلى هذا الأساس نجده ، عبر من خلال حواراته بلغة عصره، عن أحوال مجتمعه متفاعلا مع الأنظمة اللغوية والأنماط الخطابية، مراعيًا فوارق اللهجات ليكتب بلغة عربية فصيحة تارة ولغة عامية تارة أخرى، لتظل لغة الحوار وليدة البيئة الشفوية اليومية المتداولة بين عامة الناس بعيدا عن التتميق اللفظي والزخرف القولي؛ ونستشهد بهذا المثال : " قالوا وإن الوقت لا سلطان له، فمن فعل شيئا فاز به، فلما وجدوني رزءا، صعبا أيقنوا أن أمري لا يعود عليهم بخير، وكبارهم نهت أصاغيرهم، قالوا لهم: إن اكلتموها نابكم مثقال، وما من أحد إلا وله أقفة مبدرة في الأرض، وهذا رجل شريف لا طاقة لكم به، وقد أراني الله في أعينهم كبيرا، والحمد لله"2

فترد لغة الحوار بصيغة انفعالية، وبتوكيد صريح في ترتيب الكلام، ليرفع من درجته السياق الدلالي والانسجام اللفظي للكلمات، فضلا عن سلامة التركيب النحوي والصرفي لها، ليضعها في قوالب تنميقه جمالية، أكسبتها فخامة أدبية، وأداء وظيفي راقٍ، ليبرز الحوار بمستوى واقعي يحمل العديد من المعاني والدلالات والتعابير الجمالية، التي تعطي أثرا جميلا يجذب المتلقي بصورة واضحة ومباشرة وقوفا عند المقومات الشكلية الموازية للمضمون، الذي يعرضه أثناء مبالغته في بيان

1- عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج1، 1463هـ، ص131.

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص77.

حصانته، وقوته عن عدم تعرض الأعراب له وإقناعهم بأنه رجل شريف، في صيغة إفهاميه يسعى من خلالها تحقيق الترابط في الاتصال اللفظي بين المتحدث إليه .

وقد يتم الاعتماد على اللغة العامية من قبل الرحالة، حين يعمد إلى إعادة صيغة الخطابية ومن قبيل ذلك قوله: " خرجت من تطوان إلى مرتيل وطلعت إلى بلاكره افرنصيص، رايسها، اسمه بوب، أصله جنوينز، في كروت ابن الطالب الجزائري، وكان لي ما ذكرت أولا من الملف والقشينية وكنت أخذت ذلك من الخواجة الحاج عبد الخالق عديل، واشترطت عليه أن لا ندفع عليها مكسا في مرسى تطوان، فكتب لي بذلك لصاحبه الحاج الطاهر السخسوخ القصري، فلما وصلت إليه قبض الورقة وأجاز ذلك، فلما حان السفر لقيني، فقال لي: إن الأمر قد انتقل من أيدينا إلى قائد تطوان الحاج محمد تميم، فلقيته فأخبرني، إلى أن نرى في رأي"1

فهذه اللغة العامية للحوار التي تميزت بصياغة واقعية للحدث، بعيدة عن صناعة اللفظية بالإضافة إلى استعمال ألفاظ محلية كقوله "من الملف والقشينية" "الخواجة" "مكسا" ويتضح لنا معناها من خلال السياق الذي وردت فيه.

والملفت للنظر، أن هذه الكلمات تحمل طابعا مطابقا للبيئة التي تحيط به، فهي تعكس وعيه وفكره وبساطته في سياق تواصل جماعي يحاكي في لغتها كلام الناس، وذلك عبر حوار بلغة عامية مؤدبا وظيفية ذات منحى واقعي، تداولي في سياق تركيب أحاديث الناس اليومية بسهولة في التعبير وعدم التعقيد والالتزام بقواعد الأعراب.

فتنوعت اللغة الحوارية من اللغة العربية الفصيحة إلى اللغة العامية في سياق نفيس ومبتذل سطحي وراقي، ليقف بنا على علاقات مشتركة وأخرى اعتبارية قائمة على أساس التعدد الخطابى والترابط اللغوي في نسق تتفاعل من خلاله الموروثات الثقافية والاجتماعية للبيئة التي يعيش فيها.

5. 2. أسلوب الحوار

رغم ازدواجية اللغة الحوارية في الرحلة، إلا أنه تقيد بالتراكيب السليمة في غالب الحوارات بأسلوب شفهي بسيط، وهو الأمر الذي يقودنا حتما إلى الحديث عن الأسلوب هذا الأخير الذي يُعرف الكاتب ويميزه عن غيره، انطلاقا من توظيف وتنسيق وتفاعل عناصر بناء العمل السردى

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص112.

في بوتقتها، الأمر الذي يميز صياغتها بأسلوب فني أدبي، ضمن بنية مميزة تتفاعل مع جل المعارف وتحتويها

وتكمن مزية الأسلوب "في اختيار المبدع لألفاظه بعناية، وكيفية تأليفه لتلك الألفاظ على محور التراكيب من منظور لغوي يختلف عن المعنى الأصلي الذي وضعت له"1 حيث يقوم السارد بدور استحضار الألفاظ، والتراكيب النحوية مفردة أو مجتمعة في علاقة متوافرة على إمكانية الابتكار والتنسيق في عملية دينامية، نشطة ذات دلالات تخرج من نطاق الفعل المحدود إلى تعددية واسعة من المعاني المصورة، لأن الكاتب يخضع في تكوينه إلى أسلوب الاختيار والانتقاء، ويمكن أن يتصرف باحتواء جميع العناصر والرموز المشتركة بمزيج من الألفاظ والصور المتتابعة والقادرة على عقد صلة بين لغة صورية وموقف معين

وقد تضمن المشهد عددا من الحوارات، ذات أساليب متنوعة منها ما تتسم بالبساطة والمباشرة، ولنقرأ على سبيل المثال حواراه مع شيخه ابن مبارك، فيقول: "فسألته القراءة ففرح بذلك فرحا شديدا وأجابني (..) فلما دفعتها له قرأها وكأنه استحشم وأراد هضم نفسه، فقال: إني لم أبلغ ما قلت فقلت له: اقبله مني، والا فانت فوق ما قلت"2

كما بنى حواراته إلى الميل للتعليل، وما يصحبه من تعبير عن شعور أثناء ظروف الوضعية التواصلية، وما يتصل بها من إحياءات وإيماءات وحركات، ومن قبيل ذلك قوله عن ابن مبارك: "فلما رأيته استحييت حين أيقنت أنني تركته قال لي: لا بأس عليك، لعل هذا الموضع في كتابك لم يعتز عن الشرح وإنما أدمجه في الشرح وقام من موضعه وذهب الى الدار فأتاني بشرح قرأت منه درسي ومكنني منه، قال: لي: لتطالعه، جزاه الله خيرا وأكثر أمثاله"3

ويمكن عدّ أسلوب الاستفهام والذي غرضه الطلب المباشر، والقائم على الشفوية البعيدة عن التعقيد والمتبوع بالإجابة من شيخه ابن مبارك، أحد أساليب الحوار؛ فيقول: "فقلت له: لعلك لم تكتب لي؟ فقال: نعم وان شئت فخذها معك حتى يخف بي الحال، فناولنها ابنه سيدي مبارك فخرجت بها"4

1-مداني علاء، عبد الحميد هيمه: الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، ورقلة، الجزائر، عدد 30

جوان 2018، ص 304

2- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 83-84.

3- المصدر نفسه، ص 85.

4- المصدر نفسه، ص 86.

فيمكن القول، أن الأساليب الحوارية تؤدي وظيفة تأثيرية، نظرا لإمكانية ثراءها وتنوعها فهي تخضع لإرادة الرحالة في استخدام آليات الحوار من التفكير وطريقة توظيف اللغة في سياق بنائي دلالي، حتى تتحول المواقف والأحداث التي عايشها إلى لغة تصويرية تنطوي على قدرة عالية، من خلال اتخاذ السيطرة على اختيار تفاصيل المشهد الحوارى بدقة على شكل تكوينات معجمية، نحوية، تركيبية، تحتشد في أساليب خبرية وإنشائية لتحقيق استمرار حواريا عميقا في مجرى حركة البناء التركيبي لرحلة.

6-وظائف الحوار

يسعى الخطاب إلى الكشف عن المكونات الفنية لأسلوب الحوار، وبيان بنيته باعتباره أحد الوسائل الرئيسة في رسم الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة، إلى جانب السرد فضلا عن الإبانة عن مدى تأثيرها وتأثرها في سرد المشاهد، والتعمق فيها والكشف المباشر وغير المباشر عن الطبائع الاجتماعية والثقافية للمجتمع، فقد عرض طابع الحوار بخطاب تقريرى وبشكل تفصيلي لكي يتيح للقارئ معاينة الواقع المعيش للمجتمع المغربي في تلك الفترة، علاوة على عرض مواقفه وأفكاره إزاء الأحداث المحيطة به، ولهذه الأسباب وغيرها تتضح أهميته، من خلال ما يؤديه من مهام ووظائف، فهو يعمل على "فسح المجال لأصوات كثيرة في القصة يمكن أن يمثل كل منها رأيا أو إحساسا أو رؤية خاصة مدارها قضايا مختلفة"¹ وعلى هذا الأساس، ضمن الخطاب عدة وظائف للحوار، يمكن الإلمام ببعض منها:

1.6. الوظيفة السردية التفسيرية

تشيع هذه الوظيفة، إذ يتحقق بوجودها مزيد من الترابط في الاتصال اللفظي بين الشخصيات، لا سيما في تقديم صورة مختصرة عن مكونات المشهد من زمان ومكان وشخصيات بملامحها ومكوناتها النفسية والثقافية والاجتماعية، في سياق دلالي يحيل بتأثر بالأحداث والمواقف، ما يتحقق عنه استجابة بين الذات المحاور والمخاطب

وبذلك قد يورد الحوار معلومات تاريخية عن ثورة الريفي، متخذًا من الأحداث السياسية صيغا حوارية ليدمجها في السياق، ليؤكد فاعلية الحوار كوظيفة سردية بدرجة الأولى من خلال نقله لحوار السلطان مع أهل فاس، فيقول: "ونادى في العبيد كلهم: الا ان كلمتي عند علي بن عبد الله الريفي

1-صادق قسومة: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، ص45.

فمن أطاعني فليطعه، فقالوا كلهم سمعا وطاعة وركبوا يعرضون عليه وهو يوبخهم ويقول لهم: اما فاس فانا كفيل لكم بها وانا لهدمها"1

فتعمل الوظيفة السردية التفسيرية للحوار على تأكيد الحقائق والمواقف من خلال ترتيب كلام المتحدث، ليجعل من هذا الحوار أمرا ذا أهمية من خلال الكشف عن ملامح شخصية السلطان والوضع السياسي السائد في فاس، ليخدم الموقف بأداء حوارى عوضا عن السرد ليطرد الملل والسأم عن المتلقي.

وقد يسهم الحوار في تفسير المواقف المتداولة بين المتحاورين ومن ذلك حوار مع شيخه الورززي وتفسيره ما كتبه عنه لا يتعرض له المكاس عند سفره، فيقول: " فلما حان السفر ذهبت إلى الشيخ سيدي أحمد الورززي، فكتب له أن لا يتعرض لي في شيء، وقال له، من جملة ما كتب: أن هذا الرجل اجتمعت فيه ثلاث خلال كل واحدة منها لو انفردت لأوجبت عليك أن لا تتعرض له في شيء: الأولى النسب، رجل شريف من آل بيت النبوة، الثانية أنه رجل عالم، الثالثة: قلة ذات اليد، فعفى عني وسامحني"2 ليضع نفسه في موقف المفسر والشارح للحوار المكتوب في سياق تخاطبي بينه وبين شيخه، ليحقق هذا الأسلوب الحواري التفسيري أحد تأسيسات مفاهيمه واستخداماته ليجلي التفاعل والاستجابة المتبادلة بينهما .

وقد تكشف الوظيفة السردية التفسيرية للحوار تفاصيل الحدث، وملحقات الفعل الحواري وأدق الجزئيات، مجليا وظيفة تركيز الانتباه في تشكيل الصورة والاستخدام الدلالي الذي يؤديه الحوار عادة على مستوى تسلسل بناء الأحداث وترتيب الكلام بين المتحاورين، محققا انسيابية ولحمة حقيقية للألفاظ مجردة عبر أحاديث الشخصيات الحقيقية، ومن قبيل ذلك حوار مع سيدي عبد الله المكناسي: " وكان الذي ابتدأت معه الروضة اسمه سيدي عبد الله، من ذرية جنان، محشى سيدي خليل، المكناسي، وكان مزاحا فصار يطلب أن لا أسافر حتى ينال من القراءة ما يريد، و ما ظننت أنه يستجاب له في ما رأى من حالة أنه غير مستقيم، فلما أصبح يوم الخميس السابع عشر أتى الخبر أن المركبين انكسرا في هذه الليلة وكانت مرسى تطوان لا ينجو فيها مركب اذا هبت الريح الشرقية، فأصبحت كئيبا حزينا وأصبح فرحا مسرورا، فقلت لهم: فوائد قوم عند قوم فوائد "3

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص76.

2 -المصدر نفسه، ص112.

3- المصدر نفسه، ص104

فعمد إلى ذكر مجموعة من المعطيات والتفاصيل التي تربطه بهذه الشخصية وما دار بينهما، بأسلوب حوارى سردي تفسيري شديد التماثل مع ما حدث في الواقع، فهو يستمد منه قابلية استمرار الأحداث وتطورها في مشاهد الرحلة.

فقد يتم اعتماده على الحوار من خلال صيغتي السرد والتفسير في وضعية تخاطبيه تواصلية يسعى من خلالها إلى إدامة التفاعل اللفظي و السياقي والدلالي في تحديد مسارية النسق الرحلي لجعل الحوار مع الآخر أداء حاسما في تقليص مجال السرد.

2.6. الوظيفة الإفهامية

بما أن الحوار بوصفه أداة سردية، توضح لنا العمق المعرفي والثقافي للشخصيات، وعلى هذا الأساس فقد برز ومن خلال الطابع الحوارى له مع الشخصيات المحاورة الوظيفة الإفهامية والتي استخدمت كصيغة تصف العملية الذهنية للمتخاورين، مبرزة في الآن نفسه الأفكار التي ليس من السهل رؤيتها في مواقف من الخطاب، إلا أن الحوار بمهمته الإفهامية كشف عن الأفكار في وعي تلك الشخصيات، فضلا عن إسهامه في تطوير الحدث وتحقيق نقلة مهمة في عمق المتخاورين، ومعرفة تجاربهم الذاتية من خلال رصد آراءهم اتجاه موقف أو مسألة ما، لذلك فإننا نجد اعتمد على الحوار بصيغة استفهامية لمعرفة مسائل والعمل على استخدام الوظيفة الافهامية لتجلية كل لبس، ومن قبيل ذلك افهامه لطالب البادية حول مسألة في مختصر الخليل: " فمن الغد أتاني بمسألة، في اعتقاده أنه أتقنها بفهمه، ولم يأخذها من شيخ، ولم يمكن المشايخ أن يفهموها، وهي قول سيدي عبد الباقي، عند قول سيدي خليل في فصل علة الربى اقتيات وادخار في قوله وزبد وسمن وجبن واقط، فعلم منه أن اللبن وما تولد منه سبعة أنواع: حليب وزبد وسمن وجبن واقط ومخيض ومضروب. وبيع هذه السعة بعضها ببعض من نوعه ومن غير نوعه تسع وأربعون صورة، المكرر منها احدى وعشرون صورة والباقي، بعد اسقاطه ثمان وعشرون. الجائز منها قطعا ست عشرة صورة، الخ. وقال لي: كيف تفهم المكرر منها؟ فقلت له: إن لي عليها مدة ولكن دعني أصورها لك محسوسة لتتيقن علمي أنه ليس فهما ولكن أنا نكتسب العلم من المشايخ، كما اكتسبوه من مشايخهم، ونؤخر افهامنا "1

فحقق الحوار بالصيغة الافهامية نمودجا ثانويا، ورئيسا ذا أهمية في سياق الحدث المعرفي الأمر الذي يجعله يشخص إجابته كمعطى يتيح إضاءة معطيات الغاية المعرفية للرحلة، حيث حدثت

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص143-144.

نقلة مهمة في أساليب تقديم المعرفة والعلم الاجرائي ليتجاوز المجال السردى من خلال استنتاج واستجلاء المحيط الخارجى بطريقة حوارية ذات صيغة افهامية

وقد استمد الحوار بمهمته الافهامية طاقاته التعبيرية من قدرته على تسجيل إلى ما دار بينه وبين يحيى الشاوي، ومحاولة استقهام بعض التصورات فيقول: "وزاد في تأليف الألباز قال: سألت شيخنا حافظ العصر سيدي يحيى الشاوي، رحمه الله، عن قول القائل، وأظنه الجلال السيوطي، رضي الله عنه، فأجابني في الحال، على ارتجال، بقوله:

هُم سَبْعَةٌ مِنْ بَيْضَةِ خُلُقٍ وَآمَعًا
وَمِثْلُهُمْ فِي ثُوبٍ خَزْمُورْد
وَاجِبُهُمْ سَبْعُونَ فِي كُلِّ وَاحِدٍ
وَاعْيُهُمْ تِسْعُونَ صُورَةً هُدُود
أَبُوهُمْ رَجِيمٌ مَرْدُودٌ مُتَمَرِّد
وَقَدْ جَمَعْتُ مِنْ لَفْظِ لَغْزِ مُقَيَّرِد

فانظر كيف جمع السؤال والجواب ونص على ذلك أوجز عبارة وألطف اشارة "1.

فأفاد هذا الحوار في تصوير تداعيات وعي الشخصية، موجهها طاقاته نحو الاستقهام الحيوي ليقوم أسلوبا ذا فاعلية في توجيه معمار الرحلة، من خلال الفهم المعرفي للمسائل المطروحة فضلا عن تركيب تصورات لذهن الذات المحاورة

ومن هنا فيجري الحوار ذو الوظيفة الافهامية وميضا خاطفا في فهم مشاهد مطوية، أبان عنها الحوار في تركيبته وصيغته الاستقهامية والافهامية، إلى جانب التصوير الطبيعي لوعي الشخصيات المتحاور، مما كسرت التعاقب السردى للأحداث، فضلا عن فتحه مجالا رحبا في تصوير الشخصيات ومواقفها، لاسيما وأنها أساس التجربة الرحلية، مما أبدى تداخلات منطقية في التعبير بالرغم من عدم انتظام موضوعاتها، إلا أن الحوار رصد أثرا واضحا لسلوك وفكر الفرد المغربي فيه.

3.6. الوظيفة التصويرية

بما أن الحوار وسيلة من وسائل التواصل، فهو يعمل على بناء العناصر الفنية والمناقشات الفكرية التي وردت على شكل مشاهد تظهر تفاعل وتطور الشخصيات، وبذلك كان للطابع الحوارى تأثير في تكوين مشاهد الرحلة، والذي ورد من خلال وظيفته التصويرية التي أتاحت محاورات قابلة

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص131.

للحركة بعيدة عن الملل والسأم، لينزع نزعة تصويرية نغمية للواقع الذي يعيشه الرحالة، ويكون من السهل فهم موضوعها، ومن هنا تكمن أهمية الحوار ذو الوظيفة التصويرية لأنه يأخذ على عاتقه مسؤولية نقل كل تفاصيل المشهد الحوارى مشخصة أدق التفاصيل، فضلا عن خصوصية الموقف والموضوع المتناول الذي يسعى إلى إشباع ذات المحاور بأفكار وخواطر نابغة من الفكر المعرفى الدينى للمخاطب، مما يحقق جمالية ذات تفاعل مع معطيات الطابع الموضوعى والموقف الدلالي مجسدة عنصر التشويق والحركة والتجسيد، ولعل ذلك أدى بتجلي سمة التصوير في توظيف الحوار عنده ومن قبيل ذلك تصويره للمشهد تحامل طلبة البادية بعد إفلات لسانه: "حتى فلتت مني كلمة فقلت له: ان طلبة البوادي يغلطون في أنفسهم ومع أن علمهم أقل من دعوتهم ونرى كثيرا منهم يدعي النهاية عندهم ويدرس فإذا أتى الحاضرة لا يحسن أن يقرأ مع طلبتها مبتدئ فضلا أن يكون منتها (..)، فلم يملك أن يدعني أبين له الوجه وتحامل علي فأمسكت"1

فقد كان لهذه المحاور قدرة تجسدية تصويرية للموقف الذي دار بينه وطلبة البادية من خلال تعبيره بألفاظ مجردة عن الحركات التعبيرية، فضلا عن مستوى نبراتها مستخلصا أفكارها باعتماد على استدراج في الحديث والكلام ليصور الحوار الشفهي بتكويناته بتجلي وثرء كبير ليتسم بالتجسيد والتشخيص النقلي للموقف الحوارى ليكسبه وظيفة التصوير الحوارى.

ومن بين الحوارات التصويرية التي جسدت بعض أحداث الرحلة، ما التقطه من موقف مع شيخه ابن مبارك: "قلت له: لعلك لم تكتب لي؟ فقال: نعم وان شئت فخذها معك حتى يخف بي الحال، فناولنها ابنه سيدي مبارك فخرجت بها"2 بحيث يعبر عن الحوار كصورة ملتقطة فور حدوثها بالرغم من أنها من الأحداث المسكوت عنها، لأنها ليست بالمهمة، إلا أنه أبى أن يفصح عنها، حتى يقرب الأحداث لذهن القارئ، ولا شك أنّ لهذه الخاصية الحيوية دورها في تحديد تموقع المشاهد في الرحلة.

وقد يقفز الحوار التصويرى ليكون أكثر تأثيرا وأشد جاذبية من خلال تقديمه للتعليقات المشايخ عن اللغز، فيقول: "وهذا دليل على بطلان ما شرح به الأول، لأنه قال: جمعت سبع حيوانات وهذا عد تسعا فإنها جمعت تسع حيوانات وليس يحسن أن يكون في الجردة (..) قال الدميري في الحياة

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص143.

2- المصدر نفسه، ص86.

الكبرى: وفي الجراد خلق عشرة من جبابرة الحيوان مع ضعفها (..) وما أحسن قول القاضي محيي الدين السهروردي في وصف الجراد بذلك، فقال: وذكر الشعر المتقدم "1

فلا شك أن نقل وتصوير تعليقات وأقوال وشروحات الشخصيات للغز، يمكنه أن يقدم للقارئ لمحة واسعة عن فكر الشخصيات بالإضافة إلى الدور المهم في تقريب الواقع المحاورة الذي اتسم بالمناظرة الفكرية والمناقشة الموضوعية على أساس المنطق الذي يعطي لمحة عن الجو السائد في المجتمع العربي في تلك الفترة.

وبذلك يحتل الحوار التصويري أهمية من حيث إعطاء لمحة عما قصر السرد عن ذكره وبذلك يكون الهدف من إدراج الحوار بوظائفه ودلالاته، هو منح المتلقي مشاهد تذكارية لتجربته.

7- ونخلص إلى:

✓ سعى الطابع الحوارى إلى الكشف عن المكونات الفنية للمشاهد الرحلة، وبيان بنيته باعتباره أحد الوسائل الرئيسة في رسم الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة إلى جانب السرد.

✓إن دراسة استقرائية لوظيفة الحوار تقود الدارس إلى ملاحظة ثلاث وظائف للحوار: سردية تفسيرية، إفهامية، تصويرية من حيث الوظيفة الدلالية لسياق القولى الحوارى فى الرحلة

✓يوظف الحوار التصويرى ليجعل المشاهد القولية حاضرة مشخصة ضمن السياق المشهدى.

✓أثر السياق السردى للتجربة فى توجيه الحوار إلى وظيفة سردية بوصفها جزء فاعلا فى العملية التعبيرية .

✓ تنوعت اللغة الخطابية والأسلوب التواصلى فأصبحت ظاهرة فنية وذلك نظرا لأهميتها البالغة ومساهمتها الكبيرة بالوقوف على طرائق الحوار ومعاييرها.

✓المتصفح للمشهد الحوارى، يلحظ قوة الوضعية التواصلية بين المتحاورين فضلا عن تنوع أنماطها ومستوياتها ودلالاتها فى المعمار السردى.

1- ابن حمادوش الجزائرى: رحلة ابن حمادوش، ص133-134.

الخاتمة

الخاتمة

- 1- كشفت الرحلة عن نسق التعليم والتعلم في العهد العثماني ببلاد المغرب العربي، والمتمثل في أخذ العلم من أفواه الرجال والحرص على اقتناء ما أمكن من الإجازات العلمية، وعلى ثقافة الحفظ، والحرص في طلب العلم وتحمل المشاق من أجله.
- 2- تعتبر الرحلة جزء هاماً من التراث الأدب الجزائري القديم في العهد العثماني كونها تزخر بمعلومات جمة سياسية وفكرية واجتماعية واقتصادية عن عصر مؤلفها ومعاصريه.
- 3- ينهض البناء المشهدي، عند ابن حمادوش من خلال استرجاع الأحداث، التي وقعت في تجربته الماضية، كما سعى إلى الكشف عن انطباعاته النفسية المتولدة؛ عن تلك الوقائع والملاحظات التي مرّ بها، راصداً تطور الزمن و تعالق المكان، بإعادة تقديم الأحداث بعد انتهائها وتذكرها وترتيبها متوسلاً القارئ بالدرجة الأولى، بتمثله عبر الكتابة الخطية، الأمر الذي يسفر إلى تداخل الواقعي بالتخيلي داخل خطاب الرحلة.
- 4- إنّ الرحلة باعتبارها سرد مشهدي، فهي تتفاعل بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته وهذا التصور، هو الذي دفعنا إلى استنباط هذه التقنية، مادامت هي الصانعة لمشاهد الخطاب السردى وعلى هذا الأساس فقيام زمن مشاهد الرحلة على مبدأ أساسي يتمثل في فاعلية الأزمنة - (زمن السفر زمن الأحداث في الجزائر) -وقدرتها على التنقل والانتقال الرحالة من حالة إلى حالة أخرى، ويحكمه زمن السفر، والسفر يتحول إلى نص والكتابة تستدعي النسخ، والذي يحكمه زمن النسخ والتأليف.
- 5- يعتبر الفضاء المكاني، من المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص، والتي من شأنها أن تتيح الوقوف على تغلغل روح القص، في الفضاء السردى، وعليه فقد تشكلت البنية المكانية في المشهد، من عدة تقاطعات ثنائية، تحمل دلالات رمزية، تحيل على مفاهيم وقيم جديدة، تسهم في تشكل الرؤية وتعدد لها لدى القارئ.
- 6- الأحداث هي المواقف الثرية التي عاشها وعاشها الرحالة، والتي جاءت في مضمونها متنوعة ومتعددة الموضوعات والعلاقات، حيث بنى مشهده وفق أحداث محورية وهي حدث السفر حدث طلب العلم، حدث التجارة وأحداث ثانوية وهي على التوالي: أحداث ذاتية، أحداث غيرية أحداث تاريخية ما مكنت من رسم الإطار العام لرحلة.

7-تعد الشخصية المكون الأساسي من مكونات الخطاب، بصفتها المشاركة للأحداث فهي تلعب الدور الرئيس في تحريك الوقائع، فقد احتل الرحالة موقع البطل الفاعل و الرواي المنظم للأحداث، فهو بؤرة السرد، يؤثر ويتأثر، فبرز كشخصية مركزية مؤطرة له وكمشارك متفاعل مع الأحداث ليظهر بشخصية ثانوية، فاسح المجال لشخوص آخرين، فضلا عن كونه ممسرح موضوعي يحضر ويغيب ليقدم مادته فهو الرحالة الكاتب.

8-تحتوي الرحلة على كثير من الأجناس الأدبية، المنضوية ضمن خطابه، حيث ساهمت في رسم الشخصيات وتطوير الأحداث، ما أنتج عنه تفاعلا وتداخلا بينها من شعر ونثر محققا جمالية فنية، لا تتأتى إلا من خلال هذا القلب الفني الممزوج بواقعية المجتمع المغربي، ورفع النقاب عن تراثنا المغمور، ما يسمح بحضور مختلف المواضيع التي تتماشى والبناء الفني والخصوصية المتميزة لشخص ابن حمادوش.

9-حوى المشهد الرحلي، مختلف الأجناس النثرية القديمة (مقامة، رسائل، الإجازة، التقارير عقود الزواج، السير والتراجم، القصة)، وذلك تبعا لتعدد الموضوعات بأسلوب فني مميز ليجلي التنوع النثري بأشكاله وخواصه المتميزة ومقوماته الجوهرية.

10-اتخذ الرحالة من فن الشعر خير معبر عن حالته النفسية التي عاشها وبذلك نوع في أغراضه الشعرية، تبعا للمواقف والأحداث مما اتسم شعره بالضعف، فلم يحسن توظيفه-هذا الفن -بإبراز جمالياته وخصائصه، ذلك أنه لم يلتزم بالبناء الفني الجمالي الخاص بالشعر العربي، مما خلا شعره نسبيا من الصور الفنية الإبداعية، البعيدة عن الخيال المحاكية للواقع المعبرة عنه فضلا عن عديد الأخطاء العروضية والنحوية والإملائية وغيرها.

11-لما كان السرد وحده لا يمكن أن يجعل من الخطاب عملا سرديا، كان لابد من تقنيات كالوصف والحوار، تبرز التجربة بكل مقوماتها من شخصيات وأحداث وأمكنة تمثل منبع الحكى.

12-تبدو السمة الجمالية، الفنية، والتعليمية للوصف أكثر التصاقا بالرحلة، مما ساهم في تشكيل تصورات دلالية وظيفية مختلفة، جعلتنا نجلي منها مشهدا موضوعيا واقعي التجربة.

13-سعى الطابع الحوارى إلى الكشف عن المكونات الفنية للرحلة وبيان بنيتها، باعتباره أحد الوسائل الرئيسة فى رسم الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة إلى جانب السرد ما يجعلنا ندرك قوة الوضعية التواصلية بين المتحاورين، فضلا عن تنوع أنماطها ومستوياتها ودلالاتها فى المعمار السردى.

الملاحق

الملحق الأول: ترجمة للمؤلف

الملحق الثاني: ملخص الرحلة

الملحق الأول: ترجمة للمؤلف

جاء في تعريف صاحب الرحلة "عبد الرزاق بن محمد" المعروف تاريخيا بابن حمادوش الجزائري بأنه "أبو الحسن عبد الرزاق بن الحاج محمد بن محمد المعروف بابن حمادوش الجزائري الدار والمنشأ، الأشعري عقيدة، المالكي مذهب، الشريف نسباً، مؤرخ، نسابة وطبيب"1، ولد في مطلع القرن الثاني عشر الهجري، نهاية القرن السابع عشر ميلادي في مدينة الجزائر سنة 1170 هـ الموافق ل1695م، وقد ذكر أبو القاسم سعد الله بأنه "عاش إلى أن تجاوز التسعين، حسب بعض الباحثين ولكننا لا ندري متى توفي بالضبط، والغالب على الظن أن الوفاة أدركته بالمشرق بين 1197 و1200"2

من أسرة ميسورة الحال من طبقة الحرفين، فقد عرف والده وعمه بأسرة الدباغة نظراً لاشتغالهما بهذه الحرفة، تزوج في سن صغيرة من ابنة عمه الذي كفله وأسكنه منزله بعد وفاة والده الحاج محمد الدباغ، لكنه لم يذكر شيئاً عن هذا الزواج، إنما أكثر الشكوى من زواجه الثاني الذي كان سيء الحظ فيه، حيث صاهر عائلة تحترف صناعة النحاس وتلميعة" وقد كان الفقر سبباً في شقاء زواجه أيضاً حتى هربت منه زوجته الثانية، وطلبت منه الطلاق وفارقت أمه وأخوه وحاول الجمع بين العلم والتجارة فلم يحالفه النجاح"3 فقد عاش حياة مليئة بالفقر والضييق، ولم يستطع شق طريقه إلى الثراء والجاه كما فعل أقرانه وأرباب السلطة من العلماء والفقهاء، مما أثرت حالته المادية على حياته العائلية وقد خلف من زوجته ثانية توأمين الحسن والحسين.

نشأ ابن حمادوش في وطنه الجزائر، حيث تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه، درس العلوم الشرعية من فقه ونحو وتصوف وأدب ولكن الملفت للانتباه شغفه بالعلوم العقلية وبراعته في المنطق والحساب، الطب والفلك، وهذا ما ميزه عن علماء عصره في ذلك الوقت كمحمد ابن ميمون وأحمد بن عمار، والمفتي ابن علي" وقد روى أنه درس تأليف القلصادي في الحساب، وشرح محمد السنوسي على الحباك في الإسطرلاب(..) كما ولع بكتب المنطق وألف فيه"4 وبالإضافة إلى هذه المصادر فقد طاف مرتحلاً بين المشرق والمغرب، فحج وعمره لا يتجاوز الثانية والعشرين، حيث كان كثير

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص29

2- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص425.

3- المرجع نفسه، ص425.

4- المرجع نفسه، ص427

الترحال فزار العديد من مدن العالم الإسلامي ككتطوان و مكناس وفاس، تونس و الحجاز مما جعل رحلته مليئة بأخبار عصره .

عاش خلال القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي مما شهد أحداثا هاما في بلاده وعاش تطورات سياسية واجتماعية في العالم" فقد استقلت الجزائر أو كادت عن الدولة العثمانية في عهد حكم الدايات كما عاصر تسلط اليهود الاقتصادي وخصوصا اليهود المهاجرين من أوروبا وانحسار موجة غنائم البحر، وبعض الغارات الإسبانية على الجزائر أما على المستوى الإسلامي، فقد شهد بنفسه الحرب الأهلية بالمغرب الأقصى حتى كاد يذهب ضحية لها، ولا شك أنه شهد أيضا الحروب التي جرت بين حكام الجزائر وتونس¹.

أما بالنسبة لثقافته فكانت هي ثقافة معاصريه، فنتقف عن طريق الدرس والإجازة والرحلة كما عُرف عنه ولعه الشديد بالعلوم الشرعية والعلمية وتحصيلها، فذكر في رحلته أسماء أهم الشيوخ الذين تتلمذ على أيديهم؛ حيث يقول: "أنه جلس للدرس في الجزائر وغيرها على مشايخ الوقت، أمثال المفتي محمد بن نيكرو(..)ومن المؤكد أنه درس في المغرب على أحمد الورززي، ومحمد البناني(..) وحصل منهم على إجازات سجلها في الجزء الثاني من رحلته، وتتلمذ في الطب على عبد الوهاب أدراق طبيب السلطان اسماعيل وأولاده، كما درس على الشيخ محمد زيتونة التونسي(..) فهو إذن من إنتاج القرن الثاني عشر (18م) الذي عرفت فيه الحركة الثقافية نشاطا ملحوظا²

هذا التحصيل العلمي والتكوين المعرفي الميداني لعبد الرزاق ابن حمادوش حُفظ، حيث أنه خلف العديد من المؤلفات والمصنفات في مختلف المجالات والتخصصات، فكتب في الفلك والحساب، الهندسة، الطب، الأدب والمنطق، غير أن أغلبها مازالت مشتتة لم تتل حظها من التحقيق والنشر، لهذا سنقتصر على ذكر المؤلفات المعروفة وفي مقدمتها الرحلة التي نحن بصدد دراستها: لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال (رحلة) تعد من المصادر الهامة لحياة المؤلف نفسه، كما أنها جزء من التراث العلمي الأدبي الجزائري في تلك الفترة. (فهي حوصلة لرحلاته التي قام بها في مشارق الأرض ومغاربها)

كشف الرموز في بيان الأعشاب فخصصه لدراسة الأعشاب الطبية وتبيان منافعها بتصنيفاتها فهو ذو أهمية كبيرة كونه يعد بحق قاموس صيدلي في الكشف عن الرموز الطبية

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص09.

2- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص426.

3-المرجع نفسه: ص431.

"فقد ترجم عمله (كشف الرموز) لوسيان ليكيريك الفرنسي، باريس 1874، (..) كما ترجم له وحلل كتابه المذكور قابريال كولان الفرنسي أيضا ونال على ذلك رسالة الدكتوراه في الطب من جامعة الجزائر، سنة 1905"1

*الجوهر المكنون من بحر القانون: وهو تأليف في الطب عبارة عن موسوعة طبية ضخمة مقسم إلى أربعة أقسام، وقد قال عنه بأنه: "كتاب جليل يتوشح به الأصاغر ولا تمجده الأكابر، فيه الأسباب والعلامات والعلاجات"2

*تعديل المزاج بقوانين العلاج: عبارة عن رسالة تناول فيها المزاج البشري، وأحواله، أسباب علاجها، يتمحور موضوعها عن وظائف الأعضاء التناسلية والاضطرابات التي تصيبها وعلاجها. *بغية الأديب في علم التكعيب الذي أتمه سنة 1143هـ/1731م، كما ألف في علم الملاحة البحرية ما أسماه (علم البلوط)، الدرر المختصر عن المنطق ونختم بمؤلف مجهول العنوان في القذائف والمدافع (تأليف علم البونبة).

ختاما إن عبد الرزاق ابن حمادوش يعد بحق فريد زمانه، لذلك تعد إسهاماته تراثا علميا، أدبيا جزائريا نفتخر به.

1-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص428.

2-المرجع نفسه، ص428.

الملحق الثاني: ملخص الرحلة

تعد رحلة "عبد الرزاق ابن حمادوش الجزائري" "المسماة" لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال"، والتي تعكس جانبا تاريخيا هاما من تاريخ الجزائر، في فترة طالما أهملتها مصادر التاريخ نفسها، ألا وهي الفترة العثمانية، فهي تحتوي على ثلاثمائة وست وستين صفحة من الحجم المتوسط، وعدد السطور في كل صفحة حوالي ثمانية وعشرين سطرا، حققها الباحث أبو القاسم سعد الله، وتجدر الإشارة إلى أنّ، هذه النسخة-التي اعتمدنا عليها-تخص الجزء الثاني من الرحلة فقط وهو الذي خصصه للحديث عن رحلته إلى المغرب، أما بقية أجزاء الرحلة فلم يتوصل الباحثون إليها، وقد أشار الباحث أبو القاسم سعد الله إلى أنّ "هذه الرحلة تشكل إحدى المخطوطات الأساسية التي كان علي أن أطلع عليها لمعرفة أحوال القرن الثامن عشر في الجزائر واطلعت بنفسني على الأصل في الخزانة العامة بالرباط، وهي ضمن مكتبة الشيخ الكتاني رقم 1463¹

كما أنها جاءت غير منسقة، ولا يجمعها إلى بعضها من حيث المنهج سوى الترتيب الزمني ذلك أن محتواها مشتت، وحتى محققها لاقى صعوبات نظرا لتعدد موضوعاتها، حيث نجد فيها تداخلات كثيرة من المحقق تتبعها بكل جزئياتها، حيث حُكِم عليه بأنه "كتب مسودة رحلة، لأنها جاءت في شكل مذكرات أو يوميات كان المؤلف يسجل فيها الحشو والاستطراد والنقول من كتب ووثائق المتقدمين والمعاصرين وأنّ محتواها غير منسجم وغير متماسك، فقد رتبها المؤلف على السنوات والشهور والأيام، ذلك أنه لا يكاد يربط بين أجزائها سوى الترتيب الزمني"²

ونؤيده في طرحه كونها تفتقر للوحدة العضوية بالإضافة لتشعب موضوعاتها، كما نلاحظ أن عربيتهما فصيحة مع تخلل بعض الكلمات، بأسلوب بسيط، هذا الجانب الشكلي للرحلة، أمّا إذا تحدّثنا عن مضمونها وجدناه ثريا ومتنوعا كونها تعتبر مصدرا مميّزا لاشتغالها على الإثارة المتأتية من طرافة الوصف تارة، والسرد تارة أخرى للأحداث والوقائع، وحتى للعواطف المحركة للبشر والنابعة أصلا من الشخصيات التي تظهرها، بحيث تبدو للقارئ متوافقة في كثير من نزعاتها ومختلفة في جوانب أخرى، ليحتفظ كل منها بميزاتها الفردية "فرحلة ابن حمادوش لم تخلو موضوعاتها من طرائق وصفها للأحداث بشكل أو بآخر، أو في تفسير للسلوكيات التي رآها أو سمعها من أناس مر ببلادهم

1-أبو القاسم سعد الله: أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج 1، ط3، 1990، ص228-229.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص230.

أو في مبادلاته التجارية التي كان يقوم بها وهكذا نجد الرحالة الحاج، والرحالة العالم، والرحالة التاجر.¹

ومن خلال كتاباته، صوّر لنا الواقع ووصف لنا الأشخاص والأحداث، التي شاهدها وقدم لنا ملخصا للحياة الاجتماعية والثقافية والدينية في ذلك الوقت، وما يؤكد ذلك تناوله لموضوعات متعددة بالإضافة لطريقة سردها وأسلوبها ومقاصدها، التي وردت فيها أخبار عن تونس والجزائر، وغيرها ولكن جانب من الرحلة يتعلق بالمغرب.

ويتوزع محتوى الرحلة على ثلاثة أقسام، وهذا حسب تقسيم الباحث أبو القاسم سعد الله، فيرى أنّ "المحتوى العام للرحلة يمكن أن يقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية، الأول قسم المغرب وهو حوالي 75 صفحة، والثاني قسم نشاطه الشخصي في الجزائر أما الثالث فيتناول النصوص والوثائق" 2

وقبل الخوض في محتواها، أشير فقط إلى أنّها تعتبر موروثا شعبيا لا زال إلى يومنا هذا يحظى بمكانة مرموقة، ويذكر محقق الرحلة فائدتها؛ بقوله: "وإذا كان علماء المسلمين قد اهتموا برحلة ابن حمادوش لما فيها من أخبار سياسية أو دينية أو اجتماعية، فإن العلماء الأوروبيين قد اعتمدوا بآثاره العلمية على الخصوص"³ فهي واحدة من الرحلات المفيدة تاريخيا وأدبيا واجتماعيا وعلميا فضلا عن كونها تحفل بمعلومات سياسية واجتماعية عن معاصريه، و أفكارهم في العهد العثماني الذي طالما عرف بالجمود والانحطاط، فهي تحتوي على موضوعات كثيرة غير مترابطة، وتبعا لذلك حاولنا تقسيم نص الرحلة إلى فقرات حسب المعنى، وعليه نجد القسم الأول يتعلق برحلته في المغرب، وهذا وفق ما أقره أبو القاسم سعد الله في كتابه "أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر"، حيث يرى بأن الرحلة دامت قرابة خمس سنوات بقوله: "وبداية تاريخ هذا الجزء هو غرة عام 1156هـ الموافق 14 فبراير سنة 1743م، ويمثل تاريخ المذكور بداية رحلته إلى المغرب، وآخر تاريخ مذكور فيها هو سنة 1160هـ - 1747م، وذلك أننا نجده في السنة الموالية بمصر" 4

وقد بدأ عرض رحلته إثر وصوله إلى جبل طارق بمعية جماعة من الأشخاص وما أصابهم من خوف؛ حيث يقول: "ويوم الأربعاء 16 فيفري ألقينا المراسي بجبل طارق، ونحن على وجل، إذا

1-بكري عبد القادر: عبد الرزاق ابن حمادوش والكتابة التاريخية من خلال رحلته الموسومة بلسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال، مجلة عصور الجديدة، مج 7، ع26، أفريل 2016-2017، ص253.

2-أبو القاسم سعد الله: أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ص230.

3-ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص11.

4-أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ج1، ص229.

به خرج لنا راييس المرسية فسألنا فلما أخبره فخرجنا إلى الموضع الذي أمرنا، ويقينا هناك بقية يومنا والخميس"1وهكذا يواصل عرض أحداث رحلته، حيث ينقل المتلقي إلى عالمه يوما بيوم، معتمدا على معانيته للوقائع أو سماعه للأخبار و الأحداث، مما يشعروا بصدقها فأول ما حظ قدمه في مدينة تطوان صلى الظهر جماعة والتقى حينها بأحد علمائها وهو الشيخ "الورززي"، كما قابل أيضا الشيخ "أحمد البناني الفاسي"، فيقول في هذا الصدد: "ونزلت في فندق السرايري في بيت مقابلة عين الشمال كرؤاها ستة عشر موزونة في كل شهر فلقيت الشيخ أحمد البناني الفاسي عند باب دراه لأنني كنت أتيت له بأمانة من الجزائر فدفعتهأ له وافترقنا"2

ولو تأملنا الرحلة لأدركنا مراعاة صاحبها التدوين الزمني، هذا من جهة وكذا التدوين الانتقائي لبعض الأحداث والقصص والنصوص من جهة أخرى، فما إن يذكر موضوعا من الموضوعات، حتى تراه يستطرد في سوق أخبارها وأحداثها من أعماق جذوره وأدق تفصيلاته، وهذا بلا شك نتاج ثقافة الرحالة الرحبة، حيث يعد شعلة أدبية ذات قيمة كبيرة.

كما وصف بعض العادات والتقاليد الدينية والاجتماعية في المغرب، كفرض عادة المكس في تطوان والتي اعتبرها عادة قبيحة؛ كونها تقضي على حقوق الناس وأكل أموال الضعفاء باطلا، وهو ما يتنافى مع الدين الإسلامي والقانون؛ حيث يقول: "وكانت عادة قبيحة بتطوان ابتدعوها، أنهم يأخذون كل ما معك، ويحملونه إلى دار العشر ثم بعدما تنقضي أشغالهم من البحر تأتي العدول التي كتبت في البحر فتقابل كتابها مع العدول بدار العشر ثم يدفعون مالا منفعة لهم فيه، ثم يتخلصون إلى أكل أموال الناس بالباطل فيأخذون كل ما معك تطوان زهى بنفسه فظن غلبة سيده فخرج له بمحلة عظيمة"3

وغير بعيد عن هذا الطرح، فإن الرحالة يطبع تلك الأحداث بطابعه الخاص؛ حيث يستوقفنا في وصف أجواء عيد الأضحى في مدينة تطوان قائلا: "وفي يوم السبت صنع عيد الفطر بغتة، كان مطرا غزيرا وسحاب ليله ونهاره إلى الضحاء أتت بينه من طنجة فصنع العيد وذهبنا إلى المصلى فخرج قائدهم في جماعته وبين يديه حربة عالية طويلة جدا، وخطب بنا إمام نسيت اسمه، هو عظيم جامع القصبة، وكان خطيب جامع الباشا في حياته، ما رأيت فيما أريت غير الشيخ الزيتونة مثله جمع فيها مواعظ ورقائق وبشائر، فرجعنا ومؤذن الزوال يؤذن، ولو لم يكن المطر لأذن ونحن

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص29.

2-المصدر نفسه، ص32.

3-المصدر نفسه، ص31.

بالمصلى¹ ولئن كانت الأخبار الاجتماعية، قد نالت الحظ الأوفر في الرحلة، فإنّ ذلك لا يعني خلوها من المعلومات الثقافية والعلمية لعلماء في المغرب، وما يقومون به من دروس ومحاضرات و مداخلات بينهم لأخذ المعارف العلمية، فقد كان شديد الاهتمام بملازمة العلماء والمشايخ" كأحمد الورززي التيطواني" الذي أجازه في المنطق و"أحمد السرائري"، وكذا "علي بن محمد بركة" وغيرهم من المشايخ الأكفاء الذين يشهد لهم بالزهد والمعرفة" شيخنا العلامة الناسك العابد المنقطع الزاهد المكثّر العبادة والمتصف بصفات الورع والزهد الشيخ العظيم البركة الحاج الأتقى الأبر أبو الحسن سيدي علي بن محمد بركة تطواني قرأت عليه بعض صحيح البخاري ومسلم والموطأ والشمائل² فقد كان حريصا على طلب العلم، وتعلم مختلف العلوم العقلية والنقلية ويمكن اعتبارها مصدرا من مصادر التبادل العلمي بين علماء الجزائر والمغرب.

والمطلع عليها يجدها تتضمن بنيات كاملة، يؤرخ فيها المرتحل للفترة التاريخية، فضلا عن توثيق الأحداث التي عاصرها، بالإضافة إلى تبئير المشاهدات الغربية التي رآها في طريقه بين تطوان ومكناس؛ حيث يقول: "من غريب ما رأيت في هذا الطريق قرب المرج الطويل، وجدتهم يحصدون الشعير في خامس أبريل، وفي هذا المرج السمك تسعة بوري مقلو ومن غرائب ما رأيت أن في هذا المرج قوارب يصطادون بها السمك والطيور والبيض³"

ومن المشاهد التي استغربها، أيضا رسم قارب من ورق البردي، فيقول: "وهذه صفة القارب المذكور وتلك الخطوط المحوقة داخله هو موضع ربطه بالخزم، حبال دوم الرقائق، وهذا غريب جدا ما رأيت مثله قط، ولا يضع تحته لا قرع ولا قرب بخلاف ما يوجد في النيل فإنه لا يبلغ هذه الصحة⁴"

والواقع أنه عاصر تطورات سياسية وتاريخية، وذلك من خلال تسجيله لمعلومات هامة منها أنه كان شاهد عيان على ثورة أحمد الريفي، حاكم إقليم تطوان على السلطان مولاي عبد الله، وروى أحداثها بشيء من التفصيل والتأثر، ووصف آثارها على الحياة المغربية سياسيا واقتصاديا، حيث

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص107

2- المصدر نفسه، ص47-48.

3- المصدر نفسه، ص73-74.

4- المصدر نفسه، ص74.

يقول: "وذلك أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفي كثر ماله، وتجبر في نفسه، وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة، ثم من تجبره أراد أن يدعي السلطنة لنفسه"¹

وعليه يمكننا القول، بأن ما كتبه عن المغرب يعد مصدرا للمعلومات التاريخية، التي تحكي الأحداث التي عاصرها من منظور يعتمد على المعاينة والقراءة والسماع، متحولة إلى مشاهدات تلتقط ما يعزز الرحلة، ويعطيها الطابع الذي يجعلها أكثر واقعية ومصداقية.

أما القسم الثاني، فهو حول نشاطه في الجزائر "قسم عن المؤلف نفسه في الجزائر، وهذا القسم ترد أخباره مفرقة ضمن قصص واستطرادات، وهو عبارة عن مذكرات وحوادث يومية عن قراءته وملاحظاته ونشاطه"² وفي هذا القسم عبر المؤلف عن حياته في الجزائر، فهي مرآة أسفاره وحياته ونشاطه العلمي وتفكيره، فأول ما قام به عند وصوله إلى الجزائر ذهابه إلى منزله و-قد كتب قصائد عبر فيها عن شوقه لأهله-فوصف لنا دخوله إلى داره؛ حيث يقول: "ودخلت داري في أول الساعة الثانية، فوجدت عندي ولدين، سيدي الحسن وسيدي الحسين، ولدتهما زهرا، زوجتي توأمين"³ ونظرا لولوعه بمجال العلوم نجده كثير التنقل والترحال، بهدف توسيع ثقافته العلمية وتحصيل العلوم المختلفة، مما جعله بعيدا عن أهله وعائلته، ما انعكس سلبا على حياته العائلية والشخصية بحيث أهمل التجارة التي ورثها من عائلته والتي كانت مصدر رزق لهم، لكن تحصيله هذا ارتقى به لتأليف عدد من الكتب العلمية، وديوان الشعر مثلما ذكر في رحلته.

كما ذكر الجوانب الاجتماعية في الجزائر، من خلال وصفه للعادات الشائعة آنذاك منها حديثه عن صيغة صلوات وأدعية معهودة عند أهل الجزائر، عند ختم صحيح البخاري وعن رش الخدم لماء الورد على الحاضرين بالجامع الكبير، كما فاضل بين عادات الجزائريين والمغاربة ليلة القدر والمولد النبوي الشريف، وهي مناسبة إسلامية لأنها تمثل مولد خير الأنام وخاتم الأنبياء - محمد صلى الله عليه وسلم-وفي هذا يقول: "وفي ذهابي له لقيت الطبالين والعياطين وآلات الطرب كلها في السوق، ذاهبين بأربعة قباب من شمع، كل واحدة من لون، أحدها خضراء وأخرى بيضاء وأخرى حمراء والرابعة نسيت لونها، أخف ممّا يجعل عندنا في الجزائر"⁴بالإضافة إلى حديثه عن أخبار علماء الجزائريين وما يقومون به من دروس ومحاضرات، فقد جالسهم وأخذ عنهم المعارف

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص75.

2- أبو القاسم سعد الله: أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ص231

3- ابن حمادوش الجزائري: المصدر السابق، ص114.

4-المصدر نفسه، ص84.

ومن شيوخ الجزائر نذكر شيخنا "ابن ميمون" الذي أخذ عنه المعارف، وحضر له الدروس التي قدمها كون داره كانت منتدى للأدباء يلتقون فيها لتبادل المعارف، وتطوير مختلف الأجناس الأدبية "وفي يوم الحد التاسع عشر جمادى الأخيرة موافق السابع يولييه ابتدأت على شيخنا "ابن ميمون" سرد قصة ابن مالك بن المرحل نظم فصيح ثعلب في اللغة، وهي من بحر الرجز، عدد أبياتها ألف وثلاثمائة ونيف...وفي يوم الأربعاء عرض عليّ الشيخ الإتيقان في علوم القرآن تأليف الشيخ السيوطي، فقرأت فيه فصل ما نزل من القرآن على لسان الصحابة وموضع فواتح السور وأبيت سرده لطوله¹ بالإضافة إلى مجالسته العديد من الشيوخ الفضلاء، الذين يحتذى بهم في مجال العلم والدراسة، منهم ابن "عمار" الذي كان صديقا له و-قد انكب بالدراسة والتحليل على كتابه (الدرر على المختصر)- وعليه فقد امتازت الرحلة بروحها العلمية نظرا لزخم الوافر لأعماله العلمية والأدبية المختلفة، فهو يعد بحق من الرحالة المطلعين، وبذلك كان واسع الثقافة والأدب .

وإن الباحث المتأمل، يجد أنه ضمنها معلومات هامة عن تاريخ الجزائر في العهد العثماني فقد أورد حدثين هامين أولهما الحجر الصحي، التي كانت تمارسه الجزائر على الحجاج على إثر انتشار الوباء، وقد صور الأحداث وكأنها مشاهدات حية ماثرة؛ حيث يقول: "وفي ثالث رجب الموافق آخر يوم من يولييه قدم علينا كمركب من اسكندرية بالحجاج، وفيه الوباء، فمنعهم الباشا من الدخول"² أما الحادث الثاني تمثل في توقيع الصلح بين الجزائر والدنمارك" وفي يوم الجمعة وقع الصلح بين الجزائر والدنمارك(733) من النصارى، نوع من الفلامنك"³، ويذكر أن دنماركيين قد نقضوه، ولكنه لم يسرد تفاصيل هذه الحادثة ولا شروط الصلح .

والواقع أنه قدم أخبارا هامة ساعدت الباحثين والمؤرخين، في معرفة أوضاع الجزائر الاجتماعية والثقافية والسياسية في تلك الفترة.

أما القسم الثالث، فقد تضمن "نقولا كثيرة من كتب ووثائق المتقدمين والمعاصرين: مثل الاكتفاء لابن الكردبوس، وكتاب تاريخ الدول الملطي وأنس الجليل للعلمي، بالإضافة إلى مجموعة من عقود الزواج على عادة أهل مدينة الجزائر، وكذلك مجموعة من الأسانيد والإجازات والقصص العامة كقصة الفيل والعنقاء"⁴

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص216.

2-المصدر نفسه، ص121.

3-المصدر نفسه، ص257.

4- أبو القاسم سعد الله: أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، ص213.

بما أن ابن حمادوش كان من قلائل الرّحالة، الذين جمعوا بين التصوف و المنطق و الطب والصيدلة وغيرها من العلوم، التي تحتاج الملاحظة والقياس، مما يدفعنا إلى القول بأنّه حاز على عديد الإجازات في مختلف العلوم، التي برع فيها وربما كان أغلبها من المغرب ومصر لأنه زار مدنا عديدة، ومما عرف عنه أيضا ولعه الشديد بكتابة الخطب وعقود الزواج، التي تعد مادة غزيرة للباحثين والمؤرخين لمعرفة قيمة الصداق، وكذا أنواع العملة المتداولة في ذلك الوقت، وهذا كله لتبيين المستوى الاجتماعي آنذاك، حيث ذكر عقد زواجه: "الحمد لله وتوفيقه المكرم الشاب عبد الرزاق بن الحاج محمد بن حمادوش مخطوبته فاطمة بنت عمه المكرم الحاج أحمد الدبّاغ على صداق مبارك قدره قفطان واحد وثلاثة قناطير صوف 1"

وقد كان لذكر عقود الزواج الحظ الأوفر في رحلته وتصوير ما يقتضيه من تعاملات وصداق، وهذا نظرا لكونه وثاق مقدس أولى له أهمية كبيرة، كما أشار إلى عقد زواج أخته وخطب أخرى، كتبها بنفسه وما يميزها مراعاة صاحبها الترتيب في سرد الأحداث وفق نظام زمني وثيق ودقيق. ولو تأملنا رحلته، لأدركنا أنها لا تحتوي على منهج محدد، إذ نجده يزواج فيها بين أكثر من ذلك من خلال إيراد بعض القصص والحكايات والنصوص، التي انتقاها من قراءته لكتب الآخرين ككتاب الكردبوسي والمالطي وصحيح البخاري وغيرها، وبهذا اكتسب علما ومعرفة واسعة بفضل اجتهاده والأخذ عن العلماء، فعبد الطريق لنفسه من خلال التأليف في مختلف العلوم، منها الطب والهندسة والفلك وفي يوم الجمعة سادس وعشرين ذي القعدة ابتدأت تأليفا في علم الفلك، جمعت فيه غريب ما أتعلم، فمنها سبعة تواريخ فيه تعلمتها وهي العزلي والمسيحي والإسكندري، وزدت فيه الفارسي والملكي والقبطي والعبري. 2 فرحلته مليئة بالمعلومات القيمة، التي ترجمها بمشاهدات حية حيث برهن على مقدرته في سرد والوصف والتأثير، ما أكسبها مصداقية وواقعية خصوصا وأنها تتباعد عن الصرامة العلمية والموضوعية، التي نجدها في الكثير من النصوص الرحلية.

ومما يؤكد تأثير وحضور المتميز لرحالتنا، هو حصوله على عديد الإجازات وهو ما أورده في رحلته كإجازة "الورزازي" و "البناني" بالإضافة إلى إجازة "السراري"، الذي التقاه بالمغرب بتوصية من الشيخ "البناني"، وقد أخذ عنه العديد من العلوم وبالأخص ألفية العراقي، والذي كان شيخا للعديد من علماء المغرب، ومنهم "البناني"، وهذا عرض مما كتب "السراري": "الحمد لله والصلاة والسلام

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص241.

2- المصدر نفسه، ص264.

على سيدنا ومولانا محمد نبيه ومصطفاه، وبعد، فقد طلب مني الفقيه النجيب، الأديب العلامة الأوحى سيدنا ومولانا عبد الرزاق بن محمد بن حما دوش الجزائري دارا ومنشئا، طلب مني الإجازة مع عدم أهليتي لذلك، فأجبتة، فأجزته فيما سمع وفي غير ذلك "1

فقد ذكر ما جرى له مع المشايخ والعلماء وعلاقته بهم، وكيف لازمهم وأخذ عنهم المعارف والعلوم، واستحقاقه الإجازات في مختلف المعارف.

وفي ختام ملخصنا، يمكن القول إن الرحالة استطاع أن يقدم للأجيال صفحات من تاريخ البلدان كونه يعد الحلقة، التي عملت على اكتشاف الذات الإنسانية، واختراق الحواجز بين بلدان المغرب العربي آنذاك، ولا سيما أن صاحب الرحلة كان متبحرا دقيقا في وصفه، نزيها فيما يكتبه من أخبار ومعلومات عن الأماكن التي زارها طيلة خمس سنوات، مما جعلها تدخل في مصادر التراث الجزائري سواء في جانبه السياسي والاقتصادي أو الثقافي والاجتماعي، فهي مادة غنية بالوقائع والمشاهد، التي تبرز قدرته اللامتناهية في مختلف العلوم.

1- ابن حمادوش الجزائري: رحلة ابن حمادوش، ص 67-68.

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر والمراجع:

أولا - المصادر:

1) ابن حمادوش عبد الرزاق: رحلة ابن حمادوش لسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والمال، تحقيق وتقديم وتعليق أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

ثانيا - المعاجم والقواميس:

2) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الفكر لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج3، د ط، 1979.

3) أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن المسرحي، وزارة الثقافة والاعلام، مصر، ط1، 1973.

4) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.

5) إبراهيم مصطفى، أحمد زيات، حامد عبد القادر، محمد النجار: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

6) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط4، 1987.

7) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج3، دار ومكتبة الهلال، لبنان، ج3، ط1، 2007.

8) الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، تح جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ج7، د ط، 2001.

9) بطرس البستاني: دائرة المعارف، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، مج8، د ط، 1884م.

10) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

11) جبران مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1990.

- (12) لطيف زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2002.
- (13) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.
- (14) محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج11، ط3، 1414هـ.
- (15) محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
- (16) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، مجموعة من الدول العربية، ط1، د ت.
- (17) محمد التويجني: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999.

ثالثا-المراجع باللغة العربية:

- (18) أحمد رمضان أحمد: الإجازات والتوقيعات المخطوطة في العلوم النقلية والعقلية من القرن 4-10هـ، منشورات هيئة الآثار، مصر، د ط، 1985.
- (19) أحمد بوغلا: الرحلة الأندلسية، المؤسسة الوطنية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2018.
- (20) أحمد رمضان أحمد: الرحلة والرحالة المسلمون، دار البيان العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، جدة، السعودية، د ت.
- (21) أحمد خولي: بنية الخطاب في الرحلة السفارية رحلة ابن فضلان نموذجاً، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية، 2018.
- (22) أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، مصر، 2013.
- (23) أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015.
- (24) إبراهيم السامرائي: التطور اللغوي التاريخي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

- (25) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنىات، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- (26) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
- (27) جميل المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، تونس، دط، 1985.
- (28) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط4، 2007.
- (29) حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- (30) حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2000-2001.
- (31) حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
- (32) حسين محمد فهم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع138، دط، 1989.
- (33) حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- (34) حميد الحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- (35) دهمان أحمد علي: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، منشورات وزارة الثقافة، مصر، 2000.
- (36) ديماس محمد راشد: فنون الحوار والإقناع، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- (37) ذاكر عبد النبي: الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2005.

- (38) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000.
- (39) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- (40) زكي محمد حسين: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- (41) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط16، 2002.
- (42) سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 2012.
- (43) سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- (44) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي زمن سرد تبئير، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- (45) سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
- (46) سعيد بن سعيد العلوي: أوروبا في مرآة الرحلة صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
- (47) سيد حامد النساخ: مشوار كتب الرحلة قديما وحديثا، مكتبة غريب، الإسكندرية، مصر،
- (48) د ط، د ت.
- (49) شاوش محمد بن رمضان وبن دحمان الغوثي: إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، داود بريكسي، تلمسان، الجزائر، ط2، 2005.
- (50) شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، د ط، 1998.
- (51) شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، د ت.

- (52) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي التجنيس آليات الكتابة الخطاب المتخيل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، مصر، د ط، 1998.
- (53) صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الفاروق عمان، الأردن، ط1، 2017.
- (54) صلاح الدين الشامي: الرحلة عين الجغرافيا المبصرة في الكشف الجغرافي والدراسة الميدانية، منشأة المعارف الإسكندرية، ط2، 1999.
- (55) الصادق قسومة: الحوار خلفياته آلياته قضايا، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009.
- (56) طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
- (57) عبد القاهر جرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة-دار المدني بجدة، مصر-السعودية، ط3، 1992.
- (58) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
- (59) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
- (60) عبد الله كنون: النبوغ المغربي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1938.
- (61) عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر مستويات السرد، دار السويدي أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2006.
- (62) عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- (63) علي إبراهيم الكردي: أدب الرحل في المغرب والأندلس، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2013.
- (64) عبد الحكيم الصعيدي: الرحلة في الاسلام أنواعها وآدابها، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 1996 .

- (66) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- (67) عبد السلام فاتح: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- (68) عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج1، 1463هـ.
- (69) عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج3، ط2، 1965.
- (70) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2008.
- (71) عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- (72) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.
- (73) عواطف محمد يوسف نواب: كتب الرحلات المغربية والأندلسية، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الملك فهد، الرياض، 1996.
- (74) عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1980.
- (75) عساف ساسين: الصورة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- (76) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
- (77) العباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكز وأغمات من الإعلام، راجعه عبد الوهاب ابن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، المغرب، ج2، ط2، 1993.
- (78) فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2002.

- (79) فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الشكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
- (80) فايز القيسي: أدب الرسائل في الأندلس، دار البشير، الأردن، ط1، 1989.
- (81) أبو القاسم سعد الله: أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1990.
- (82) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1981.
- (83) أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
- (84) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998.
- (85) قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
- (86) محمد الطاهر بن عبد الرحمان الفاسي: الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنجليزية، تحقيق محمد الفاسي، مطبعة جامعة محمد الخامس، فاس، المغرب، د ط، 1967.
- (87) محمد بن محمد الإدريسي: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2002.
- (88) محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح (سنن الترمذي)، تح أحمد شاکر وآخران مكتبة الحلبي، مصر، ط2، 1388هـ.
- (89) محمد الحاتمي: الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والأدبي، دار السويدي لنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2020.
- (90) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث خصائصه واتجاهاته الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
- (91) محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

- (92) محمد الغدامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006.
- (93) محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، دار المدار الثقافية، ليبيا، مج2، ط1، 2009.
- (94) محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000.
- (95) محمد بن عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تح إحسان عباس هيدلبرغ، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
- (96) محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشروق العربي، حلب، سوريا، د ط، د ت.
- (97) محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005.
- (98) محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.
- (99) مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1979.
- (100) مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، المسيلة، الجزائر، د ط، د ت.
- (101) مجموعة من الباحثين: الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002.
- (102) منير سلطان: البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1996.
- (103) منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 2002.
- (104) منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة مقارنة تطبيقية في النقد الجغرافي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2018.

- 105) مريم الحسنات : السيرة الذاتية في الأدب الإسلامي الحديث، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2013م.
- 106) مها حسن القصرأوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- 107) ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011.
- 108) منصور النعمان نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، دار الكندي، الأردن، د ط، 1998.
- 109) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات الوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.
- 110) ناصر عبد الرزاق المأافي: الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع، دار النشر للجامعات العربية المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
- 111) نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1993.
- 112) نقولا زياد: الجغرافيا والرحلات عند العرب، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، دط، 1987.
- 113) نوال عبد الرحمن شوابكة: أدب الرحلات الأندلسية والمغربية، حتى نهاية القرن التاسع الهجري، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الكويت، ط1، 2008.
- 114) يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010.
- 115) يوسف حطيني: مصطلحات السرد في النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2019.
- 116) يوسف بكار و خليل الشيخ: الأدب المقارن، الوحدة السابقة، القاهرة، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدس المفتوحة الوحدة السابقة، القاهرة، مصر، د ط، 2008.

- (117) يوسف الإدريسي: التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
- (118) يحيى الجبوري: الحنين في الشعر العربي الحنين إلى الأوطان دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008.

رابعاً - المراجع المترجمة:

- (119) أرسطو طاليس: كتاب النفس، تر أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2015.
- (120) ت.تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد8-9، 1988.
- (121) ج. ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، تر محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، السعودية. ط1، 1997.4-جان بول توروك: فن كتابة السيناريو، تر قاسم المقداد، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1995.
- (122) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا.
- (123) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1997.
- (124) جيرار لد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- (125) سيد فيلد: السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989.
- (126) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- (127) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

- (128) طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

خامسا: المقالات العلمية

- (129) انجيل بطرس: الرحلات في الادب الإنجليزي، مجلة الهلال، القاهرة، مصر، ع7، 1975.

- (130) أحمد خولي: بنية الخطاب في الرحلة السفارية رحلة ابن فضلان نموذجاً، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية، 2018.

- (131) بكاري عبد القادر: عبد الرزاق ابن حمادوش والكتابة التاريخية من خلال رحلته الموسومة بلسان المقال في النبأ عن النسب والحسب والحال، مجلة عصور الجديدة، مج7، ع26، أبريل 2016-2017.

- (132) جبور الدويهي: الرحلة وكتب الرحلات الأوروبية إلى الشرق حتى نهاية القرن الثامن عشر، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ع23، 1983.

- (133) جبرار جينات: حدود المحكي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ع8، 1988.

- (134) حبيب مونسي: المقاربة المشهدية -قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة، الجزائر، ع6، مارس 2016.

- (135) حبيب مونسي: المشهد السردى في القرآن الكريم الرؤيا، بؤرة التشكيل السردى-قراءة في قصة سيدنا يوسف-، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2010.

- (136) خديجة هلال العتيبي: العجائبي في الرحلة العربية، جامعة أبو ظبي، أبو ظبي، الإمارات، ع23، 2016.

- (137) زياد صالح الزعبي: المتلقي عند حازم القرطاجني مقال، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة اليرموك، العراق، مج 9، ع1، 2001.

- (138) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة رقم 12، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ع2، 1993

- (139) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور -، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد119، نوفمبر 1987.
- (140) علاء الدين جاسم عبد المجيد: الثابت والمتحول في الإبداع السينمائي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ع93، 2010.
- (141) عبد المالك مرتاض: خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ دراسة في لرواية زقاق المدق، مجلة فصول، مصر، ع رقم3-4، 1991.
- (142) ليون مرسيليان: بناء المشهد الروائي الوحدات السردية للخطاب دراسات مترجمة، تر فاضل ثامر، منشورات آراس، العراق، العراق، ط1، 2012.
- (143) مداني علاء وعبد الحميد هيمه: الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، ورقلة، الجزائر، ع30، جوان 2018.
- (144) محمد قنديل البقلي: الأحجية في الشعر العربي، مجلة اللغة العربية بالقاهرة، مصر، ع32، 1973م.
- (145) نجاه وسواس: السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع8، 2012.
- (146) نوال إبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج6، ع1، 1يناير 1985.
- (147) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر سيزا قاسم، عيون المقالات، القاهرة، مصر، ع08، 1987.
- (148) سابعا: الرسائل الجامعية:
- (149) إسماعيل الزردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج الأخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، الجزائر، 2005.
- (150) بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، مخطوطة ماجيستر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006-2007.
- (151) جميلة روباش: أدب الرحلة في المغرب العربي-أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم-إشراف أمحمد بن لخضر فورار، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر 2014-2015.

- (152) عبد الجليل شقرون: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب لابن عمار أبي العباس سيدي أحمد، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تحقيق المخطوطات، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، 2016-2017.
- (153) عمران بن محمد أحمد: أدبية الرحلة عند العبودي، رسالة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية، إشراف إبراهيم بن محمد البطشان، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، المملكة العربية السعودية، 1436-1437هـ.
- (154) عيسى بخيتي: أدب الرحلة الجزائري الحديث، سياق النص وخطاب الأنساق، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، 2015.
- (155) كمال بولعل: سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي تحفة الألباب ونخبة الإعجاب -رسالة ماجستير في تخصص السرد العربي القديم- إشراف يوسف وجليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005-2006.
- (156) الطاهر حسيني: الرحلة الجزائرية في العهد العثماني، بناؤها الفني، أنواعها وخصائصها- أطروحة دكتوراه في الأدب العربي- إشراف العيد جلولي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر، 2013-2014م.
- (157) هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب

الملخص

الملخص

تهدف الدراسة إلى مقارنة ظاهرة المشهدية في أدب الرحلة العربي الجزائري القديم في العهد العثماني هدفا رئيسا، على اعتبار أنه من المصطلحات التي كرستها العديد من الدراسات الأدبية والثقافية، وقد جاءت مساعينا تكريسا لرؤية جديدة للنصوص الرحلية، لذلك حاولنا استنباط الصور المشهدية للمتن الرحلي، وللتوصل لهذا الهدف تبنيتُ منهجية فنية، مما يؤدي إلى توزيع العمل حسب الخطة التالية: ثلاثة فصول يليها الخاتمة وملحقان

تمثل الهدف الأول المتعلق بالفصل الأول في تحديد المفاهيم النظرية المرتبطة بالمشهد والرحلة، فأخذ طابع البعد الفني التعريفي، يهدف من خلاله للتأسيس للمفهوم قار لهما وفق منطلقات ومفاهيم مصطلحية محددة في عنصر مستقل.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان مشهدية الرحلة والانتقال وقد قسمته إلى مبحثين أساسيين: اختص المبحث الأول بمشهدية الزمان والمكان كاشفا عن التجربة الرحلية بوصفها مشهدا خطابيا ينهض بتمثل مكونات المشهد، أما المبحث الثاني فتناول مشهدية الأحداث والشخصيات وفيه تم رصد للأحداث والشخصيات الواردة في الرحلة محققة بذلك القدرة على التواصل متجاوزة الهامشية العرقية، والذي تجلّى من خلال تأثره وتأثيره بالآخر المغربي، ليغدو بمثابة رافد من الروافد الوحدة الثقافية والحضارية.

وقد كشف الفصل الثالث عن الأجناس الأدبية من خلال المبحث الأول مشهدية الفنون والأغراض ليلقي الضوء على البناء المعماري للرحلة الذي اهتم فيه بتقديم مادته ومضمونه بأشكال فنية، تتباين بين النثر وفنونه والشعر وأغراضه. وفي الأخير، فقد مكنت الدراسة من استنتاج أهم النتائج مرفقا بملحقين، تناولت فيها ملخصا للرحلة مع ترجمة للرحالة عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري.

Résumé:

L'étude vise à aborder le phénomène du spectacle dans la littérature de voyage arabo-algérienne ancienne à l'époque ottomane comme un objectif principal, considérant qu'il s'agit d'un des termes auxquels de nombreuses études littéraires et culturelles lui ont consacré. Nos efforts sont venus pour lui consacrer une nouvelle vision. Aux textes de voyage, nous avons donc essayé de dériver des images scéniques du texte de voyage, et pour y parvenir. Objectif : J'ai adopté une méthodologie technique, qui conduit à la répartition de l'ouvrage selon le plan suivant : trois chapitres suivis d'une conclusion et deux annexes

Le premier objectif lié au premier chapitre était de définir les concepts théoriques liés à la scène et au voyage. Il a pris la nature de la dimension technique et définitionnelle, à travers laquelle il vise à établir le concept de leur définition selon des principes terminologiques spécifiques. Et des concepts dans un élément indépendant.

Quant au deuxième chapitre, il s'intitulait le spectacle du voyage et de la transition, et je l'ai divisé en deux sections fondamentales : La première section traitait du spectacle du temps et du lieu, révélant l'expérience du voyage comme une scène discursive qui promeut le représentation des composantes de la scène. Quant à la deuxième section, elle traitait du spectacle des événements et des personnages, dans lequel les événements et les personnages inclus dans le voyage étaient surveillés, en vérifiant cela. La capacité de communiquer au-delà de la marginalité ethnique, qui était démontré par son influence et son impact sur l'autre marocain, pour devenir un tributaire de l'unité culturelle et civilisationnelle.

Le troisième chapitre a révélé les genres littéraires à travers la première section, le spectacle des arts et des objets, pour mettre en lumière la structure architecturale du voyage, dans laquelle il s'agissait de présenter sa matière et son contenu sous des formes artistiques, variant entre la prose et son les arts, la poésie et ses objets.

Enfin, l'étude a permis de conclure les résultats les plus importants, accompagnés de deux annexes, qui comprenaient un résumé du voyage avec une traduction du voyageur Ibn Hammadush Al-Jazairi.

Summary:

The study aims to address the phenomenon of spectacle in ancient Arab-Algerian travel literature in the Ottoman era as a main objective, considering that it is one of the terms to which many literary and cultural studies have applied it. Dedicated. Our efforts have come to dedicate a new vision to it. To travel texts, we therefore tried to derive scenic images from the travel text, and to achieve this. Objective: I adopted a technical methodology, which leads to the distribution of the work according to the following plan: three chapters followed by a conclusion and two annexes

The first objective related to the first chapter was to define the theoretical concepts related to the scene and the journey. It took the nature of the technical and definitional dimension, through which it aims to establish the concept of their definition according to specific terminological principles. And concepts in an independent element.

As for the second chapter, it was titled The Spectacle of Travel and Transition, and I divided it into two basic sections: The first section dealt with the spectacle of time and place, revealing the experience of travel as a scene discursive which promotes the representation of the components of the scene. As for the second section, it dealt with the spectacle of events and characters, in which the events and characters included in the journey, were monitored, verifying this. The ability to communicate beyond ethnic marginality, which was demonstrated by its influence and its impact on the other Moroccan, to become a tributary of cultural and civilizational unity.

The third chapter revealed the literary genres through the first section, the spectacle of arts and objects, to highlight the architectural structure of the journey, in which it was a question of presenting its material and its content in artistic forms, varying between prose and its arts, poetry and its objects.

Finally, the study concluded the most important results, accompanied by two appendices, which included a summary of the trip with a translation by the traveler Ibn Hammadouche Al-Jazairi.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

أ	مقدمة.....
09	الفصل الأول: مشهدية المفهوم والمصطلح.....
09	المبحث الأول: المشهد والمشهدية.....
10	أولاً: مفهوم المشهد.....
10	1-المشهد: من الحضور اللغوي إلى التشكل الذهني.....
13	2-تمفصلات التشكيل المشهدي.....
14	1.2. من المحاكاة إلى التخيل.....
17	2.2. الخيال.....
21	3.2. التصوير.....
22	1.3.2. الصورة في التلقي العربي القديم.....
22	2.3.2. الصورة في التلقي الحديث.....
25	3-تطور المشهد.....
25	1.3. المشهد في السرد.....
31	2.3. المشهد في المسرح.....
33	3.3. المشهد في السينما.....
36	ثانياً: مفهوم المشهدية.....
36	1-المفهوم اللغوي للمشهدية.....
37	2-المفهوم الاصطلاحي للمشهدية.....
41	3-العلاقة بين المشهد والمشهدية.....
43	المبحث الثاني: الرحلة والأدبية.....
45	أولاً: الرحلة.....
45	1-مفهوم الرحلة.....
45	1.1. الأصول اللغوية لمصطلح الرحلة.....
46	2.1. مفهوم الرحلة في الاصطلاح الأدبي وخصائصها.....
49	2-أنواع الرحلات العربية.....
60	3-أهمية الرحلة.....
62	ثانياً: الأدبية.....

1- مفهوم الأدبية:	62
2- أدبية الرحلة العربية.....	62
3- تجنيس الرحلة.....	64
4- خصائص الرحلات الأدبية.....	70
4-1- الذاتية.....	70
4-2- الواقعية.....	71
4-3- التشويق والتعجيب.....	71
4-5- اللغة.....	72
الفصل الثاني: الرحلة والانتقال	74
المبحث الأول : مشهدية الزمان والمكان	75
أولاً: مشهدية الزمان.....	76
1- التأطير النظري.....	76
2- المفارقات الزمنية.....	81
2-1- الاسترجاع.....	81
2-2- الاستباق.....	82
3- الزمن الطبيعي : (التزامن).....	83
1.3. مشهد زمن الانتقال (السفر).....	86
1.3.أ. مشهد زمن الانطلاق (المغادرة).....	86
1.3.ب. مشهد زمن العبور.....	88
1.3.ج. مشهد زمن العودة (الإياب).....	95
2.3. مشهد زمن الإقامة (زمن الثبات).....	98
نخلص إلى:	101
ثانياً- مشهدية المكان.....	103
1- التأطير النظري.....	103
1-1- إشكالية المصطلح (الفضاء/المكان).....	103
1.1.أ. الفضاء الجغرافي.....	105
1.1.ب. الفضاء النصي.....	105
1.1.ج. الفضاء الدلالي.....	106

106	1.1.1.د.الفضاء كمنظور أو كرؤية.....
107	2-تأسيس مكان الرحلة.....
111	3- مشهدية المكان في الرحلة بين (الإقامة والانتقال).....
113	3-1-مشهد أماكن الانتقال (المغرب الأقصى).....
115	3.1.1.مشهد المكان المحوري/غير محوري.....
117	3.1.2.مشهد أماكن الخوف/الأمن.....
120	3.1.3.مشهد أماكن المتحرك/الثابت.....
122	3.1.4.مشهد أماكن الغريب والمألوف.....
124	3.2-مشهد أماكن الإقامة (الجزائر).....
125	أ- مشهد الأماكن الخاصة/الأماكن العامة.....
127	3.2.2.مشهد الأماكن المقدسة.....
130	خلاصة القول.....
132	المبحث الثاني: مشهدية الشخصيات والأحداث.....
132	أولاً: الشخصيات.....
132	1-التأطير النظري.....
134	2- الوضعيات السردية لشخصيات في الرحلة.....
132	2-1-مشهد الرحالة في وضعية سارد (شخصية مركزية).....
135	2-2-مشهد الرحالة في وضعية شخصية ثانوية(سارد ثانوي).....
138	3- تعددية الأصوات في مشاهد الرحلة.....
138	3-1-مشهد وضعية السارد من خلال علاقته بالشخصيات.....
139	3.1.1.أ.شخصية الآخر العالم (المشايع والعلماء).....
144	3.1.2.ب.شخصية الآخر الحاكم (السلطان).....
147	3.1.3.ج.شخصية الآخر المرافق.....
149	3.1.4.د.شخصية الآخر القريب(الأهل).....
150	4-وظيفة الشخصية المحورية(ذات الرحالة).....
151	4-1-الوظيفة السردية.....
153	4-2-الوظيفة التنسيقية.....
157	4-4-الوظيفة التقويمية.....

5- خلاصة القول	158
ثانيا: مشهدية الحدث	159
1- التأطير النظري	159
1.1. الاصطلاح اللغوي	159
2.1. المعني الاصطلاحي	160
2- أهمية الحدث	161
3- مشهدية الحدث في الرحلة	162
1.3. مشهدية الأحداث المحورية	162
1.1.3. مشهد حدث السفر	163
2.1.3. مشهد حدث طلب العلم	165
3.1.3. مشهد حدث التجارة	167
2.3. مشهد الأحداث الثانوية	170
1.2.3. مشهد أحداث ذاتية	1168
2.2.3. مشهد أحداث غيرية	174
3.2.3. مشهد الحدث التاريخي (سياسي)	177
4- طريقة بناء الحدث في الرحلة	179
5- ختاماً	183
الفصل الثالث:	185
المبحث الأول: مشهدية الفنون والأغراض	185
أولاً: مشهدية الفنون النثرية	186
1- مشهد الإجازة	186
2- مشهد التقارير	189
3- مشهد المقامة	191
4- مشهد عقود الزواج/الصدقات	194
5- مشهد الرسائل	197
6- مشهد القصة	199
7- مشهد السير والتراجم	201
ثانيا: مشهدية الأغراض الشعرية	205

1-مشهد المدح.....	206
2-مشهد الفخر والهجاء.....	209
3-مشهد شعر التعليم والتسلية.....	210
4-مشهد الرثاء.....	213
5-مشهد الحنين والشوق إلى الوطن.....	214
6-مشهد الغزل.....	215
7-خلاصة القول.....	217
المبحث الثاني: مشهدية الأساليب.....	218
أولاً: أسلوب السرد.....	218
1- التشكل السردى.....	218
2-خصائص السرد في المشهد.....	220
3- الحركة السردية في مشاهد الرحلة.....	220
3-1-1-حركة الحذف.....	222
3-1-2-حركة الخلاصة.....	225
2.3.السرد المتقطع.....	226
1.2.3.حركة الوقفة.....	226
2.2.3.حركة المشهد.....	228
4-مستويات السرد في مشاهد الرحلة.....	229
1.4.مستوى الاسترجاع.....	229
1.4.أ.الاسترجاع الخارجى.....	230
5-أثر السرد على مختلف طرائق البناء الرحلى.....	236
1.5.علاقة السرد بالوصف.....	236
6-خلاصة القول.....	238
ثانياً: مشهدية الوصف.....	238
1-التأطير النظرى.....	238
2-وظائف الوصف.....	247
2-1-الوظيفة الجمالية.....	240
2-2- الوظيفة التفسيرية.....	242

242	3-أنواع الوصف.....
243	1.3.الوصف عن طريق الرؤية.....
243	2.3. الوصف عن طريق الفعل.....
244	3.3. الوصف عن طريق القول.....
244	4- مواطن الوصف في الرحلة.....
245	1.4. مواطن الوصف عن طريق الرؤية.....
245	2.4. مواطن الوصف عن طريق القول.....
247	3.4.مواطن الوصف عن طريق الفعل.....
248	5-مستويات اشتغال الوصف في الرحلة.....
250	1.5.الوصف الشامل.....
251	2.5.الوصف المكثف.....
252	3.5.الوصف الاستقصائي.....
252	6-بنية الوصف في المشهد الرحلي.....
253	1.6.المكان.....
255	2.6.الشخصيات.....
257	3.6.الحيوان.....
260	7-خلاصة القول.....
262	ثالثا: مشهدية أسلوب الحوار.....
262	1-مشهدية الحوار.....
263	2-الحوار بين المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي.....
263	1.2.المفهوم اللغوي للحوار.....
264	2.2.المفهوم الاصطلاحي للحوار.....
265	3-مواطن الحوار.....
265	1.3.أنواع (مراتب) الحوار.....
265	1.1.3.الحوار الخارجي.....
268	2.1.3.الحوار الداخلي.....
269	4-مستويات (أنماط) الحوار.....
275	5- لغة الحوار وأسلوبه.....

1.5.	لغة الحوار.....	275
5.	2.أسلوب الحوار.....	278
6-	وظائف الحوار.....	280
6-	نخلص إلى.....	285
	الخاتمة.....	<u>287</u>
	الملحق الأول: ترجمة للمؤلف.....	<u>301</u>
	الملحق الثاني: ملخص الرحلة.....	<u>304</u>
	فهرس المصادر والمراجع.....	<u>313</u>
	الملخص.....	<u>327</u>
	فهرس المحتويات.....	<u>330</u>