

التضمين السردى وامتداداته البصرية في رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى - لعبد العزيز غرمول

The embedding of history and its visual extensions in the novel maqama laylia -maqamat almobtadha by Abdel Aziz Ghermol

تاريخ القبول: 2019-12-18

تاريخ الإرسال: 2018-12-29

ليندة خراب ، جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1

kharablynda@hotmail.com

الملخص

تقيم رواية مقامة ليلية - مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول ، بنيتها على بلاغة التضمين التي أرسى دعائمها النقد البلاغي القديم ، ثم تطورت مباحثها في حقل السرديات البنيوية ، وتقترب بلاغة التضمين السردية بتخييل سيرة البطل " محمد البشيرى " ، وتقديمها في شكل قصة مُتضمَّنة في قصة المقامة المروية ؛ ففي القصة المتضمَّنة يتراءى محمد البشيرى منزويا في غرفته ، عاكفا على كتابة مذكرة تخرج أو كتابة يوميات موازية ، ثم لا يلبث هذا الفضاء المخصَّص للكتابة أن يتخذ مظهرها بصريا يشمل مختلف الملحقات الأيقونية الموجودة تحت طائلة تبئير السارد وإدراكه الحسى ، إذ تعمل هذه الأيقونات ، ومثلها خزانة الكتب والمخطوطات والرسائل والبطاقات ودفتر اليوميات ، عمل مثيراتٍ تمارس تأثيرها على ساردٍ مستعدٍ دائما للالتفات من قصة المقامة المروية إلى قصة الكتابة ، التفاتا يقترب بتبديل جهة الوضع السردى وزمنه وموضوعه .

الكلمات المفتاحية: التضمين ؛ الفضاء البصري ؛ الأيقونات ؛ " مقامة ليلية-مقامة المبتدى " ؛ عبد العزيز غرمول.

Résumé

Le roman de « Makame Laylia Maqamat Almobtadha » de Abdel Aziz Ghermol est basé sur l'éloquence de l'enchâssement qui a été établi par l'ancienne critique rhétorique puis ces recherches se sont développées dans le domaine de la narratologie. Cette rhétorique de l'enchâssement narratif est accompagnée d'une biographie du protagoniste Muhammad Al-Bachiri et présentée sous forme d'un compte inclus dans l'histoire racontée de Maqama. Dans cette histoire incluse, Mohammed al-Bachiri apparaît isolé dans sa chambre, qui décide à écrire une thèse de graduation ou un journal intime. Ainsi l'espace, qui est consacré à l'écriture, prend un aspect visuel qui comporte les divers accessoires iconiques soumis à la focalisation du narrateur et sa Perception sensorielle. Ces icônes, telles que la bibliothèque, les manuscrits, les lettres, les cartes et le journal intime, agissent comme des stimulants qui exercent leur influence sur le narrateur qui est toujours prêt à passer du compte narré de Maqama au compte de l'écriture. Cette métalepse s'accompagne d'un changement dans le temps, le mode et le thème de récit.

Mots-clés: L'enchâssement, espace visuel, des icônes, *makama laylia maqama, almobtadha, d'Abdel Aziz Ghermol*

Abstract

Abdel Aziz Ghermol's Makama Laylia - Maqamat Almobtadha's novel is based on the eloquence of embedding that was established by former rhetorical criticism, and then its research has been developed in the field of narratology. The rhetoric of narrative embedding is associated with the imagination of the biography of the hero "Muhammad al-Bashiri," and presenting it as an account included in the story of narrated Maqama. In the narrative of the embedding, Mohammed al-Bachiri appears isolated in his room, working on a graduation thesis or a diary that includes the narration of the narrator's memory. This space dedicated to writing takes a visual aspect, which includes various iconic accessories that are subject to the narrator's focus and perception. These icons, such as the library, the manuscripts, the letters, the cards, and the diary, act as stimulants that exert their influence on the narrator who is always ready to pass from the narrated account of Maqama to the account of writing. This métalepse is accompanied by a change in time, mode and theme of the novel.

Keywords: the embedding, visual space, icons-*makama laylia maqamat almobtadha, Abdel Aziz Ghermol.*

1- بلاغة التضمين السردية/مقدمة نظرية

يقوم نظم السرد في رواية "مقامة ليلية-مقامة المبتدى"، على نسق التضمين (Enchâssement)، الذي نستدل به على وجود مستويات سردية مُتَضَمِّنة ومستويات سردية مُتَضَمِّنة، وقد عرّف جيرالد برنس (prince Gérald) التضمين السردى بأنه: «تألف من المتواليات السردية (أو المروية بنفس الصوت أو بأصوات أخرى)، بحيث يتم إدراج إحدى المتاليات في متتالية أخرى»¹.

ولم يكن لفظ التضمين بغريبٍ عن الذائقة النقدية العربية، فهو لون بلاغي، يدل على استعارة الشاعر لأبيات أو أنصاف أبيات من الشعر فيضمّنها أبيات قصيدته، وهو عند ابن رشيق: «قصّدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل»²، ويعني به الخطيب القزويني: «أن يضمّن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء»³.

وقد أورد ابن رشيق أمثلة من التضمين تقع في الشعر، فيقول: «فإنما احتذى كشاحم قول ابن المعتز في أبيات له»⁴:

وَلَا دُنْبٌ لِي إِنْ سَاءَ ظَنُّكَ بَعْدَمَا -
وَقَبِيْتُ لَكُمْ رَبِّي بِذَلِكَ عَالِمٌ
وَهَا أَنَا ذَا مُسْتَعْتَبٍ مُتَنَصِّلٌ
كَمَا قَالَ عَبَّاسٌ وَأَنْفِي رَاعِمٌ:
تَحَمَّلْ عَظِيمَ الدُّنْبِ مِمَّنْ تُحِبُّهُ
وَأَنْ كُنْتَ مَظْلُومًا، فَقُلْ: أَنَا ظَالِمٌ

والأبيات المتضمّنة هي للعباس بن الأحنف في قوله⁵:

وَصَبَّ أَصَابِ الْحُبِّ سَوْدَاءَ قَلْبِهِ
فَأَنْحَلَهُ وَالْحُبُّ دَاءٌ مُلَازِمٌ
فَقُلْتُ لَهُ إِذْ مَاتَ حُبًّا
مَقَالَةً نَصَحَ جَانِبَتَهَا الْمَائِمُ:
تَحَمَّلْ عَظِيمَ الدُّنْبِ مِمَّنْ تُحِبُّهُ
وَأَنْ كُنْتَ مَظْلُومًا، فَقُلْ: أَنَا ظَالِمٌ
فَإِنَّكَ إِذَا تَغَفَّرَ الدُّنْبُ فِي الْهَوَى
يُقَارِقُكَ مَنْ تَهَوَى وَأَنْفُكَ رَاعِمٌ

يدور لفظ التضمين البلاغي، على معان معروفة عند القدماء، ومنها الاستشهاد بشعر الغير، أو اقتباس آية أو

حديث، غير أن التضمين السردى، وبالمعنى الذي نتوخاه في هذه الدراسة، يخرج عن هذا الضرب من الاستشهاد والعلاقات التناسبية القائمة بين النصوص، ويتصل بمفهوم آخر للتضمين كان معيياً عند بعض القدماء، وهو تضمين الإسناد، وفيه يتبع اللاحق السابق من الكلام ويأخذ بعضه برقاب بعض، وقد أورد ابن الأثير وصفاً لتضمين الإسناد يقول فيه: «وذلك يقع في بيتين من الشعر، أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني؛ فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعداد من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب، لأنه إذا كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً»⁶.

يجزم ابن الأثير أنّ هذا اللون من التضمين الذي يقتضي تعلق البيتين من الشعر أحدهما بالآخر والفقرتين من الكلام المنثور إحداهما بالأخرى ليس معيباً، بدليل ما ورد في القرآن الكريم من فقر مسجوعة يأتي بعضها متضمّنة في بعض، مثل ذلك قوله تعالى في سورة الشعراء/205-207:

﴿ أَفَرَأَيْتَ إِنْ مَتَّعْنَاهُمْ سِنِينَ ﴿٢٠٥﴾ ثُمَّ جَاءَهُمْ مَا كَانُوا يُوعَدُونَ ﴿٢٠٦﴾ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُمْ مَا كَانُوا يُمْتَكِنُونَ ﴿٢٠٧﴾ ﴾. فلا تفهم الآيتان الأوليان إلا بإيراد الثالثة التي فيها جواب الاستفهام الموجود في الأولى. ومثل هذا الضرب من تضمين الإسناد معروف في شعر الفحول، وقد استدل ابن الأثير على ذلك بمعلقة امرئ القيس الشهيرة، والتي كان تردّد الخبر الأول فيها على الليل، ملتفتاً إليه بضمير الغائب "هو"، ومنها قوله⁷:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَىٰ سُدُولَهُ
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلْكُلٍ:
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ الْأَجْلُ
بِصُحِّهِ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

لقد قدّم ابن رشيق، ومثله ابن الأثير، فهما مختلفا للتضمين، فالتضمين سواء أكان استشهاداً أو تضميناً إسنادياً، ليس عيباً من عيوب الكلام، فأجود التضمين طرا ما يخرج إلى معنى عجيب تكون فيه المزية لللاحق على السابق، وهو: «أن يصرّف الشاعر المضمّن وجه البيت المضمّن عن معنّى قائله

ذلك: «إنّ ظهور شخصية جديدة لا بد من أن يؤدي إلى القصة السابقة، لكي تروي لنا قصة جديدة، تفسر "أنا هنا الآن" للشخصية الجديدة. لا بد من قصة ثانية تكون متضمنة في القصة الأولى. هذه الطريقة تسمى التضمين.»¹¹.

لاحظ تودوروف أنّ نصّاً سردياً عربياً على شاكلة ألف ليلة وليلة، يقدّم أنموذجاً جيّداً للتضمين، وهو القائل: «وتحتوي ألف ليلة وليلة أمثلة من التضمين لا تقل إدهاشاً، والرقم القياسي تفوز به الحكاية التي تقدمها لنا قصة الصندوق الدامي... (حكاية حمال بغداد) في الواقع هنا: شهرزاد روت أنّ جعفر روى أنّ الحلاق روى أنّ أخاه (وله ستة) روى أنّ...»¹²، هكذا تتتابع القصص تترى، وتترابط حتّى ليتعذر فهم القصة بمعزل عن بقية القصص، واللافت للانتباه أنّ التضمين في حكاية حمال بغداد بلغ الدرجة الخامسة، وفيه اندغمت كل قصة مُتضمّنة بسابقتها، بواسطة حركة إسناد رشيقة تعلن عن ظهور راو جديد، ومن ثمة حكاية جديدة، وقد انتهى تودوروف في دراسته للتضمين السردى إلى تحديد نوع من التضمين ينعتّه بالتضمين الذاتي (Enchâssement Auto) وهو نوع من التضمين يتم، دون تبديل جهات الحكى، وبمعزل عن ظهور شخصيات جديدة، حيث الشخصيات نفسها توفّق انتقالات ممكنة وسريعة بين القصة المُتضمّنة والقصة المُتضمّنة، يشرح تودوروف حجم هذه الانتقالات فيقول: «إنّ طرق التضمين تصل إلى القمة في التضمين الذاتي، أي عندما توجد القصة في الدرجة الخامسة أو السادسة مضمّنة بنفسها.»¹³ إنّ التضمين الذاتي هو مستوى من التضمين يشمل مجموع القصص المُتضمّنة التي تنتمي إلى السارد نفسه، وفيه تنغلق دائرة الإسناد السردية، فتبدو الحكايات أشبه باستطرادات طويلة، مندمجة مع القصة الأولى المُتضمّنة.

اهتم جيرار جينيت ببلاغة التضمين السردية، وقدم نظرية المستويات السردية على أنّها مجرد "تنسيق لمفهوم التضمين" التقليدي، الذي تقاصر عن تعيين العتبة بين قصة وقصة أخرى، حيث العتبة تمثلها واقعة أن القصة الثانية تتولاها حكاية تُحكى في القصة الأولى.¹⁴ كما أنّ التضمين التقليدي، لم يتوصل، بزعم جينيت دائماً، إلى التمييز بين المحكي الابتدائي (Récit Primaire)، والحكاية

إلى معناه»⁸، أما بالنسبة إلى تضمين الإسناد فالأصل فيه زيادة المعنى، إذ كلّما باعد الشاعر بين بيتي التضمين، باسطا معانيه متوسّعا فيها، كان ذلك أبعد من أن يعد عيباً.⁹ يتجاوز التضمين إذن معنى الاستشهاد بأقوال الآخرين، ليحتل معنى ردّ الكلام بعرضه على بعض، وصرف الكلام من معنى إلى معنى آخر، والتوسّع في المعنى، وهو أقرب إلى تضمين الإسناد، وعلى هذا ليس التضمين وفقاً على استعارة نصوص أجنبية عن النص الأصلي، بل قد يكون النص المُتضمّن منبثقا من النص نفسه، وهو ما يجعل التضمين داخلياً، مرتبطاً بظاهرة تعلق الكلام ببعضه ببعض وتبعية اللاحق منه للسابق، وترديد النص لمفوضاته.

يلتقي مفهوم تضمين الإسناد، من ناحية تتابع أجزاء الخطاب وتربطها، بالتضمين السردى، حيث لا تتوقف آلة السرد عن توليد المحكيات، فالتضمين نسيجٌ سردي مركب، ينشأ عن إدخال قصة داخل قصة، تغدو معها القصة المُتضمّنة تابعة للقصة المُتضمّنة، لكنّها مع ذلك ليست ذات طبيعة حشوية، ولا هي فضلة سردية يمكن الاستغناء عنها، بل إنّها جزء من النص، وترد مندمجة فيه اندماجاً كلياً، فتعمل على إضاءة القصة الأولى، أو تفسيرها أو تُخذ ذريعة لتعطيل مسار الحديث، وزبدة القول إنّ التقاطع بين البنيتين النصيتين المُتضمّنة والمُتضمّنة، لا يخلو من أبعاد دلالية يجب أن تُستكشف وتُقرأ بحسب سياقات التضمين السردية.

شكّل التضمين واحداً من أهم شواغل السرديات البنيوية، فقد عدّه تودوروف أداة إجرائية تعكس منطقاً معيّناً في تأليف القصة، فهو إلى جانب التسلسل (Enchaînement) والتناوب (L'alternance)، يشي بتصرف الكاتب في منطق الأحداث؛ يمثل التسلسل قاعدة تأليف زمنية للأحداث، لأنّه يفضي إلى الارتباك الحدتي والتداخل، وهو يدل على مجاورة قصصٍ مختلفة، حالما تنتهي القصة الأولى تبدأ القصة الثانية، ويتولى التناوب حكى حكايتين في وقت واحد، فتقطع الأولى لتبدأ الثانية، ثم تُقطع الثانية وتستأنف الحكاية الأولى، وهذه تقنية تستخدم في المسرودات التي فقدت كلّ صلة لها بالأدب الشفاهي الذي لا يمكنه استخدام التناوب.¹⁰ أما التضمين فهو وضع حكاية داخل حكاية أخرى، ويتم ذلك كلما ظهر ساردٌ جديد يتولى حكى حكاية جديدة، يقول تودوروف موضحاً

التالية (Métarécit) ، وتأمل طرائق تضمين حكاية تالية داخل حكاية ابتدائية ، ورصد مختلف الانتقالات الممكنة بينها ، فقد أكد جينيت أن التضمين التقليدي ، حين أهمل تحديد العتبة بين قصة وأخرى ، لم يستطع أن يثبت بأن كل قصة من هذه القصص التاليات ، هي قصص أعلى من القصة التي تسبقها ، لأن ساردها شخصية في القصة السابقة ، فهذه إذن قصص مُتضمّنة تنتمي إلى مستويات سردية متباينة ، وقد يقع التضمين في مستوى سردي واحد حينما يلجأ السارد نفسه إلى الاستطراد ، فننشأ حكايات تاليات دون إقحام سارد جديد ،¹⁵ وبذلك يقع حافر جينيت على حافر تودوروف الذي اقترح مفهوم التضمين الذاتي ، ويدرجه ضمن بلاغة التضمين السردية .

ومع ذلك لا نرى انتفاء وجود اللغة الواصفة وإيحاءاتها المختلفة في مصطلح جينيت "الحكاية التالية" (Métarécit) ، بل تُرَجَّح أن يخرج التضمين السردى إلى معنى آخر ، فيكون متصلا بعملية التلفظ ذاتها واصطناع حيلة الكتابة داخل الكتابة ، كأن تتضمن رواية ما قصة كتابة رواية أو البحث عن مخطوط ضائع أو مسروق ، أو إنتاج فيلم أو إنتاج عرض مسرحي ، مما له صلة بتخييل فعل الكتابة ذاته ومسرحته داخل النص الروائي ، وهذا الضرب من التضمين السردى ، هو ما يُعرف في السرديات الغربية بـ (Mise en abyme) ، الذي نحسب أنه يوفّر واحدا من أهم المداخل الملائمة لقراءة رواية مقامة ليلية- مقامة المبتدى .

يُفضي التضمين السردى إذن ، إلى بتر مسار الحكاية الأولى وتأجيل نهايتها ، فضلا عن مضاعفة التخييل بتضمين حكاية داخل حكاية ، وهذا ما يجعل التضمين يتقاطع في أفق الدراسات السردية الحديثة ، مع مصطلح آخر هو الإرصاء ((Mise en abyme الذي يعدّه لوسيان دالنباخ (Lucien Dällenbach) شكلا من أشكال التضمين وملمحا من ملامح الرواية الجديدة.²⁰

يُسبب الإرصاء إلى أندريه جيد (André Gide) ، فهو أول من وظف هذا النوع من التضمين السردى ، في روايته "مزيفو النقود" (Les faux Monnayeurs) ، وفيها يعكف إدوار- بطل الرواية- على كتابة رواية ثانية داخل الرواية الأولى ؛ فتتعالق الروايتان بواسطة روابط دلالية ولسانية ، وهكذا أسهم التضمين في مضاعفة التخييل السردى ، ومعه يغدو النص المُضمّن أشبه بهراً تعكس النص الأكبر وترصد حركته التخيلية ، وإن كنا لا نعدم وجود محاولات سابقة تصبّ في مصبّ بلاغة التضمين ، بله الإرصاء على وجه التحديد ، فقد قام "وليم شكسبير" (W.Shakespeare) بتضمين مسرحية "مصيدة الفئران" (The mouse-trap) داخل مسرحية "هاملت" (Hamlet) ، حين جعل "هاملت"

التالية (Métarécit) ، وتأمل طرائق تضمين حكاية تالية داخل حكاية ابتدائية ، ورصد مختلف الانتقالات الممكنة بينها ، فقد أكد جينيت أن التضمين التقليدي ، حين أهمل تحديد العتبة بين قصة وأخرى ، لم يستطع أن يثبت بأن كل قصة من هذه القصص التاليات ، هي قصص أعلى من القصة التي تسبقها ، لأن ساردها شخصية في القصة السابقة ، فهذه إذن قصص مُتضمّنة تنتمي إلى مستويات سردية متباينة ، وقد يقع التضمين في مستوى سردي واحد حينما يلجأ السارد نفسه إلى الاستطراد ، فننشأ حكايات تاليات دون إقحام سارد جديد ،¹⁵ وبذلك يقع حافر جينيت على حافر تودوروف الذي اقترح مفهوم التضمين الذاتي ، ويدرجه ضمن بلاغة التضمين السردية .

يشير جيرار جينيت ، من جهة ثانية ، إلى أنّ بلاغة التضمين ، تتصل في حقل السرديات بمقولة الصوت في علاقتها بالذات التي تنتج فعلا سرديا أو يقع عليها فتلقاه أو تنقله أو تسهم فيه ، إنّ هذا المقام السردى ، ليس ثابتا ، بل يتسم بالتنوع والتعقيد ، ولا أدل على ذلك من تأمل بلاغة التضمين في ألف ليلة وليلة ، وهنا نلفي جيرار جينيت ، تارة أخرى ، ناسجا على منوال تزيفيتان تودوروف ، مكتفيا بالإحالة إلى ما أورده هذا الأخير من ملاحظات بصدد حكاية حمال بغداد السالفة الذكر.¹⁶

استوفى جيرار جينيت دراسته للتضمين السردى من خلال شرح طبيعة التعالق بين المحكي الابتدائي ، وهو القصة المتضمّنة ، والحكاية التالية بوصفها القصة المتضمّنة ، واقترح تعريفا لكليهما: «ففي المستوى الابتدائي ، يخاطب سارد خارج القصة ، كما ينبغي دون أي لبس ممكن ، مسرودا له خارج القصة أيضا»¹⁷ ومثل ذلك أن تخاطب شهرزاد شهريارا بوصفه متلقيها في الليلي ، وهما يشكلان محكيا ابتدائيا أو محكيا إطاريا يمكن التعرف عليه بسهولة ، لأنه وحسب جينيت دائما: «قلّما يمكن حكاية أن تتضمن حكاية أخرى دون أن تشير إلى عملية التضمن هذه ، وبالتالي دون أن تسمّي نفسها حكاية ابتدائية»¹⁸ ، أما الحكاية التالية ، فهي حكاية مُتضمّنة تابعة سرديا للحكاية الابتدائية ، تبعية تراتبية ، ثم يذهب جينيت إلى التمييز بين عمل السابقة méta في المصطلح السردى ، وعمل السابقة نفسها في

البحري" لفظ التغمير لترجمة مصطلح (Mise en abyme)، ويعده شكلا من أشكال التضمين السردى، مستعبدا كل الاصطلاحات الشائعة في حقل الدراسات السردية العربية، ومن بينها الإرصاء²⁵ فيقول: «فالباحث يكاد لا يقف على وجه التناسب أو الملاءمة بين "الإرصاء" من حيث هو مصطلح بلاغي يدل على ظاهرة عروضية مخصوصة وبين "التغمير" من حيث هو مصطلح فني وتقدي يدل على ظاهرة نصية قائمة على نسق التضمين وآلية الانعكاس (...) وبناء على ذلك فإننا نرى أن أنسب المصطلحات وأكثرها ملاءمة لـ (Mise en abyme) هو "التغمير" لما له من قرابة دلالية مع المصطلح الفرنسي، فضلا عن التقارب المعجمي والصيغي»²⁶.

لم يقدم عبد المجيد بن البحري تبريرات كافية تفسر سبب رفضه لمصطلح الإرصاء، سوى أنه مصطلح عروضي بزعمه، ثم يسوق تعريف ابن الأثير له وهو: «أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له، أي أعدها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته، وذلك من محمود الصنعة، فإن خير الكلام ما دل بعضه على بعض»²⁷ نعتقد بادئ الرأي، أن إعادة توظيف المصطلح البلاغي والتقدي القديم، مسلك مشروع تماما في سبيل النهوض بنقد سردي عربي له اصطلاحاته وسياقاته النظرية والإجرائية الخاصة، أما ما يتعلق بالإرصاء، فعلى الرغم من كل التحفظات التي قدمها عبد المجيد بن البحري، إلا أنه يحوز مثل بقية الاصطلاحات الأخرى على وجه معين من مشروعية تداوله، ويكفي أن نذكر بأن ابن الأثير نفسه جعل الإرصاء وجها من أوجه تضمين الكلام بعضه ببعض، وفي سياق شرحه للإرصاء استشهد ابن الأثير بقول البحري:

أحلّت دمي من غير جرمٍ وحرمت

بلا سببٍ يوم اللقاء كلامي

فليس الذي حلّته

وليس الذي حرّمته بحرام

ثم عاد ليقول: "وليس يذهب على السامع-وقد عرف البيت الأول وصدر البيت الثاني-أن عجزه هو ما قاله البحري"²⁸ فالإرصاء بحسب ما سلف، أشبه بإدراج وإدخال الكلام بعضه ببعض، وهو يقع في المنظوم والمنثور من الكلام.

يقوم بتمثيل مشهد اغتيال الأب علي يد أخيه الملك (كلوديوس) في حضرة القتلة وهما الملك والملكة؛ وبذلك شكّلت مسرحية "مصيدة الفئران" المضمّنة جزءا من مسرحية "هاملت"، وأنيطت بها وظيفة تفسير المسرحية الإطارية و تأويل أحداثها بالارتداد إلى الصورة التي تعكسها المسرحية المضمّنة.²¹

قد يغدو التضمين السردى، إذن تناظرا مرآويا، يعكس من خلاله النصّ المضمّن النصّ الأصلي، ويدخله دائرة التأويل بالتماثل أو القلب أو التضاد وغيرها من العلاقات الوظيفية المحتملة بين النصّ المتضمّن والنصّ المتضمّن، وإن كان هذا النوع من التضمين السردى، أي الإرصاء، لم يثبت في النقد العربي الحديث- على لفظ واحد، فقد أطلق عليه "لطيف زيتوني" الترجيع الأدبي: «وهو أن يتضمن النصّ نصّا يُرجع، أي يُكرّر، مضمون الكلّ، ويشكّل نوعا من رجوع الصوت بالصدى أو نوعا من صورة المرأة المحدّبة التي تختصر فضاء الرواية الواسع في إطار صغير محدود يستوعبه القارئ مباشرة. والغالب في الترجيع الأدبي أن يكون حكاية ثانوية أو مشهدا أو حلما ترويه إحدى الشخصيات ويختصر مضمون الرواية»²² فالترجيع بهذا المعنى هو تقنية روائية، تكشف عن عديد الأشكال التي يُنتج بها السردُ تمثيلا مرآويا لنفسه، غير أنّ هذا التمثيل المرآوي الذي نقله المرأة المحدّبة، على حدّ تعبير لطيف زيتوني، لا يعكس سوى الأجسام المصقّرة، فيستوي بذلك النصّ المتضمّن جزءا فقط من العمل، بينما قد يمتد تخييل القصة المتضمّنة ليشمل الرواية بأكملها، وإن كنا نتحفظ قليلا على استعمال مثل هذه الاصطلاحات الخاصة بالتناظر المرآوي، بسبب إسقاطها لعلاقات دلالية أخرى قد تكون قائمة بين النصّ المتضمّن الجزئي والنصّ المتضمّن الكلي، وعلى رأسها علاقات التشاكل و التضاد والتناقض.

يقترح "محمد عناني" عبارة (الانعكاسات النصية اللانهائية في الصورة وفي الدلالة)، لوصف المصطلح الفرنسي (Mise en abyme)²³، بينما ينعتة (السيد إمام) بالإرصاء ويعرفه بأنّه: «صورة منقولة مصقّرة لنص متضمّنة في ذلك النصّ؛ جزء نصي يعيد نسخ، ويعكس أو ينقل حرفيا (ملحا أو أكثر من) الكل النصي»²⁴، ويستخدم "عبد المجيد بن

عملية التأليف نفسها ، ومعها يغدو بطل الرواية وساردها الأول محمد البشري ، مؤلفا مسرحا ، بمجرد أن تصير فكرة البحث واقعا يُمارسُ من خلاله الساردُ مختلفَ مراحل إعداد الأطروحة ممارسةً فعليةً ، وبذلك تصير قصة الكتابة المتضمّنة ، قصة كاملة لها حادثاتها و فضاءاتها واندماجاتها السردية ، وقد زُجبت قصة الكتابة على قصة المقامة من خلال نسق التضمين ، الذي يقتضي : «إدخال قصة في قصة أخرى»³⁰ ، فتتداخل بذلك القصتان ، المكتوبة والهروية ، ضمن نسج سردى واحد ، وتتقاطعان ، تبئيريا ، عند منظور السارد الأول " محمد البشري".

تُدلف قصة الكتابة إلى مسرح الأحداث ، وبمقتضى ذلك ، يعلن السارد عن بداية تخييل نسق الكتابة في اللحظة نفسها التي يقرر فيها أن يصير باحثا : «مهمتي لا تتجاوز إعادة كتابة تاريخ هذه القرية في إطار إعداد أطروحة تخرج من معهد التاريخ... وهي الأطروحة التي قضيت زاحفا وراءها سنة كاملة مستمعا كقاضي تحقيق لأعجب وقائع التاريخ».³¹

تظهر قصة الكتابة المتضمّنة بشكلها المسرح داخل الرواية ، كلما أوى السارد إلى غرفته الضيقة الغارقة في فوضى الأشياء ، هنا يُرى محمد البشري أكثر من مرة ، معزولا في شرققة بحثه ، جالسا أو مستلقيا ، قارئا منكبا على قراءة الكتب والملفات والخرائط ، أو كاتباً منقطعاً إلى تدوين الشهادات وترتيب البطاقات وجمع الأوراق وكتابة يوميات موازية ، ويمتد هذا المشهد امتدادا نصيا وبصريا ، حتّى يتحوّل إلى حكاية ترددية ، يعيد فيها السارد وصف عاداته الثقافية : «كنت أعيش معركة كما يجب. أجمع أوراقى وأطويها»³² ، أو قوله : «كان يروح ويجيء بين الغرف...، ينظر إلي منكبا على ترتيب البطاقات الفنية للأطروحة...»³³ ، أو قوله : «طويت أوراقى ووقفت ... كانت بي رغبة للهروب ، ولكن أبى خطا باتجاه الباب»³⁴.

لم تكن شعيرة كتابة الأطروحة إذن ، مجرد اختبار علمي لكفاءة الطالب الجامعي الذي كأنه السارد محمد البشري ، كما لم تكن مجرد حدث ينضوي تحت سلسلة أحداث السيرة الروائية ، بل هي حدث يطرد وينمو ويتأزم ككلّ الحوادث الأخرى ، وإن كانت قصة الكتابة تتقدّم بإيقاع بطيء نتيجة امتداد فضاءها الأيقوني؛ وما يستدعيه من انفساح

أما إذا انتقلنا إلى تحري أسباب تفضيل عبد المجيد بن البحري لمصطلح التغمير ، فسنكتشف أن الباحث قد سكت عن إبراز أوجه التقارب المعجمية والصيغية بين المصطلح الفرنسي (Mise en abyme) ومقابله في العربية "التغمير" ، مكتفيا بربط التغمير بمعنى الهاوية (Abyss) ، التي تقترب بعملية إدراج النصّ داخل النصّ ، بحيث يُسلمنا كلّ نصّ إلى آخر ، وهكذا كلما تضاعفت الانتقالات بين القصة المتضمّنة والقصة المتضمّنة ، كان ذلك استدراجا للقارئ نحو متاهة سردية متشابكة ، هي أشبه بهاوية أشد عمقا وغورا.

زبدة القول إنّ التضمين لون بلاغي معروف في التراث العربي ، فهو يتصلّ بطريقة نظم أبيات الشعر وفواصل النثر سواء بسواء ، وقد وجد التضمين طريقه إلى السرديات العربية التراثية ، فعّد مظهرا من أهم مظاهر الحكى في ألف ليلة وليلة ، أما اليوم فقد أضحى التضمين السردى شكلا من أشكال البلاغة السردية ، التي تعتمد على توليف المحكيات داخل نسج سردى متداخل ، مع مراعاة دواعي وسياقات هذا التضمين وجمالياته المختلفة ، وذلك ما سوف نتبيّنه بعد إمامنا بطرائق تركيب قصة الكتابة على قصة المقامة الهروية في رواية مقامة ليلية مقامة للمبتدى للروائي الجزائري عبد العزيز غرمول.

2-المظهر الدرامي لقصة الكتابة المتضمّنة:

يُعنَى فضاء الكتابة في رواية "مقامة ليلية-مقامة المبتدى" ، بالتأريخ لسيرة البطل "محمد البشري" ، الذي وصفته الرواية بأنّه طالب جامعي منتسب إلى كلية التاريخ ، كلّفه أستاذه بإعداد أطروحة تخرج عن تاريخ قرية المقامة ، لكنّ بطل الرواية ، لم يكن متحمّسا لبحثه هذا بادئ الأمر ، فراح يقنع أستاذه بعدم جدواه وهو القائل: «ماذا أفعل إذا كان أستاذ التاريخ لا يصدق أن المقامة لا تاريخ لها»²⁹ ، لكأنّه حدسَ قبل الأوان استحالة كتابة أطروحة تُمسك بشفاهايات قريبة المقامة وتحيط بتاريخها الذي لا يُورخ ، لذلك فإنّ الأطروحة التاريخية ستتحول في النهاية إلى رواية ، هي رواية "مقامة ليلية مقامة المبتدى" نفسها ، وهذه حيلة ميثراوية ، أحسن عبد العزيز غرمول حبكها وعرضها بشكل مقلوب لقارئٍ سيتحمل عبء تعديل مسار القراءة لاحقا.

تضم قصة الكتابة المتضمّنة في رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى ، تعليقات وأوصاف وتأمّلات وكدها التفكير في

هكذا تكون شعيرة الكتابة مهذّدة باستمرار، وهي تحتمل دائما مواجهة درامية بين قصة الكتابة والقصة المروية، أو بين المكتوب والشفهي، وتنتهي دائما بانفلات الحكاية من بين أصابع السارد، إذ كلّما تأجّجت الاختلافات وتضاربت الروايات وتعذر تقييد الحقيقة، تراجعت الكتابة واعترفت بعجزها وفشل قوانينها ومنهجاتها أمام سطوة ذاكرة شفوية سريعة العطب: «هنا ينتشرون في غرفتي بميراثهم الذي أحاول أن أقبض عليه في منهج كان يقول عنه أستاذ التاريخ بأنه المنهج الوحيد الذي يمكن أن يقبض به على الميراث الشفوي للأمم... صوته يرتفع الآن في هذه الغرفة المغلقة حيث تدور معركة روايتها لهم هذه المشيئة الإلهية التي تقتل وتحيي، تمجد وتبذ تذكر وتنسى، ، وأكثر من ذلك تخلط العصور والأزمنة في ذاكرتهم فيتحدثون عن الأموات كأنهم يتحوجون معهم في سوق الجمعة... وأجدي بينهم عاجزا عن الوفاء لقانون المقارنة».³⁷

قد تبلغ شعيرة الكتابة ذروة تأزمها، لتتخذ طابعا مشهديا، مصحوبا دائما بوصف حركات جسدٍ قلقٍ تتعاوره انفعالات متباينة يسقطها السارد على حيز الأوراق المبسوطة أمامه، فحين تستعصي الحكاية على القلم، يستسلم السارد لحالات من الضياع والأرق، وتعاوده حركات النكوص عينها "أجمع أوراقى وأطويها"، أما حين يُقلّب السارد الصفحات في حركة آلية، وعيونه تتأمل الفراغ الذي يتجاوز حيز الكتاب المفتوح والصفحة معا، فإنّ ذلك يشي باستفحال مساحات الصمت والضجر في فضاء واعد بالإحباط: «أفتح كتابا جديدا، أو حلما، أو صمنا. كل شيء يعبر عن ذاته بذاته، ولا أملك إزاء ضراوة الأشياء سوى الصمت»³⁸، وقد يُقبل السارد على الكتابة فيفتح أوراقه من جديد، فإذا بنبض الحياة يعود إلى ذهنه المتوقّد، فتتداعى الخيالات والأحلام، وتتسع دائرة المناجاة والعروض الذاتية، وتتزاحم الأفكار في رواق التفكير، وتستأنف الكتابة نشاطها بعد عيٍ وانقطاع، هكذا يسفر فضاء الكتابة عن تباين وضعيات جسد السارد وانفعالاته حين يكون منهمكا في فعل التأليف، إلا أن حالة استعصاء الكتابة هي الموقف الأكثر بروزا في النص، وهي التي تنتهي بالسارد إلى إدانة كلّ حكاية خرساء تنضح باللبس والخوف والإرجاف، بدل أن تنكتب: «لم تتغير كثيرا عادات أهل المقامة... كان

الخطاب الذاتي وتراكمية الاسترجاعات، وتضخم الأوصاف، وهذا ملمح سنجليه، حين نستعرض فضاء الكتابة بمكوناته الأيقونية.

لقد أسفر حبكُ السرد في رواية مقامة ليلية ومقامة المبتدى، وفق نسق التضمين، عن انتقالات السارد المطرّدة بين حكي الحدث في قصة المقامة، ووصف فضاء كتابة الأطروحة، وسرد وقائعه الخاصة، ففعل الكتابة هو حدث ثقافي قابل للتوتر والتعقيد ثم الانفراج كأى حدث آخر، ولذلك غالبا ما كانت عملية البحث تتراى كحفر شاق في جذور شفاهيات المقامة وتحري صعب لمصادر الرواية، وحربٍ حامية الوطيس مع رواة الحكاية: «أجمع أوراقى وأطويها، أفتح أفقا ثم أتخلى عنه لطيور الرواة... وبعد ذلك كله أستمع بصمت لأبي وهو يعيد نسيج الشهادات بخيال لا يُضاهى... أستمع للشيخ منصور وهو يلبس قناع المداح القديم... الرهباني وهو يدير حضرات الجن والعرافيت وكأنه ملك الميتافيزيقا... العدوانى وهو يعود في كل حكاياته إلى الإجراءات المتخذة لإجراء الانتخابات البلدية التي ستغير بفضله وجه المقامة القديم.. العجوز عيشوش وهي تستغفر بعد كل حكاية: أنا ما شفت ما ريت...»³⁵.

كان السارد يعي صعوبة عمله في فضاء يتذرّع بالصمت ليوارى الحقيقة، ولذلك عبثا يحاول جمع شهادات الشخصيات، ومطاردة شفاهيات الرواة وحكاياتهم، فقد بُتّر الحكاية كما فعل سي البشير حين سكت عن إتمام حكاية نورا والطاوس، وقد تُحاصر الحكاية بالصمت كصمت الشيخ منصور وإعراضه عن الحكاية نفسها، وقد تُقال الحكاية ثم تُلقح بالشك كاستغفار عيشوش بعد كلّ حكاية تحكيها، أو ربما يحكي الجميع الحكاية نفسها حتّى يتفرق دُمها على الرواة وتصير الحكاية الواحدة حكايات: «كان الكل يعرف الحكاية لكن الكل يرويها بطريقته الخاصة وكلما تعددت الطرق شعرت أن هذه الأوراق المتناثرة في غرفتي تنثرنى في طرقات عديدة متصاعدة ومتشابكة، تنتشر في تراب مائتي سنة من الحياة البسيطة التي مرت على هذه الأرض دون أن تترك أثرا إلا في الحكايات المتداولة التي يرويها كل واحد بطريقته، لسبب ما، وبشحنها كل واحد بما يتيح له خياله بل وعواطفه الشخصية أحيانا... أجمع أوراقى وأطويها...»³⁶.

حاضر الحكيم وعلى وضعية تذكر السارد الواقع تحت تأثير محفز أيقوني متواجد في فضاء الكتابة.

تعلن خزانة الكتب عن قوة حضورها الأيقوني في الرواية، فهي تنشط ذاكرة السارد لاستحضار تجارب قاسية عاشها في مرحلة الطفولة، لذلك يقوم السارد بحكيها مرة واحدة فحسب، لأنّ استدعاءها إلى ساحة الشعور بغرض التطهير لا يخلو من ألم، فهنا في مرتع الطفولة غير الدافع أبداً، تضاءلت شخصية السارد بين استبداد أبٍ قيّد انطلاق مشاعره وحركته، ومزاجية أمٍ مستغرقة في هلوسات مرضها، وفي متهمة معاركهما الصاخبة انطلقاً بريق الطفولة مبكراً، وإذ تطفو الاسترجاعات الداخلية على جسد حاضر السرد، فهذا يثبت أنّ السارد ما يزال يعيش ماضيه ويستحضر باستمرار صورته الكابوسية، بخاصة حين يصير لهذا الماضي رائحة تبعث من جوف الأشياء المبتوثة في كلّ ركن من البيت المعمور المعبّق بالتاريخ والذكريات، عندئذ تصبح الذكرى ملحة وقابلة لأن تدخل من شقّ الباب أو من وراء جدر أو من بين تقاطيع خارطة مُترهلة أو من صفحة في كتابٍ عتيقٍ أو من خزانة كتبٍ، فكلّ هذه الأشياء، ترسخ جميعها الحضور الطاغى- البصري- للماضي وللأب معاً، وتروح تعلن عن عمق تأثيرها في الواقعة السيرية: «كانت كلماته شجية وعميقة تقعم جو البيت برائحة خاصة، رائحة كنت أشتتها في الكتب القديمة التي كان يصفها في خزانته معلقا على رفها ورقة مكتوبا عليها ممنوع اللمس»⁴¹.

وبقدر ما كان الماضي مُحصّناً ومهيّبا وممنوعاً، إلا أنّ السارد لم يكف قط عن مناوشته، وهو الذي عاش طفولته متمرداً لا يعرف معنى للزجر أبداً، هكذا يجرؤ السارد على فض أسرار الخزانة المحرّمة واكتشاف أسرارها الدفينة، إذ بمجرد أن يقع السارد في المحذور منتهكاً حرمة خزانة الأب، يكون في الآن نفسه قد انتهك سلطة الأب محققاً بذلك تجاوزاً سوريا لسلطته، عندئذ تصير خزانة الأب عالمه الأثير الذي أيقظ فيه كلّ شهوات القراءة والكتابة والاكتشاف، ومنذ حادثة انتهاك خزانة الأب يبدأ السارد مسيرة بناء ذاته وتحقيق تمايزها واستقلالها بتثقيفها وصل مواهبها: «كنت حينها في الصف المتوسط أفضي السنة الدراسية في مدرسة داخلية بمدينة العلمة وأفضي العطلة الصيفية في مدرسة داخلية بالبيت،

الناس دائماً يقولون ويسكتون... يستعيدون من زلة لسان أو إشارة يد تقول ما لا يجب.. لكنهم يقولون دائماً في لحظة ما يقولون... يخافون من ذنوب الكلمة ثم يقولون...»³⁹.

لم تكن شعيرة الكتابة إذن، حدثاً طارئاً أو عرضياً، بل إنّها تحفر أخاديدها العميقة على جسد الواقعة السيرية ذاتية، حتّى أضحي السارد رهين إحباطاتها وأزماتها، لذلك يتعذر اقتطاع قصة الكتابة عن خط سير الحكاية. كما لا يمكن أن تُتلقى قصة المقامة المروية، بمعزل عن قصة الأطروحة التي تنكتب.

3- فضاء الكتابة وامتداداته البصرية

يحاصر فضاء الكتابة منظور السارد، ويجعله أسير مثيرات أيقونية تشكّل في مجموعها مظهراً حسياً وبصرياً يسم نشاط التأليف، غير أنّ هذه الأيقونات البصرية، من كتب ومخطوطات ورسائل وخرائط، لا يتم إدراكها في ذاتها، على أنّها مجرد أشياء، تعيد إنتاج الواقع البصري، فالأيقون: "لا يجمع بين أشياء مدركة حسياً، ويوجد لها معادل موضوعي في الواقع، بل من خلال الوعي باعتباره صورة ذهنية"⁴⁰، ولذلك تسمح الأيقونات البصرية الموظفة في رواية مقامة ليلية مقامة للمبتدى، بتكوين بنية إدراكية للشئ الذي تمثله، وبمقتضى ذلك يغدو مخطوط الواقدي مثلاً تمثيلاً لنموذج ثقافي، وامتداداً لزمان قديم طاغ لا يزال يربك السارد، ويضعه وجهاً لوجه مع حاضر غامض ملعّم بالأسئلة ومثخن بالتمزقات.

تعدو الأيقونات البصرية، بمقتضى ما سلف ملتقى الأزمنة والأمكنة، ومنطقة تصادم وجهات النظر، كما يعد حضورها في فضاء الكتابة وتساندها معاً، تعويضا مناسباً عن تراجع الحكاية ونقص الأفعال، وذلك ما يمكن تبيّنه من خلال قراءة طرائق تشكيل الأيقونات في فضاء قصة التأليف المتضمّنة.

يستهدف فضاء الكتابة، بأيقوناته المختلفة؛ وعلى رأسها خزانة الكتب والمخطوطات والخارطة والرسائل والبطاقات ودفتر المذكرات، تنشيط ذاكرة السارد، وعرض حكايات ابتدائية تمخض عنها استرجاعات داخلية وخارجية، مما يعني أنّ كلّ ارتداد نحو الماضي، لا بد أن ينطلق من الدرجة الصفر للحكي تلك التي يقع تثبيتها هنا والآن، أي في

... ميزيريا! سيصرخ بصوت عنيف فتكرض أمي من المطبخ صارخة بدورها: يا راجل خليه يقرأ؟! وستحول صراخها إلى معركة كلامية...»⁴⁴

يرفض سي البشير اختيارات ابنه العلمية ويسخر من فكرة أطروحة التخرج التي جاءت لتحبط أحلامه التي طرّز بها مستقبل ابنه الوحيد، فازدادت حدة التنافر بين الأب والابن وتساعدت درامية فعل الكتابة حتى انقلبت إلى مواجهة دامية مع محيط متخلف يرفض الاعتراف بوظيفة السارد كمؤرخ في حين يقرّه ويوقره طبيبا أو محاميا أو مهندسا أو وزيرا، لكنّ فضاء الكتابة يُصَيَّرُ الأطروحة واقعا يضرر إدانةً ضمنية لسلطة الأب والمجتمع، ويبشر ببداية انفلات السارد من قبضة الرقابة الأبوية.

في الغرفة الضيقة إذن، تكبر مساحة توحد السارد وانقطاعه عن الآخرين، وبذلك تستوي الغرفة فضاء لتعزيز الذات وترسيخ اختلافها ثقافيا، لأنها المكان الوحيد الذي يمارس فيه السارد حريته وسلطته كاملتين، لذلك نادرا ما تُستباح الغرفة التي تظل ممتنعة على الآخرين، وهو ما نلمسه بوضوح في هذا المقطع الذي يُرى فيه سي البشير مقبلا على اقتحام غرفة ابنه وقد تعاوره قلقٌ وأربكه ترددٌ، ومع ذلك يقتحم سي البشير صومعة الابن، ويتم الاقتحام بحركة جسدية تتم عن استهانة واضحة بالآخر، إذ يزيح سي البشير الكتب بقدمه ليملا فضاء الغرفة بحضوره الطاعي غير المرغوب فيه: «كان يروح ويجيء بين الغرف، يفتح أبوابا وأدراجا وأوراقا، ينظر إلي منكبا على ترتيب البطاقات الفنية للأطروحة وهو يعبر الرواق الطويل المعتم...أسمع تهديداته تلفح المكان.. قلقله المبعوث في الهواء... يفكر ويفكر ثم تخفت خطواته وهو يعبر أمام غرفتي، محاولا ربما - أن لا يزعج هذه البطاقات - الشهادات التي كان يرى أنها لا تقدم لي أكثر من الأرق والتعب... أحاول بدوري إيهامه أنني مشغول تماما ولا وقت لي لتجاذب أطراف الحديث معه... يدخل مزيجا بقدمه بعض الكتب المنثورة على أرضية الغرفة ويهمس: وماذا تريدني أن أعمل ... كيف أنام مطمئنا وينام آخرون بين الأشباح؟!»⁴⁵

لم تكن خزانة الكتب تستنفر التاريخ الشخصي للسارد وحده، بل إنها تستنهض من أروقة التاريخ حداثات

لأن أبي وهو رئيس بلدية معروف بصرامته العسكرية يغلق علي الباب في القبولات القائطة لشهر أوت... وكانت خزانة أبي هي الانتقام الأكثر جرأة لهذا الانغلاق الصارم في القبولات الطويلة حيث يكفي مسمار معوج بدقة كي يفتح الباب على كنوز مهيبة: عطور المسك التي يضعها خصيصا لصلاة الجمعة، مجموعة من السباحات... ساعات جيب متنوعة، قمصان حريرية عربية، ملابس عسكرية، وعلب، ثم صف الكتب العتيقة التي قال لي مرة إن بعضها منسوخ بخط اليد في ورقات بغداد، وبعضها الآخر مطبوع على مطابع حجرية...»⁴²

لقد تعلم السارد مذ كان طفلا، كيف يكون مثقفا، بممارسة حق اللجوء إلى عالم الكتب الخصب الرابض في خزانة الأب الغنية بالكنوز الدفينة، والتي كان يتخذ منها ذريعة للتخلص من فائض إحساسه بالغرابة والوحدة والفراغ والخوف، فلم تكن خزانة الكتب مجرد حيز قابع في فراغ، بل هي حاضن لفعل تثقيفي وتطهيري في آن، وهي علامة على ماضيه الذي ما يزال يعلن عن وجوده، مشحّنا بشكل بصري في خزانة الكتب.

وبمقتضى ما سلف، يبدو أنّ فضاء الكتابة لا يمكن أن يكون فضاء محايدا مطلقا، بل هو مقيد بتوجيهات المنظور السردى الذي يحمله، ولذلك يتعزز فضاء الكتابة بتعليقات السارد الفكرية والعلمية المصاحبة لعمله الميداني المتصل بإعداد أطروحة التخرج، كأن يندفع السارد منافحا عن اختياراته واهتماماته كمؤرخ، متصديا لكل فهم خاطئ للتاريخ: «علي أن أقتع أبي مثلما أقتعت كل الذين التقيت بهم في عملي الميداني، أن التاريخ ليس مجرد حوادث قديمة ميتة نجتريها للمتعة أو الاتعاض، بل هو هذه الحياة اليومية الساخنة والفائرة التي نكابد آثارها»⁴³

ثم سرعان ما يتحول فضاء الكتابة بالذات إلى حلبة صراع بين الإيديولوجيات النصية، فقد كانت الأطروحة بالفعل أحد أهم محفزات الخلاف الدائم بين السارد ووالده: «سيقول "أبي" أن أساندة التاريخ يعيشون على الأوراق القديمة المهملة كحشرات العثّ، وأني بمثل هذا التنقيب في سلال المهملات سأطور سلالته، هو الذي بنى أحلامه كلها ليدفعني باتجاه الطب أو المحاماة... ما فيش فائدة... ميزيريا

واقعية أو الأكثر عجبا.

يتناول هذا الاسترجاع حكاية خولة بنت الأزور وحكاية خالد بن الوليد⁴⁷، وقد حدثا قبل ألف ومائتي سنة وهو زمن بعيد جدا، مما يعني أنه استرجاع خارجي يقع خارج حدود زمن القصة المروية المحصور افتراضا بين أكتوبر 1962 إلى مارس 1981، هذا وإن كانت الحكايات المسترجعة تستغرق وقتا معلوما قد يكون طويلا نسبيا، إذ لا يعقل أن تقع الحرب أو الإنقاذ من الأسر في مدد قصيرة، إلا أن السارد يختزل الحوادث المسترجعة اختزالا أقل من مدة زمنيها الخاصة، مما يثبت أن زمن الذاكرة يتقدم طاغيا وهو الذي يتصرف في مدة وشكل حضور الوقائع الماضية، وإذ لا يتكرر حكي هذا الاسترجاع الخارجي، ولا يقطع حكيه ليستكمل لاحقا وإنما يتم تسريده دفعة واحدة، لينتهي مباشرة إلى حاضر الحكي الذي يستأنف بدوره حكاية السارد وهي تعلن مرة أخرى عن عودة فضاء الكتابة، وهو ما تشير إليه عبارة السارد: «صف طويل من الحروب أعيش عليه طيلة الصيف مأخوذا بالتفاصيل الدقيقة لمؤرخين يعملون على أسر قارئهم في حرب من البلاغة والوصف...»، وعليه يتأني الاسترجاع الخارجي هنا أيضا مفردا وكليًا، وهو ينحت أخباره من نصوص سيرية وتاريخية سابقة، فيأخذ سمتا تناصيا، غنيا بالإشارات المتضمنة.

تستوي الخارطة علامة أيقونية تملاً فضاء الكتابة كما خزانة الكتب، وهي تمارس إغراءها على السارد الذي لا يستطيع مقاومة الانجذاب إلى حيزها الساحر الملقم بالأسرار والحكايات القديمة المنسربة من بين الخطوط والأشكال: «يحفظ أي بخريطة غريبة منسوخة بخط اليد وبالصمغ وقلم القصب. كانت الخريطة تبدو في ظاهرها مجرد خطوط منكسرة، متقاطعة، تحدد بلدية المقامة بتفاصيلها... كانت أيضا إذا ما دققنا النظر في تفاصيل خطوطها الزعفرانية الدقيقة تشكل في نسجها وتوالدها اللانهائي تصميمها هندسيا دقيقا للكرة الأرضية ببلدانها وأنهارها وبحارها وتضاريس جبالها... تلك الخريطة التحتية كانت أشبه بمنطقة ممغنطة كلما حاولت الهروب منها إلى خريطة المقامة كلما جذبتني إلى أعماقها وأفصح عن مكنونات تزيدني لهفة على تتبع تفاصيلها»⁴⁸.

بعيدة، ومثل ذلك هذا الاسترجاع الخارجي المفرد وفيه يقول السارد: «كان كل شيء في هذه الخزانة له حكاية في ذاكرة أبي لكن أعظم حكاياته هي تلك التي اكتشفتها وأنا أقلب الأوراق السميكة الرثة لفتوحات الواقدي حيث تدور أعنف الحروب ضراوة تدمي السيوف بفصاحة عجيبة تأسر القلب وتدفع القارئ إلى خوض أكثر المعارك عنفا وهو يجلس على بعد ألف ومائتي سنة متعاطفا مع خولة بنت الأزور وهي تتنكر بملابس الرجال لتحرير أخيها ضاررا من الأسر وخالد بن الوليد وهو يسلم قيادة معركة اليرموك إلى أحد جنوده معاذ بن جبل ثم يحارب في جيشه برتبة جندي وبسالة قائد...» صف طويل من الحروب أعيش عليه طيلة الصيف مأخوذا بالتفاصيل الدقيقة لمؤرخين يعملون على أسر قارئهم في حرب من البلاغة والوصف...»⁴⁶.

يعلن هذا المقطع عن الحكاية الابتدائية التي تقترن بحاضر الحكي وقد تمخض عن حكايات لها صلة بتاريخ الفتوحات الإسلامية، وإن كانت هذه الحكايات التاريخية تتناظر بشكل واضح مع حكاية السارد الشخصية، وتتداخل معها تداخلا لفظيا ودلاليا، أما الحكاية الابتدائية فتشير إليها عبارة السارد: «كان كل شيء في هذه الخزانة له حكاية في ذاكرة أبي، غير أن أعظم حكاياته هي تلك التي اكتشفتها وأنا أقلب الأوراق السميكة الرثة لفتوحات الواقدي»، هكذا يعلن السارد دونها موازنة عن مصدر حكاياته التاريخية، إذ بمجرد أن يفتح دفتي كتاب فتوح الشام للواقدي، حتى تثبثق نتف من الحكايات القديمة تباعا لتغدو هذه الوصلة الانتقالية التي تقصل دائما بين زمنين: حاضر وماض، ترددية بدورها، فالسارد محاصر دائما بفضاء أيقوني يعقب برائحة الماضي، وهو دائم الانجذاب إليه واقع تحت طائلة سحره، بل إن نشاطه الذاكراتي يتوقف على الحضور المفاجئ أو المقصود لمثير ما توفره بالتأكيد خزانة الأب الغنية بالكتب والملفات والرسائل والخرائط والشهادات، وبذلك تغدو خزانة الأب دليلا على الامتداد البصري الكثيف للماضي في الحاضر وتتحول إلى عالم أيقوني طافح الحضور، وبها يصير التذكر متاحا في كل لحظة، إذ يكفي السارد أن يرجع بصره في أنحاء الغرفة أو يمد يده ليتناول شيئا من خزانة الأب حتى يستيقظ الماضي وتعود الذكريات الشخصية أو حوادث التاريخ الأكثر

ملاحظاته أو تأمل كتاب أو خارطة أو التفكير فيما توحى به إليه هذه المصادر البحثية، إلا أن هذا الانشغال الثقافي قد يتوقف في أي لحظة حين يكون السارد مدعوا إلى استعادة وعيه بالواقع والانخراط في حياته الاجتماعية.

يسفر حضور الرسالة، بوصفها ملحقا أيقونيا في فضاء الكتابة، عن اقتحام جنس أدبي دخيل لرواية مقامة ليلية مقامة المبتدى، فيجعل منها رواية رسائلية،⁵⁰ لا تستنكف عن نقض عمود السرد التقليدي، واستحداث أنساق سردية جديدة، من هنا راح السارد، يمسح حدث العثور على رسائل نادرة، ليذيع سرّها، وتلك، لعمرى، حيلة من حيل الرواية الرسائلية، وقد أضحى معلوما أن: "تتفوق الرواية الرسائلية في تسجيل النفس، وأحلام اليقظة ودفق العاطفة، لكنها أيضا فعل، إنها تثير ردود فعل، وتتيح الفرصة لمحاوالت حادة ولمجادلات، ولقرارات مفاجئة، ولكوراث. ولأن الرسالة ذات طابع شخصي، وهي صلة بين أفراد، فإن إفشاء سرها عنوة أو عن غير قصد، يكون مُحَرِّكا أساسيا للفعل."⁵¹

لم يكن توظيف تقنية التراسل، مجانيا في الرواية، بل هو ذريعة إضافية لكتابة سردية عوّضت القصة بالرسالة، وهذا ما جعل رواية المقامة تلجأ إلى تطرير السرد بالرسالة عندما أعوزتها حكاية العدوانى، أو لم تجد القناة المناسبة لالتقاط حكايته، فإذ بالسارد يعلن: «أستخرج ملف العدوانى من بين أوراقى.. أوراق كثيرة كثيفة... بطاقات بريدية مؤرخة من العلية، وبوسعادة، وهران في سنة ما، الصحراء الكبرى، رسائل حب إلى الطاوس تحكي بطولاته أثناء ثورة التحرير... لم أكن قد لاحظت بعد أن تاريخ الرسائل مهمل وأحيانا محو عنوة، حتى رسائل حبه للطاوس كانت أشبه بمذكرات شخصية: (اليوم تجولت قرب دار الطاوس، كانت بي رغبة للدخول... مع من تراها الآن؟ لقد عرفت أخيرا أن لها ابنة جميلة، قيل إنها القمر... العلية تاريخ. كذا...) لكنه وهو يتحدث إلي يذكر الوقائع مؤرخة...»⁵²

يتقدم نص الرسالة غفلا من علاماته التجنيسية المعروفة مثل تعيين المخاطب الغائب هنا، والذي يفترض أنّها الطاوس، واستعمال ضمير المخاطب الذي ينزاح عنه مرسل الرسالة وهو العدوانى باستخدام ضمير المتكلم مما يعزز فرضية كون هذه الرسالة وصنوها من الرسائل هي أقرب

تختصر خارطة الأزمنة في لحظة تأمل قد تطول أو تقصر، وتتراكب على جسدها المترهل القديم سلسلة من الاسترجاعات الداخلية والخارجية، إذ كلّما شوهد السارد الأول منكبا على قراءة خارطة المقامة، فإن ذلك بمثابة إنذار مسبق بالرحيل إلى ذكريات سابقة: «أفكر، وأنا أتقصى الشرايين الزعفرانية الدقيقة لشواطئ أوربا حيث يصدح صوت أستاذ تاريخ العصر الوسيط: هنا بطنسية عاصمة من عواصم الحضارة الإسلامية ثلاثمائة وواحد وسبعين سنة تترادف فيها قصور ملوك قشتالة والمآذن المرصعة للمساجد... لكن صوته لا يزال عالقا بذاكرتي وأنا أتسلق الآن هذه الخطوط الشاحبة صاعدا بين مدن أحدها وجودها أكثر مما هي موجودة بالفعل، وأقروها تاريخيا أكثر مما أستطلعها جغرافيا... لكن صوت أمي يوقظني من غفوة الحلم: يا ولد نوض الشيخ منصور يطرق باب الإسطل منذ الخامسة مساء!!»⁴⁹

يسفر تأمل السارد في خارطة عن استرجاع خارجي تنثال صورته على ذهن السارد في شكل ذكريات خاطفة عن مدن أندلسية منسية، جاء تركيبها ضمن نسيج استرجاعات داخلية تتقدم هي الأخرى مبتورة ومتقطعة ومحمولة بصوت أستاذ التاريخ الذي ظل صدها يتردد في فضاء تخيل السارد واستيهاماته الهادرة التي غالبا ما يتم إيقافها بواقعة صوت أو حركة تأتي من الخارج، لتعلن عن نهاية عمل الذاكرة وعودة السارد إلى حاضر الحكى: "يا ولد نوض... الشيخ منصور يطرق الباب منذ الخامسة"، هكذا ما إن يطوي السارد خارطته كما فعل مع كتاب الواقدي من قبل، حتى يتراجع الماضي ويطغى الواقع، وبذلك تصير خارطة كأنها حد فاصل بين زمنين يتجاذبان حركة السارد الذهنية والحديثة، ويتناسمان تردده الدائم بينهما، مما يسم الواقعة الزمنية بالانشطار والتداخل.

هذا، وغالبا ما يكون انتقال السارد من حاضر الحكى إلى ماضيه، ومن ماضيه إلى حاضره في حركة مُطَرَّدة بواسطة صيغ أداء تتردد بعينها لتدل على استئناف الحكاية الابتدائية أهمها: "أفكر وأنا أتقصى الشرايين الزعفرانية الدقيقة"، "وأنا أتسلق الآن هذه الخطوط"، "لكن صوت أمي يوقظني"...، فكل هذه الجمل الاستئنافية، ومثلها القفلات السردية، ترسخ وعي السارد بحقيقة وضعه التبئيري وتقدم منظوره السردى وهو يوشك أن يترك الذكرى ليعود إلى الواقع، أو بالأحرى ليعود إلى حقيقة كونه مجرد باحث منهمك في تدوين

وتاريخه الخاص ، فضلا عن كونه قناة للإفشاء والتطهير من روايب الماضي والوقائع الأكثر إيلاما ورسوخا في ذاكرة "محمد البشيري" ، وذلك ما نلمسه في هذه الحكاية التي يتولى السارد حكيها بنفسه: «كان زملائي يسخرون مني: صباح الخير فأر الكتب... مساء الخير فأر الكتب... وكان لأحد يراني إلا وأنا غارق بين صفحات كتاب... ورغم ذلك رأيت... زميلي في آخر المدرج يرمي يده في معطف الأستاذ المعلق على المشجب وراءنا... كان ذلك التاريخ يدب أمامي وأنا أستمتع به يوميا وأكتبه يوميا في دفتر مدرسي أخبئه تحت الوسادة وأعود إليه كلما واتاني الحنين لأقاصيصي التي أبدوها من عدم. ذات يوم رأيت ذلك الدفتر فجأة يخفق كراية زرقاء في يد الأستاذ وهو يقف على المنصة صارخا: محمد البشيري انهض! حاولت أن انهض ولكن الأرض مادت تحت قدمي... قومت قامتي فشعرت كأنني أتأرجح في جبل مشنقة. كان الضجيج في المدرج عاليا، آليات ضخمة تحفر الأرض، محركات تهب المسافات، دوي، دوي... لم أفق إلا وأنا في الشارع الكبير بعيدا عن الجامعة بألاف الأمتار، كنت أركض في كل الاتجاهات محاولا أن أتخلص من فضيحتي، وحين أعياني الركن استندت إلى حافة حائط صغير، وبكيت، بكيت ليالي طويلة، وأنا عائد إلى قرية المقامة مكسور الجناح كرزور أخطأ الفخ قليلا. قلت لأبي أنني عدت لأكتب تاريخ المقامة ... فضحك مقهقهبا: وهل المقامة لها تاريخ يا رجل».⁵⁴

هو الألم يصاعد دائما إلى بؤرة الوعي كلما أشرعت بوابات الذكرى، وعند عتبه يستوي الماضي، كأنه ينبعث من جديد، ولكن حين يختار السارد قفل حكايته الاسترجاعية، بتسجيل تحوّل طال شكل الكتابة ووظيفتها، فإنه يكون بذلك قد أنجز لعبة استبدالية مضاعفة، تراءت من خلالها تجربة الكتابة الأولى؛ أي كتابة المذكرات شخصية جدا وفضائية، وقد أن لهذا الكتاب، أي دفتر اليوميات ذي الحضور الأيقوني المثير، أن يتحوّل إلى كتابة مختلفة تتسرّب بالعلمية التاريخية وتتوسم كتابة تاريخ آخر للمقامة، وها هي قصة الأطروحة التاريخية التي كانت تُعرض مشهديا بكل امتداداتها البصرية، توشك، هي الأخرى، أن تلفظ أنفاسها في اللحظة التي قرر فيها الكاتب كشف أسرار لعبته السردية مُتخليا بذلك عن مسرحية فعل الكتابة لصالح كتابة رواية

ما تكون إلى كتابة اليوميات أو هي مذكرات شخصية لا أكثر، كما تغيب الإشارة الزمكانية للرسالة والتوقيع الخاص بمرسلها. وهذا ما يدعونا إل القول بأنّ الرسائل المتخيّلة والمتبادلة بين الشخصيات في رواية مقامة ليلية مقامة المبتدى، قد انزاحت عن عمود الرواية الرسائلية، حينما تعاورها المحو والحذف والتعمية على المتخاطبين بها، مما جعلها تؤدي وظيفة عكسية تماما، وهي التشويش على كلّ معطى واقعي، بدل الإيهام به.

يتداخل النوعان: القصة والرسالة تداخلا عضويا فيجعل كلّ واحد منهما فاقدا لبعض علاماته، فكان القفز فوق العتبات لتكون البنات الخطائية الطارئة على السرد أكثر اندماجا، وعليه يمكننا أن نعد هذه الرسالة رسالة مُختلقة، تُعقّب هوية المرسل وتطمس عليها حتى كان بالإمكان إنكار نسبتها إليه إن اقتضى الأمر.

يتدعم الخطاب السيري ذاتي في رواية "مقامة ليلية- مقامة المبتدى"، فضلا عن الرسائل، بأنواع سردية أخرى، قريبة منها، وعلى رأسها اليوميات الحميمة، التي نعدّها منبرا آخر للاعتراف، تحافظ من خلاله النفس على توازناتها الداخلية، ولذلك يظهر دفتر اليوميات، ضمن الفضاء الأيقوني للكتابة، وهو يعلن عن انبثاقه داخل نسيج الرواية، وتداخله معها، واليوميات: "عبارة عن محكي حميمي وشخصي، يكتب من يوم لأخر. ليس محكيا استعاديا إذ لا يتيح للمؤلف إمكان اتخاذ مسافة مع الأحداث المروية. وهو يكون متقطعا ومتشدرا على نحو لا يسمح بتطور الحدث"⁵³، يبدو أنّ اليوميات تتناول عادة التاريخ الفردي وتعرض تجارب شخصية، وهي لا تتقيّد بالتتابع الزمني، ولا بفترة محدّدة. وذلك ما كان من أمر السارد محمد البشيري، الذي غالبا ما كان يعمد إلى إعادة سرد بعض ما تضمنه دفتر اليوميات القديم، لأنّ الذكرى تستيقظ دائما على وقع ما يحدث هنا والآن.

لقد كان لدفتر اليوميات وضعه الأيقوني الخاص، لأنّه لا ينتمي إلى خزنة الأب، ومن ثمة لا يفترض خضوعه لسلطته، بل إنّ كتاب اليوميات، تثبتت لكيان السارد، وتعزيز لخصوصيته واستقلاله وتحرره من كلّ التقييدات الاجتماعية والمؤسسية، وهو تشخيص بصري لهاميه

المتضمّنة تابعة لقصة المقامة المتضمّنة، ومندمجة فيها اندماجا كلياً، وقد أسهمت القصة الثانية في توسيع مدار القصة الأولى، وتفسيرها أو تعطيها، ، ، وإذا كان التضمين السردى، يعتمد غالباً على تعدد منظورات السرد، إلا أنّ التضمين في رواية "مقامة ليلية" لا يخرج عن نطاق التضمين الذاتي الذي تتكفل به جهة واحدة للحكي، هي جهة السارد محمد البشيري.

هياً عنصر تخييل السيرة الذاتية للسارد، إمكانية تجاوز أعراف السيرة الذاتية التقليدية، وعمود الرواية في آن واحد، فأفضى ذلك إلى رواية سيري ذاتية، تستأنس بخطاب الاعتراف وكتابة اليوميات وعروض التراسل، وكلها أنواع تستحث سرداً بضمير المتكلم، وتعتمده لفتح مسامات الكتابة السردية على تأملات ذات حاضرة ومشاركة في محكيها، منشغلة بحكي تاريخها الشخصي ملتبسا بتاريخ قرية المقامة، وذاكرة أهلها وشهاداتهم ومروياتهم، ثم إنّ هذه الذات القلقة المنكفئة على نفسها، غالباً ما تكون منجذبة إلى أمكنتها الحميمة، إلى فضاء وحدتها الخلاق، حيث الكتابة، تستنطق أيقونية الأشياء من حولها، إذ بالمخطوطات والكتب والخرائط والرسائل ودفتر اليوميات، علامات على ماضٍ صلد جاثم على صدر حاضر يوشك أن يتداعى.

حقيقية :«ولكنني سكت مستحلياً هذه اللعبة التي أشاهد فيها رواية تبنى، لأول مرة في أرض الواقع بدلا من أرض الكتابة. ويتحرك أبطالها أمامي من لحم ودم بدل أولئك الأشباح الذين أستخرجهم بصعوبة من الذاكرة السحيقة لرواية قليلي الوفاء. إنها متعة خاصة تلك التي نشعر بها ونحن نصنع التاريخ بدل أن نرويهِ...»⁵⁵

يتراجع صوتُ السارد محمد البشيري مفسحاً المجال للمؤلف عساه يُوقّع بهذا الخطاب الميثاروائي روايته الأولى، التي هي بالتأكيد رواية "مقامة ليلية-مقامة المبتدى"؛ ففي هذه اللحظة تولد الرواية الوحيدة التي يمكن أن تكتب وتقرأ، إنّها روايةٌ تسائل واقعا اندس بين تلافيف السيرة المتخيّلة لمحمد البشيري وحكاية قرينه، وعلى هذا لم تكن قصة كتابة الأطروحة المتضمّنة سوى ذريعة تخيلية اصطنعها المؤلف ليواري خطاب إدانته للواقع، مفضلاً البقاء في خلفية المشهد، والاحتماء بأصوات أبطاله المتخيلين.

خاتمة

توشى السردُ في رواية "مقامة ليلية مقامة المبتدى" للروائي الجزائري عبد العزيز غرمول ببلاغة التضمين، بإدراج سيرة محمد البشيري وهي تُكتب مباشرة على ركب المغامرة الروائية في قصة المقامة المروية، فبدأت قصة الكتابة

الهوامش

1. جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ط 1، ميراث للنشر والمعلومات ، القاهرة ، 2003 ، ص 56.
2. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 2 ، ط 5 ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 84.
3. جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، د. ط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د. ط ، ص 430.
4. ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 2 ، المرجع السابق ، ص 85.
5. العباس بن الأحنف ، ديوان العباس بن الأحنف ، شرح وتحقيق عائكة الخزرجي ، ط 1 ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، 1954 ، ص 243.
6. أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 2 ، د. ط ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، 1937 ، ص 342.
7. امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس ، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي ، ط 5 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 2004 ، ص 117.
8. ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 2 ، المرجع السابق ، ص 85.
9. ابن رشيق ، لعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، المرجع السابق ، ص 172.
10. - Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, communications 8, 1966, Éditions du Seuil, Paris. p128.
11. تزفيتان تودوروف ، الناس -الحكايات: "ألف ليلة وليلة" كما ينظر إليها التحليل البنوي ، ترجمة موريس أبو ناصر. مجلة مواقف العدد 16 ، يوليو ، 1971 ، ص 142.
12. المرجع نفسه ، ص ص 143-144.
13. المرجع نفسه ، ص 144.
14. جيرار جينيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتمد ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ص 111.
15. المرجع نفسه ، ص 270.
16. جيرار جينيت ، خطاب الحكاية-بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي ، ط 3 ، منشورات الاختلاف ، 2003 ، ص 270.
17. جيرار جينيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 115.
18. المرجع نفسه ، ص 115.
19. المرجع نفسه ، ص 118.
20. -Mieke bal: Mise en abyme et iconicité. in: littérature. n°29. 1978.pp.117.
21. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، (عربي-إنكليزي - فرنسي) ، ط 1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، 2002 ، ص 51-52.
22. المرجع نفسه ، ص 51.
23. محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنكليزي-عربي) ، ط 3 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 2003 ، ص 54.
24. جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، المرجع السابق ، ص 113.
25. عبد المجيد بن البحري ، مرايا القصص-بحث في السرد الترجسي ، ط 1 ، قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس ، تونس ، 2007 ، ص 51.
26. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 2 ، المرجع السابق ، ص 348.
27. المرجع نفسه ، ص ص 206-207.
28. عبد العزيز غرمول ، مقامة ليلية-مقامة المبتدى ، ط 1 ، الجمعية الوطنية للمبدعين ، سلسلة المعنى ، 1993 ، ص 55.
29. تزفيتان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا ، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دون ذكر المنسق العام) ، ط 1 ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992 ، ص 56 .
30. عبد العزيز غرمول ، مقامة ليلية مقامة المبتدى ، المصدر السابق ، ص 21.
31. المصدر نفسه ، ص 101.
32. المصدر نفسه ، ص 135.
33. المصدر نفسه ، ص 144.
34. المصدر نفسه ، ص 101.
35. المصدر نفسه ، ص 101.
36. المصدر نفسه ، ص 102.
37. المصدر نفسه ، ص 161.
38. المصدر نفسه ، ص 95.
39. عبد المجيد العابد ، السيميائيات البصرية-قضايا العلامة والرسالة البصرية ، ط 1 ، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دمشق ، 2013 ، ص 23.
40. عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية-مقامة المبتدى ، ص 44.

41. المصدر نفسه ، ص.ص 44-45.
42. المصدر نفسه ، ص 62.
43. المصدر السابق ، ص 43.
44. المصدر نفسه ، ص.ص 136-135.
45. المصدر نفسه ، ص. ص 45-46.
46. أبو عبيد الله محمد بن عمر بن واقد الواقدي ، فتوح الشام ، تحقيق عبد اللطيف عبد الرحمن ، ج 1 ، ط 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1997 ، ص 40.
47. عبد العزيز غرمول: مقامة ليلية-مقامة المبتدى ، المصدر السابق ، ص 39.
48. المصدر نفسه ، الصفحات: 39-40-41-42.
49. ظهرت الرواية الرسائلية (Roman épistolaire) في أدبيات القرن الثامن عشر ، وهي تقوم على تبادل مجموعة من الرسائل بين شخصيات الرواية ، وأنموذجها في إنجلترا ، رواية كلاريسا هارلو (Clarisse Harlowe) لصامويل ريتشاردسون (Samuel Richardson) ، كما انبثق هذا النوع في كتابات جان جاك روسو (Jean-jacques Rousseau) في هيلويوز الجديدة (La nouvelle Héloïse) ويبيير كوديرلو دي لاكلو (Pierre Choderlos de Laclos) في رواية العلاقات الخطرة (Les Liaisons dangereuses).
50. ينظر: شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة عبد الكبير الشراقوي ، ط 1 ، دار توبقال للنشر ، 2001 ، ص 95.
51. المرجع نفسه ، ص.ص 95-96.
52. عبد العزيز غرمول ، مقامة ليلية-مقامة المبتدى ، المصدر السابق ، ص.ص 102-10.
53. محمد الداوي ، الحقيقة الملتبسة-قراءة في أشكال الكتابة عن الذات ، ط 1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 2007 ، ص 13.
54. عبد العزيز غرمول ، مقامة ليلية-مقامة المبتدى ، المصدر السابق ، ص.ص 55-56.
55. المصدر نفسه ، ص 107.