# التخيل السردي عند أبي حامد الغرناطي

د. وليد محمد غبور*

walidghabbour@gmail.com

## ملخص

يدرس هذا البحث التخيل السردي عند أبي حامد الغرناطي (٤٧٣ – ٥٦٥ هـ)، الذي اعتمد عليه بقوة وجرأة في كتابيه: (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)، و(المعرب عن بعض عجائب المغرب)؛ مما أفرز نمطا عجائبيا ثريا، ونصوصا متماسكة البنى السردية، من خلال المتن الحكائي الذي تواترت فيه الوظائف التوزيعية/المورفولوجية، والقرائن/التيمات العجائبية، والمبنى الحكائي المتضمن الكثير من عناصر التخيل السردي، وذي الزمان السردي البسيط والتقليدي، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي لتحديد خصائص نصوص الغرناطي التخيلية السردية العجائبية، مرتكزا على استنطاق النصوص ذاتها، مع توظيف أهم منجزات علم السرد الذي يدرس العناصر السردية جميعها، عبر مضمون الأحداث المروية، وأساليب السرد المختلفة، وكذلك إسهامات تودوروف حول العجائبي وماهيته وخصائصه.

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وخمسة محاور، هي: التخيل والنوع القصصي – القص العجائبي عند الغرناطي – المتن الحكائي – المبنى الحكائي – تلقي النمط العجائبي، وخاتمة، وتوصل إلى وعي الغرناطي بالنوع القصصي، والنمط العجائبي، وعناصر التخيل السردي وأنماطه وأدواته، وإن بدا مقيدا إلى حد ما بأنماط ثقافية كانت معارضة لهذا النمط الإبداعي؛ مما دفعه إلى تفعيل بعض الحيل للتملّص من تلك الرقابة المجتمعية، عن طريق استقطاب المتلقين واستمالتهم لتقبل نهجه التأليفي الذي لم يكن منسلخا عن سابقيه ومعاصريه ومن تلاه من المبدعين الذين نقلوا عنه الكثير.

**الكلمات المفتاحية: الغرناطي، التخيل السردي، القص العجائبي.**

---

* مدرس بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بورسعيد

## المقدمة

يدرس هذا البحث التخيل السردي عند أبي حامد محمد بن عبد الرحيم بن سليمان الغرناطي[١]، الذي اعتمد عليه بقوة وجرأة في كتابيه: (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)، و(المعرب عن بعض عجائب المغرب)؛ مما أفرز نمطا عجائبيا ثريا، ونصوصا متماسكة البنى السردية، من خلال المتن الحكائي الذي تواترت فيه الوظائف المورفولوجية الرئيسة والثانوية، والتيمات العجائبية المكانية والزمانية، والمبنى الحكائي المتضمن الكثير من عناصر التخيل السردي، وذي الزمان السردي البسيط والتقليدي. وقد نبعت الفكرة الرئيسة من مبدأ أن التخيل أساس وركيزة مهمة لتشكُّل النوع القصصي برمته، مهما تنوعت أشكاله: نادرة، خبر، خبر قصصي، قصة، حكاية، مقامة، رحلة، سيرة...، أو أنماطه المضمونية: ديني، تاريخي، جغرافي، غرامي، رمزي، وعظي، عجائبي، أسطوري...؛ من ثم كانت دراسة التخيل الخاص بالسرد، أي عملية صياغة النص القصصي ذاته في صورته النهائية – أي الحكاية أو المبنى الحكائي – عن طريق أساليب عرض مضمون النص القصصي – أي القصة أو المتن الحكائي – وما يتضمنه هذا المضمون من أحداث، وشخصيات قصصية، وأزمنة وأمكنة متعددة.

وكان تخيّر هذا الموضوع لتأكيد عدّة أمور، منها: إسهام الأدب الأندلسي في رسم الخارطة الإبداعية للقص العربي القديم، خاصة في نمطه العجائبي، ومحورية أبي حامد الغرناطي في التأسيس للنمط العجائبي من خلال اعتماده على التخيل السردي بأنماطه المتنوعة، وتميّز الأسلوب السردي لديه، والذي اكتسى طابعا جغرافيا ظاهريا اشتهر به باعتباره رحّالة يدوّن ما شاهده حقيقة في رحلاته، إلى حد غلبة الفنية الأدبية على الموضوعية العلمية في كتابيه، فكانت شهرته – عند البعض – أديبا أكثر من شهرته عالما جغرافيا، وأخيرا تحوّل الرحلة متواترة الظهور قبل الغرناطي وفي عصره وبعده إلى شكل قصصي هجين قد يختلف حوله من

زاوية المصطلح والماهية والخصائص السردية، على الرغم من ارتكازه على التخيل بقوة.

أما من زاوية المنهج النقدي، فتجدر الإشارة إلى أن اتباع منهج نقدي محدد لن يعيق قراءة النص المدروس بحيادية قدر الإمكان، فمن أهم أدوار متلقي التراث الأدبي، هو إعادة قراءته دون الانسياق وراء أيٍّ من المقولات النقدية حول النص موضع التحليل والنقد، وتنحية القراءات السابقة، ولو مؤقتا، تلك القراءات التي تمثّل سياقا ثقافيا محيطا بالنص لا يمكن إلغاؤه مطلقا، والمعني بالتنحية هنا محاولة تجنب الإعلاء من إحداها أو تبنّي أيٍّ منها بصورة مسبقة، أو الانصياع التام أو الكبير لها؛ بما قد ينعكس سلبا على تلقيه الذي يجب أن يتسم بالنقاء. حتى وإن مثّلت هذه الآراء النقدية، وتلك القراءات المسبقة خلفية ثقافية وجّهت المتلقي أو أسهمت في تكوين رؤى متباينة حول النص، فإنها لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون عقبة أمام المتلقي كي يبحر بحرية فائقة في رحاب النص، أو أن تكبّل النص داخل رؤية أحادية أو تفسير خاص، فإن أي منهج كفيل بأن يجعل القراءة واعية؛ مما يولّد رؤية أو أكثر تشكل مع الأخريات سياقات ثقافية جديدة للنص تسهم في إضاءته، وتفجّر ما به من دلالات لا تنتهي بأية قراءة.

من ثم يحدد البحث المنهج الوصفي التحليلي للانطلاق منه؛ إذ يشكّل الوصف والتحليل لكتابي الغرناطي بنصوصهما المختلفة، وسيلة ضرورية لتحديد خصائصها، واستنباط الدلالات والأحكام المرتبطة بها، إضافة إلى توظيف أهم منجزات علم السرد الذي يعنى بدراسة شتى عناصر البنية السردية، عبر دراسة مضمون الأفعال السردية ذاتها، والأساليب المتنوعة للسرد، مع توظيف إسهامات تزفيتان تودوروف وتنظيراته حول العجائبي ومفهومه وماهيته وخصائصه، مع الارتكاز على استنطاق النصوص ذاتها، والالتفات إلى بعض القضايا التي أحاطت بها، وأسهمت في إفرازها وحددت أنماط تلقيها قديما وحديثا.

ولن يُركن إلى إعلاء كثير من الكتّاب قديما وحديثا لمكانة أبي حامد الغرناطي، ولن يُسعى لدحض هذه المكانة؛ لأن الاهتمام الرئيس ينصب على النص ذاته، ولن يلتفت إلى المؤلف إلا للضرورة، فمع أن هذه السياقات غير اللغوية المتنوعة قد تسهم في إضاءة بعض جوانب النص، إيجابا أو سلبا، فإنها تأتي في المرتبة الثانية بعد البنية النسقية للنص ذاته، فعلى سبيل المثال ذكر المقري في كتابه (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب) أن الغرناطي "كان يذكر أنه رأى عجائب في بلاد شتى، ونسبه بعض الناس بسبب ذلك إلى ما لا يليق، وصنف في ذلك كتابا سماه (تحفة الألباب)، وكان حافظا عالما أديبا، وتكلم فيه الحافظ ابن عساكر، وزنّه بالكذب، وقال ابن النجار: ما علمته إلا أمينا"[٢]، فيبدو أن وصف المؤلف بهذه الصفات المتعلقة بالحفظ والعلم والأدب كان من أكثر الوسائل القديمة انتشارا من أجل استقطاب أكبر عدد من المتلقين، بمعنى أن جانب الحقيقة أو الصدق كان أكثر معيارية وحضورا عن جانب التخيّل والإبداع آنذاك، فتواترَ هذا الوصف لكثير من الكتّاب الذين أبدعوا ضمن النوع القصصي[٣].

سوف يأتي البحث في تمهيد، وخاتمة، وخمسة محاور، وهي: **التخيل والنوع القصصي – القصّ العجائبي عند الغرناطي – المتن الحكائي – المبنى الحكائي – تلقي النمط العجائبي**، مع التركيز على أحد النصوص التي سردها الغرناطي، بهدف التحليل السردي والإحصائي، وهو نص (حديث مدينة النحاس)، الذي يقع ضمن الباب الثاني (في صفة عجائب البلدان وغرائب البنيان) من كتاب (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)[٤]، وضمن باب (في أخبار المدن: حديث مدينة النحاس)، وباب (في العجائب التي بقرب مدينة النحاس) من كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب)[٥]، مع عدم إغفال بقية النصوص القصصية التي سوف تسهم في التحقق قدر الإمكان من الفروض المطروحة، والتثبت من النتائج بأسلوب علمي متزن. ولقد اتضح وعي الغرناطي بنوع القص، وبالنمط العجائبي، وبعناصر التخيل السردي وأدواته، وإن بدا مقيدا إلى حد ما بأنماط ثقافية كانت معارضة لهذا

النمط الإبداعي؛ مما دفعه إلى تفعيل بعض الحيل للتملّص من تلك الرقابة المجتمعية، عن طريق استقطاب المتلقين واستمالتهم لتقبل نهجه التأليفي الذي لم يكن منسلخا عن سابقيه ومعاصريه ومن تلاه من المبدعين الذين نقلوا عنه الكثير.

*****

## التمهيد

درج الكتّاب العرب القدماء الذين أبدعوا ضمن نوع القص قبل استقراره نوعا نثريا له خصائصه وأسسه، على اتباع سبل محددة في أثناء إبداعاتهم هذه، منها: توخي الصدق عبر سرد ما حدث بالفعل، أو المنقول روايةً عن بعض الثقات، كما هو الحال في الأخبار والنصوص ذات الطابع التاريخي، مثل: الخطيب البغدادي في (التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم)، والمحسن التنوخي في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة)، وابن قتيبة الدينوري في (عيون الأخبار)، أو سرد أحداث تتشابه مع تلك الحقيقية الواقعية باعتبارها ممكنة الحدوث، مثل: الجاحظ في بعض نصوص كتابيه (البخلاء)، و(البرصان والعرجان والعميان والحولان)، وهنا يتحدد الهدف في الجانب القيمي الخلقي متمثلا في أخذ العبرة والعظة، ومن هذه السبل أيضا الإبداع القصصي الرمزي؛ إذ يشير المؤلف – صراحة أو ضمنا – إلى انضواء نصه على بعد رمزي يتضمن دروسا وأهدافا وقيما للمتلقي، مثل: حكايات (كليلة ودمنة)، وابن ظفر الصقلي في (سلوان المطاع في عدوان الأتباع)، وقد ينسج الكاتب نصوصا لا ترتبط بقوة بالواقع المعيش، مثل: كتّاب المقامات، واليافعي في بعض نصوص (روض الرياحين في حكايات الصالحين)، وغيرهم. وقد كان موقف المتلقين من هذا النمط التأليفي الأخير متفاوتا، فثمة من رفضه نهائيا، وأخرجه من الحقل الأدبي لأنه يخالف الواقع، ومن ثم الصدق والحقيقة، باعتبارهما من المعايير التي تجذرت بقوة منذ النشأة التدريجية لنوع القص، وأيضا لأنه لا يتضمن – صراحة – قيما وعظات قد يستفاد منها،

وعلى النقيض من الأمر، هناك من أقبل عليه مستمتعا به، إلى حد انتشاره والاقتداء به والتأليف على غراره من زاويتي الموضوع، والشكل القصصي.

وعامة، وفي كل هذه السبل التي تشير إلى ثراء النوع القصصي وتعدد أشكاله وأنماطه ومواقف المتلقين المتباينة منه، يأتي التخيل روحا تسري في شتى تفريعاته بمختلف مجالاتها، أي أن وجود التخيل يعد شرطا رئيسا كي يوصف نص بأنه قصصي، وبانتفائه قد يخرج النص كليةً من هذا النوع مندرجا تحت أي نوع نثري أدبي آخر، وبالطبع هذا لا يعني أنه لا سبيل إلى توظيف التخيل ضمن الأنماط النثرية الأخرى، أو ضمن أي نص من النصوص غير الأدبية؛ إذ يمتلك التخيل القدرة على الحضور في أي نص مهما كان، لكن توظيفه في غير الجنس الأدبي يكون هامشيا، وينحصر في كونه مجرد نمط أسلوبي يمكن الاستعانة به لتحقيق أهداف محددة[٦]، وهنا تختلف نسبة توظيفه حسب طبيعة النص، ونهج المؤلف، وموقف المتلقي. ولعل محورية التخيل، أو هامشيته حينما يوظف في نصوص يمكن أن توصف بأنها غير أدبية، هي التي سببت الاختلاف حول تصنيف نص ما ضمن نوع القص ، كما هو الحال في نصوص السير المختلفة، والرحلات أيضا.

وأخيرا أصبح من الأمور المؤكدة في الحقلين الأدبي والنقدي العربيين استقرار القصّ نوعا نثريا متعدد الأشكال والمضامين[٧]، وبالطبع قد مرّ القصّ بمراحل متدرجة من زاوية النشأة والنمو والتطور، كما تضمّن الأدب الأندلسي إرهاصات واضحة في هذا المضمار، جعلت الأسلوب القصصي مما يميزه، إضافة إلى توظيف التخيّل بأساليبه المختلفة[٨]، كما أنها لا تقل عن إسهامات نظيره المشرقي، بل قد تقاربا معا في بعض الأحيان، كما في: (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، ومقامات الحريري، و(المقامات اللزومية) للسرقسطي، وكذا (مصارع العشاق) للسراج، و(طوق الحمامة في الألفة والألاف) لابن حزم الأندلسي، وغيرها من الأعمال القصصية الرائدة[٩].

وللطبيعة الخاصة لنشأة الأنواع والأشكال الأدبية، فإن سمة التدرّج تبدو رئيسة في هذا الصدد، فلا نتوقع نشأة نوع أدبي، أو شكل أو نمط قصصي بصورة مكتملة فجأة، من ثمّ نلمح ظلالا لهذه النشأة، وبذورا لهذا التطور بين ثنايا النصوص المختلفة، وكذلك البيئات المحيطة التي شهدت ولادة أي منها، وأيضا العلوم التي قد تتماس مع القصّ باعتباره نوعا قد زاحم بقوة غيره من الأنواع النثرية، كالخطابة والترسّل بتفريعاتهما المتعددة، إلى الحد الذي وصل به أن يشكّل جانبا جماليا تستعين به بعض العلوم لتكتسب سمات جديدة تفتقدها، أو ترغّب المتلقين فيها بدرجة أكبر، كما هو الحال في التاريخ، مثل السيرة الغيرية، وفي الجغرافيا، مثل الرحلة بصورها المتعددة(١٠).

ولقد أولى الكتّاب العرب القدماء التخيل السردي عناية كبيرة من زاوية التوظيف؛ مما دفعهم إلى الاهتمام بالنمط العجائبي المرتبط به بدرجة وثيقة، فأبدعوا فيه ضمن أشكال قصصية متنوعة، وجدير بالذكر أن النمط العجائبي لم ينحصر في حقل معرفي، أو جنس أدبي، أو نوع نثري محدد، بل ظهر أسلوبا يلجأ إليه المبدع لهدف ما، مهما اختلف المضمون العام للنص أو الكتاب، ومعلوم أن الاتفاق التام حول طبيعة أي نص لا مجال له؛ لأن المتلقي هو المنوط به تحديد تلك الطبيعة؛ لذا نلحظ اختلافات متفاوتة، وأحيانا كبيرة، بين آراء المؤرخين والنقاد والمتلقين حول أحد الكتّاب، أو النصوص لأسباب متباينة؛ من ثم كان تحديد العجائبية مرهونا بموقف المتلقي منها، ومن النصوص التي توظفها، سواء أكان توظيفها في الكتب التاريخية، أم الجغرافية، أم النصوص الأدبية، خاصة القصصية التي تعد الأكثر توظيفا لها، بعناصرها وتقنياتها المتنوعة، مع العلم أن الارتباط الوثيق بين النمط العجائبي والتخيل أسهم في زيادة الفجوة بين العجائبية، والموضوعية التي تعد من أوضح سمات الكتب التاريخية والجغرافية؛ لذا أصبح الاعتماد على التخيل سببا في ضعف الطابع العلمي في الأعمال التي تلجأ إليه، فبقدر الاقتراب من التخيل يكون الاقتراب من الأدبية والفنية، وفي الوقت نفسه يكون

الابتعاد عن العلمية، ومن المعروف أن نقاء النوع أو النمط لا سبيل له، فالأمر نسبي ومتباين، ويعتمد على السياقات المتنوعة، وأساليب التلقي، وسمات المتلقين، وإذ تظهر الصلة بين التخيل والسرد في شتى أنماطه، فإن الارتباط يزداد قوة – على وجه الخصوص – بينه وبين الرحلة؛ إذ تغلغل الطابع القصصي لدى مبدعي أدب الرحلات، كما ظهر شغف الرحّالة واهتمامهم بالعجائب والغرائب بدرجة واضحة(١١)، فكانت "العجائب والخرافات والأساطير التي شحنت بها كتب الرحلات هي استجابة لمطالب جماهيرية ضاغطة"(١٢)، وبالطبع فإن هذه العجائب كانت معتمدة على الأساليب التخيلية المتنوعة، باعتبار التخيل من أقوى ركائز القص العجائبي.

ويعد أبو حامد الغرناطي من أشهر الكتّاب الذين وظفوا النمط العجائبي بوعي واضح في كتابيه(١٣)، وهما من النصوص الكلية(١٤) التي تضمنت عددا كبيرا من النصوص الفرعية مختلفة الأشكال والأنماط/المضامين، هذا على الرغم من تأرجح الغرناطي بين الجغرافيا والأدب، الأمر الذي أضرّ به في وجه من الوجوه، عند النظر إليه من زاوية كل منهما بشكل صارم حاد ومتحفز، فهو وفق علم الجغرافيا يبعد عن الصدق، ويسرد الأكاذيب، فابن عساكر وصفه في كتابه (تاريخ مدينة دمشق) قائلا: "كان كثير الدعاوى، يذكر أنه رأى عجائب من بلدان شتى، أكثرها مستحيل في العقل، ولم أجتمع إليه لما عاد إلى دمشق لنفوري منه، لما يُحكَى عنه من الكذب"(١٥)، فرأي ابن عساكر هذا يدل على حضور معيار الصدق والكذب في انتقاء من يروي عنهم، أو حتى يجتمع إليهم، والغرناطي وفق الجانب الأدبي يتسم أسلوبه بالبساطة والنمطية والتفكك، وقد يفتقد قدرا من الإبداع والفنية لتوسطه بين التخيل والموضوعية؛ مما انعكس على متني كتابيه، وما تضمّناه من نصوص، وربما هذان الحكمان يمثلان شططا ما، لعدم مراعاة بغية المؤلف الحقيقي/الغرناطي، أو الضمني، أو السياقات غير النصية التي أسهمت في توليد النصوص في صورها النهائية.

وعلى الرغم من تصريح بعض العلماء والدارسين بشغف أبي حامد الغرناطي بالغرائب والعجائب التي يستحيل تصديقها، فإنهم لم يدعوا كذبه بالمفهوم الخلقي، بل اعتبروا نهجه هذا متوائما مع عصره، ومتسقا مع بيئته، مثل زكريا القزويني الذي نقل عنه كثيرا في كتابه القيم (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)[١٦]، كما أنه أطلق على كتاب الغرناطي (كتاب العجائب)[١٧]، ومثل حسين مؤنس الذي رأى أن كتابه (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب): "خليط عجيب من المفيد وغير المفيد، ومن الواقعي والأسطوري؛ مما يدخل في نطاق العلم، وما يدخل في نطاق علم العوام والقصص الشعبي"[١٨]، ومثل شوقي ضيف الذي أشار إلى تركيز الغرناطي على الجانب التخيلي العجائبي، إلى الحد الذي مثلت فيه الحقائق مجرد استثناء في نهجه التأليفي؛ إذ يقول عن كتابه (تحفة الألباب): "يكثر فيه من ذكر الخوارق والعجائب الخرافية، غير أن به من حين إلى حين بعض حقائق ومشاهد بديعة"[١٩]، وإسماعيل العربي محقق الكتاب الذي عدّ "مشاهداته الشخصية قد تبدو سطحية في الظاهر، ولا تبعث في نفوسنا إلا ابتسامة عابرة، بدلا من الاستغراب الذي يتوقعه المؤلف"[٢٠]، وإن كان هذا الرأي الأخير يتبدّل بالنظر إلى متلقي الكتاب في عصره، أو في العصور التالية له؛ إذ إن إصدار حكم على نص تراثي من زاوية عصرنا الحالي يبدو غير موضوعي، مع العلم أن ثمة رحّالة معاصرين لأبي حامد الغرناطي خلت رحلاتهم من أية ملامح تخيلية عجائبية، أو كادت[٢١].

لذا سعى باحثون لتحديد أساليب الغرناطي ذات الطابع العلمي، التي اعتمد عليها في تصنيف كتابه (تحفة الألباب)، ومنها طرائق توخي الدقة والتحقق من ثقة ما يورده من نصوص، وبالرغم من وجود بعضها بالفعل، لكن ثمة مواضع عدة تظهر تعنتا ما من قبل بعض الباحثين؛ رغبة في الإعلاء من الجانب العلمي الموضوعي الحيادي للكتاب، مع ضعفه النسبي؛ بما يُعلي من فنية الكتاب بنصوصه المختلفة، وأشكاله الأدبية المتنوعة؛ إذ ظهر بحث أحصى هذه الطرائق في: النقل مشاهدة وسماعا من الثقات: السماع من الثقات، الاستفسار من العلماء،

المعاينة، والتدقيق في ضبط المصادر: الاقتباس من الكتب، الاستشهاد بالآيات القرآنية، الاستناد إلى الرواة الثقات، الاقتباس من التجار والملاحين، والاهتمام بخلق الأجواء المنطقية في الحكي والسرد: الوصف المنطقي، تطبيق التمهيدات الدالة على منطقية الحكاية[٢٢]، فالطريقة الأولى ضعيفة الأثر لانعدام إمكانية التحقق من صحتها، وعلى الرغم من أن "طابع التنوع هو المجسد الأسمى لوحدة النص الرحلي"[٢٣]، فإن تنوع الحكايات والنصوص زمانيا ومكانيا يجعل من هذه الطريقة مجرد حيلة فنية تعمّد الغرناطي التركيز عليها لاستمالة المتلقي بكسب ثقته، وتأتي الطريقة الثالثة عبارة عن مبالغة غير مبررة من الباحث؛ إذ ثمة شبه إجماع ممن درس الغرناطي، أو قرأ له، أو عايشه في زمانه، على بعد ما يورده من نصوص وحكايات عن المنطق والعقل، أما الطريقة الثانية (التدقيق في ضبط المصادر) فتعدّ الأقرب إلى الصواب، خاصة في قسميها: الاقتباس من الكتب، الاستشهاد بالآيات القرآنية، بينما يظهر الاستناد إلى الرواة الثقات، والاقتباس من التجار والملاحين متصلين بالطريقة الأولى التي رأيناها مجرد حيلة فنية من الغرناطي.

ما سبق لا يقلل من قيمة أسلوب الكتاب الشائق الممتع الذي أكده المحقق حينما أشار إلى التأثير القوي على الجمهور الذي جذبه في الغرناطي "ما يقصه ويرويه من مشاهداته الشخصية المسلية، وما ينقله عن الغير مما يزكيه ويثق بنقله من العجائب والغرائب"[٢٤]، وإن كان المحقق جانب الموضوعية بإعلانه عن الروح العلمية التي تميز بها الكتاب، على الرغم من ضعفها؛ وبما يعلي من الجانب التخيلي الإبداعي، يقول: "قد استهوتهم في الكتاب تلك الروح العلمية التي تدفع الكاتب إلى تحقيق ما يرويه وإسناده بعناية إلى من ينقله عنه، وكون القصص والحكايات التي يقدمها، إذا كانت مسلية ومثيرة، فهي في أغلب الحالات تكتسي طابعا من الحقيقة"[٢٥]، ويبدو دحض هذا الزعم يسيرا إلى حد ما، من خلال هشاشة سلسلة الإسناد التي اعتمدها الغرناطي، وندرتها على مدار الكتاب كله؛ إذ يتضح

أنه كثيرا ما كان يحاول إيهام المتلقي بصدق ما يرويه بأساليب مختلفة سوف تعرض في متن البحث.

وتجدر الإشارة إلى أن وعي الغرناطي بالقصّ نوعا نثريا له خصائصه وأساليبه لن يتحدد إلا من خلال التحليل الدقيق لكل من المتن والمبنى الحكائيين للنصوص القصصية المندرجة ضمن كتابيه، لكن مع ذلك فإن الانطباع الأولي يشير إلى توفر هذا الوعي؛ إذ ظهر في عدة مواضع من كتاب (تحفة الألباب)، فلقد ذكر لفظين عند الإشارة إلى نص (حديث مدينة النحاس)[٢٦]، الأول في العنوان الفرعي، وهو (حديث): "حديث مدينة النحاس التي بناها الجن لسليمان بن داود عليهما السلام"، والثاني في متن النص، وهو (خبر): "... أن عبد الملك بن مروان بلغه خبر مدينة النحاس"[٢٧]، بينما اختفت ألفاظ كانت مستخدمة قبله وبعده، وفي عصره، مثل: قصة، حكاية، نادرة...، وإذا كان هذا الأمر قد يوحي ظاهريا بضعف وعي الغرناطي بنوع القصّ الذي أبدع في إطاره، لكنه يشير إلى توجهه المحافظ؛ حيث حاول في أكثر من موضع إيهام المتلقي بحياده، وبموضوعية ما يورده من أخبار وأحاديث وحكايات، فما هو – وفق هذا التوجه – سوى ناقل عن رواة ثقات، وشهود عيان. وإذا كان لفظ (الحديث) من "أكثر الكلمات دلالة على معنى القصة، كما فهمها الأديب العربي القديم والحديث، ربما لأنها تشير إلى معنى اللقاء المباشر بين الكاتب وجمهوره، وهو الأمر الذي يسجل حضورا واضحا في النثر العربي القديم بأنواعه المختلفة"[٢٨]، لكنه يظهر ومصطلح (الخبر) أكثر صلة بهذه الصفات العلمية، كما أن هذا الأمر ظاهر بداية من الشكل القصصي الأولي الذي يندرج كتابه ضمنه، وهو الرحلة، التي تقترب من علم الجغرافيا، كما تقترب السيرة من علم التاريخ، على الرغم من اعتمادهما على القص، وقد يكون ذلك بنسب متقاربة، لكن هذا يتعلق بأساليب متفاوتة بتفاوت توجهات المؤلفين، وبتباين نسب التخيل التي تزيد أو تنقص في أي من النصوص المندرجة ضمنهما، إلى الحد الذي قد يُخرج النص كليةً من دائرة الأدب، حينما يتقلص التخيل، أو ينتفي

الإبداع، أو يكاد يبعد نهائيا عن مجال أي منهما، حينما تطغى نسب التخيل على الجانب العلمي الموضوعي/الحقيقي، وحينها يغدو نصا أدبيا بدرجة كبيرة، أو يقترب من الأدب بصورة أو بأخرى، على الرغم من الطابع العلمي الذي يغلفه آنذاك، لكن ثمة مجموعة من النصوص تحافظ على المسافة الوسطى بينها وبين الأدب/القصّ، أو بينها وبين الجغرافيا أو التاريخ؛ إذ تتوافر فيها – في هذه الحالة – السمات القصصية التخيلية، والسمات العلمية.

**المحور الأول: التخيّل والنوع القصصي:**

يميل الإنسان غالبا إلى ما يروّح عن نفسه، ويخرجها مما قد تعانيه من الكل والملل؛ لذا نرى كثيرا من العلماء عقدوا صلات متباينة مع القص، إبداعا وتلقيا[٢٩]، فابن الخشاب العالم المشهور (ت ٥٦٧ هـ) كان يحضر حلقات القصّاص في عصره، مبررا فعله بأنه طالما استفاد من هؤلاء الجهّال الفوائد الكثيرة، كما أن هذيانهم – أي تخيلهم السردي، أو قصصهم – يتضمن المعاني الغريبة واللطيفة التي يعجز هو وغيره عن الإتيان بمثلها[٣٠]، كما اتفقوا حول ولع عامة الناس بالقصص؛ إذ "تزيد إيمان الإنسان بدينه، وتعظيمه لقدرة خالقه، وتحيره أمام عجائب خلقه"[٣١]، وفي الآن نفسه فقد دأب كثير من العلماء على التحذير من الانصياع خلف القصاص وأفعالهم التي تستهدف إفساد أفئدة العامة وأذهانهم، مثل أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي (ت ٥٩٧ هـ) الذي صنف كتاب (القصاص والمذكرين) محذرا من حيلهم المتعددة[٣٢]، ومن قبله المطهر بن طاهر المقدسي (ت ٣٥٥ هـ) الذي صنّف (كتاب البدء والتاريخ) موجها أسلحته إلى القصاص، ومتبرئا من أفعالهم الدنيئة؛ إذ رآهم يفسدون على عامة الناس "أذهانهم بما يقصون من غرائب العجائب التي رووها مستأكلة القصاص عن أحدوثة في العقل مردودة، وأعجوبة عن الفهم محجوبة حتى شحنوا صدورهم بترهات الأباطيل وضيعوا نفوسهم بالأسمار والأساطير... والحديث لهم عن جمل طار أشهى إليهم من الحديث عن جمل سار..." [٣٣]، ثم أكّد المطهر المقدسي نهجه التأليفي المتسم بالحياد والموضوعية

والمتجنب كل مظاهر اللغط والبهتان الذي وقع فيها غيره؛ إذ نأى عن "خرافات العجائز وتزاوير القصاص"، فقال: "فأمرني لا زال أمره عاليا وجده صاعدا أن أجمع له كتابا في هذا الباب منحطا عن درجة الغلو خارجا عن حد التقصير مهذبا من شوائب التزيد مصفى عن سقاط الغسالات وخرافات العجائز وتزاوير القصاص وموضوعات المتهمين من المحدثين رغبة منه في الحبر الذي طبعه الله عليه، وامتعاضا للحق، ومناضلة عن الدين واحتياطا له، وذبا عن بيضة الإسلام..."[٣٤]؛ بما يسلم إلى وجود تيارين شبه متناقضين تجاه القص العجائبي المتأسس على التخيل السردي، وهذا مثّل مناخا ثقافيا عامة، انتشر في العالم العربي شرقا وغربا في مختلف العصور.

ولم يكن أبو حامد الغرناطي – وغيره – في منأى عن هذا المناخ ذي التوجهات المتباينة بين معارض ومؤيد للقصاص وأفعالهم، فكان على دراية به؛ لذا ألحّ على تمهيد الطريق أمام المتلقين كي يقبلوا نصوصه التخيلية ذات الطابع العجائبي، كما أن موقفه من النمط العجائبي واعتماده عليه بقوة، إلى الحد الذي ارتقى به ليشكل سمة فارقة بين نصه الرحلي ظاهريا، ونصوص أخرى من الرحلات، أو ليمثّل شكلا خاصا به، أي (الرحلة العجائبية) أو (جغرافية العجائب)، إن موقفه هذا قد تأسس على تراث ضخم من الاهتمام بكل ما هو غريب، وعجيب، وعجائبي منذ العصر الجاهلي مرورا بشتى العصور، وقد تواتر هذا النهج في نصوص كثيرة تلت الغرناطي زمانيا، وخالفته من زاوية توجهها المعلن من قبل مبدعيها، مثل حكايات ألف ليلة وليلة، وكتاب (معجم البلدان) لياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، وكتابي (آثار البلاد وأخبار العباد)، و(عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) لزكريا القزويني (ت ٦٨٢ هـ).

بذلك، فإن النهج التأليفي للغرناطي، خاصة في كتابه (تحفة الألباب)، يمكننا من القول إن بعض نصوصه قد يُنظر إليها على أنها أنساق أصولية[٣٥] نجحت في جذب غيرها من النصوص التي أسهمت – باعتمادها على كثير من السمات التي

رسخّها الغرناطي بتوظيفها والتركيز عليها – في زيادة الوعي بالتخيل السردي الذي أفرز هذا النمط العجائبي؛ لذا أصبحت بمثابة أنساق حرة لشكل قصصي خاص، لم يتفق عليه بدرجة كاملة، كونه يرتكز في صياغته على الرؤية الخاصة لمبدعه، وما يحيط بالتخيل السردي، أي العملية الإبداعية ذاتها، من سياقات متنوعة قد تسهم في توجيه المتلقين؛ لأن أي تصنيف "مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة"(٣٦)، ومع ذلك فمن الواضح سعي كل من الناقد والمتلقي إلى النظر إلى النصوص أو الأعمال من زاوية تصنيفية تتفاوت في قدر صرامتها والتزامها أو ميوعتها أو تحللها من التصنيف، لكن هذا التصنيف لا يخضع للأهواء بشكل تام، وإن بدا موجها من قبل الناقد – أو المتلقي – وفق رؤيته الخاصة والمتشكلة في الغالب من تراث فكري وثقافي واجتماعي غاية في التعقيد؛ لذا فالتصنيف: جنسيا أو نوعيا أو شكليا أو نمطيا يكون متعلقا بعدد من الأسس والمعايير والقوانين التي قد تلزم الجميع بتبنيها، أو على الأقل تيسر عملية التصنيف وتكسبها حلة منطقية يمكن الاطمئنان إليها، ولعل أكثرها فاعلية عند الغرناطي: المماثلة، والتواتر، والقيمة المهيمنة، والعدد، وأفق الانتظار، والتراكم، والتصنيف(٣٧)، مع الأخذ في الاعتبار أنه – على أغلب الظن – لم يكن على دراية كاملة بتلك القواعد، لكن تواترها على مدار كتابيه، وعند غيره من الكتّاب لدليل على بزوغ الوعي بها، ولو بشكل نسبي.

وتجدر الإشارة إلى أنه من الضروري أن يكون التلقي الصائب للنصوص موضع التحليل ذا صلة بالسياقات المحيطة بهذا النص أو ذاك، بمعنى أنه لا يجوز إقصاء النص عن سياقه التاريخي والمجتمعي والثقافي؛ لأن النظر إليه منعزلا عن هذه السياقات من شأنه الإسهام في استنباط نتائج مضطربة، وغير معتمدة على سند علمي، وبالطبع هذا لا يعني انعدام استقلالية النص، بل على العكس من ذلك، فالنص يُتلقى ويُستمتع به بصورة مجردة، ودون معرفة سياقاته المحيطة، لكن الإلمام بها ومعرفتها من شأنه توليد صور كثيرة للنص، من هنا يصبح النص الواحد بمثابة مجموعة من النصوص المختلفة باختلاف ثقافة المتلقين وآرائهم(٣٨).

فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نهمل السياق الثقافي الذي أُنتج فيه النص، ويجب أن يتساوق التلقي مع عصر الإبداع النصي قدر الإمكان، بمعنى أن المتلقي يرتحل ثقافيا وفكريا إلى عصر التأليف، وكذا الواقع المتخيل في النص، ومن ثم يكوِّن بعض الأحكام المرسلة من قبله مرتكزة على هذه الدعائم التي دونها تبدو أحكاما زائفة مضللة، أو يكون الرفض حليفها، إذا اتسعت الهوة بينهما، أي بين عصر/ثقافة التلقي، وعصر/ثقافة الإبداع، وهذا الربط المتزن من شأنه أن يضيف – إلى جانب المتعة التي تتكون حال التلقي الأمين للنص – تصورا صادقا حول العلاقة بين الأنثروبولوجية والتخيل السردي؛ مما يسهم في تكوين نسيج نصي فني يؤطر النسيج الثقافي المجتمعي الإنساني المرتبط بالنص السردي التخيلي.

وتبدو الصلة وثيقة بين القص العجائبي والتخيل الذي يعد من أقوى المعايير المحددة للنوع القصصي؛ إذ يسهم في التفريق بينه وبين غيره من الأنواع النثرية، على الرغم من إمكانية توظيفه بنسب وأساليب مختلفة ضمن هذه الأنواع. ويتوسط التخيل القوى الخمس التي تشكّل الحس الباطن نظير الحس الظاهر، وهي: الحس المشترك، والخيال، والتخيل، والوهم، والحافظة[٣٩]، وثمة علاقات متنوعة وقوية بين هذه القوى الخمس، فالحس المشترك هو القوة التي ترتسم فيها صور المحسوسات، التي تنقل عبر الحس الظاهر، وتستقر في الحس المشترك[٤٠]؛ ومن ثم تبقى صور المحسوسات في الخيال بعد غيابها، ومن الملاحظ أن أهمية الحس المشترك، والخيال تنحصر في الحفاظ على ما أدرك بالحس الظاهر؛ مما يمهد لعمل التخيّل الذي يعيد صور المحسوسات المحفوظة، ثم التركيب بينها بأساليب متباينة حسب طبيعة المتخيِّل وأهدافه وخصائصه وقدراته، بما يعيدها كما لو كانت عليه في الواقع، لكن التخيل – بالطبع – لا يعيدها بالصورة ذاتها التي كانت عليها، بل يغيرها وفق مستوى التخيل وقدرات المتخيِّل، كما أن التخيل لا يقتصر على إعادة تشكيل المحسوسات، سواء أكان بالصورة ذاتها المدركة من قبل عبر الحس الظاهر، إلى أن استقرت في الخيال عن طريق الحس المشترك، أم بصور مختلفة،

بل يتعدى التخيل إلى إمكانية ابتكار أشياء غير واقعية، حينما يكون مقصودا في ذاته، وموجها لتحقيق أهداف واضحة، كما هو الحال في التخيل الأدبي عامة، والتخيل السردي خاصة، وبالطبع فإن التخيل لا ينفصل عن الواقع المحسوس كلية، بالرغم من مقدرته على مخالفة هذا الواقع، أو المزاوجة بينه وبين غير الواقعي، وهذا التصور لقوى الحس الباطن تُظهر الفرق بين كل من الخيال والتخيل، فالخيال هو الصورة المرتسمة للشيء المدرك بالحواس بعد غياب المحسوس(٤١)، والخيال هنا ألصق بالواقع من التخيل الذي يمكن أن يشكّل المحسوسات تشكيلا جديدا مغايرا وفق صور متنوعة وثرية.

وتتعدد تعريفات التخيل، فقد يشير إلى تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، أو يشير إلى قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، أو يستمد عناصره من الوجود، فيركبها تركيبا جديدا، أو ينسج الرؤى والأحلام نسجا لا صلة له بالوجود الحقيقي(٤٢). ومن مضمون هذه التعريفات الثلاثة يتبين أن المقصود بالمعنى الأول الخيال، وبالمعنى الثاني التخيل، وبالمعنى الثالث التوهم، وهو "إدراك المعاني غير المحسوسة"(٤٣)، أي أن كلا من الخيال والتخيل والتوهم له علاقة ما بالواقع الخارجي المدرك من خلال الحس الظاهر، فيكون بمثابة صورة لهذا الواقع الذي لم يعد موجودا، وهذا في الخيال، ويختلف اختلافات متباينة في التخيل، حيث يزاوج بين أمور واقعية مدركة من قبل وأخرى غير واقعية، ويوغل في التجريد في التوهم، حيث يزداد البعد عن المحسوسات، ويفسح المجال للمعاني غير الحسية، وإذا بدت العلاقة قوية بين التخيل والأدب، ففي الوقت نفسه يمثّل التخيل معبرا رئيسا لإنتاج كل من الغريب والعجيب والعجائبي.

فحينما أسس تزفيتان تودوروف للعجائبي انطلق من التفرقة بينه وبين كل من الغريب من زاوية، والعجيب من زاوية أخرى، ومن ثم سعى إلى تحديد خصائص كليهما، تمهيدا لبلورة العجائبي، أي أن مفهوم تودوروف للعجائبي يعتمد على

المقارنة بينه وبين الغريب والعجيب؛ إذ يرتبط الأول (الغريب) بما هو حقيقي أو واقعي – وإن كان فنيّا متخيّلا، بمعنى عدم اشتراط حدوثه على أرض الواقع – وذو صلة قوية بقوانين الطبيعة التي تسهم في تفسير أحداثه، حتى لو بدت نادرة وغريبة، في حين يرتبط الثاني (العجيب) بغير الحقيقي أو التخيلي المخالف لقوانين الطبيعة، ومن ثم يتطلب قوانين جديدة فوق طبيعية لتفسير أحداثه، أو على الأقل تبريرها وقبولها(٤٤).

ثم يأتي العجائبي متوسطا بين الغريب والعجيب؛ إذ يظهر حال التردد في الارتباط بأي منهما، سواء أكان من قبل المتلقي أم بعض الشخصيات القصصية المتخيلة، فهو لا يدوم "إلا زمن تردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى الواقع، كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا، في نهاية القصة، مع ذلك، يتخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية، قرارا، فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب، وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"(٤٥).

ويلاحظ التشابه بين آراء تودوروف السابقة – خاصة المتعلقة بالعجائبي – وبين تعريف زكريا القزويني للعجب – أي العجيب – بأنه "الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"(٤٦)، أما الشريف الجرجاني فيرى أن العجب "تغيّر النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله"(٤٧)؛ أي أن كلا من تودوروف، والقزويني، والجرجاني يرتكز في رؤيته للعجائبي على موقف المتلقي – القارئ، أو المشاهد، أو السامع – من النص ذاته، فلا يكون المتلقي إزاء نص عجائبي – أو عجيب وفق العلماء والنقاد العرب القدماء – إلا بظهور التردد أو الحيرة أو تغيّر النفس، وبعدم وجود أي منها تنتفي العجائبية،

وعامة فإن انتفاء تردد المتلقي – أو الشخصية القصصية – في قبول الأحداث كما هي، أو تطبيق القوانين الطبيعية أو فوق الطبيعية عليها، والذي يعقبه انتفاء العجائبي وفق تودوروف، لا يخرج النصوص القصصية العربية القديمة – كما في كتابي (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)، و(المعرب عن بعض عجائب المغرب) – من النمط العجائبي، الذي يضم – كما سيتبين – كل غريب أو عجائبي أو عجيب، وعن طريق توظيف التخيّل السردي بصورة مؤكدة، وبالطبع لم تظهر فروق تذكر بين هذه الأقسام الثلاثة عند العرب القدماء، شأنها في ذلك شأن غيرها من المصطلحات التي اتسم توظيفها بالعمومية التي لا تقلل من قيمة وعيهم بوجودها، بل سعيهم إلى إحكام صياغتها من خلال تواتر توظيفها وفق طرائق محددة يسهل رصدها، وما الهجمة القوية التي شنها بعض العلماء القدماء على نهج الغرناطي في اعتماده التخيل السردي الذي أفرز هذا النمط العجائبي – مثل ابن عساكر، والمطهر المقدسي – إلا دليل وجوده بقوة وتأثيره في المناخ الثقافي والأدبي آنذاك.

وبالنظر إلى كتابي أبي حامد الغرناطي نجد أن نصوصه قد وزّعت على الأقسام الثلاثة التي حددها تودوروف، وهي: الغريب، والعجائبي، والعجيب(٤٨)، يدخل ضمن (الغريب) كل ما يفسر وفق القوانين الطبيعية المألوفة، فيتجلّى في تصوير معظم المباني والمدن، وبعض ظواهر الطبيعة مفرطة الغرابة، لكنها ممكنة الحدوث، مثل تصوير: عجائب القبور والموتى، وعجائب الدنيا، وعجائب الآثار، وعجائب البنيان...(٤٩)، ويدخل ضمن (العجيب) كل ما لا يمكن تفسيره أو قبوله وفق قوانين الطبيعة، أو ما يتطلب قوانين فوق طبيعية أو جديدة لتفسيرها، وهنا يجب وفق زعم الغرناطي تصديقها؛ لأن تكذيبها دليل ضعف العقل، ويندرج ضمنها: حديث مدينة النحاس، والجن المسجونون في البحيرة، والطلاسم وألواح الرخام و...(٥٠).

وبين هذين القسمين يقع (العجائبي) الذي يكون مرتبطا بموقف المتلقي من النص القصصي، فإذا لم يقرر موقفه مما يسمع أو يقرأ، سواء اعتباره غريبا أم

عجيبا، حينما يقف مترددا بين هذا وذاك يكون آنئذ أمام ما يُطلق عليه عجائبي، ومن ثم فالمتلقي هو الذي يحدد عجائبية النصوص المروية وفق رؤية تودوروف سالفة الذكر، والتي تمثل تردد المتلقي – أو الشخصية القصصية – تجاه ما تراه أو تقرأه أو تسمعه؛ لذا فشتى النصوص الواردة عند الغرناطي، والتي تتضمن أيًّا من الغريب أو العجيب، قد تبدو عجائبية لدى بعض المتلقين، وخلاصة القول إن أبا حامد الغرناطي كان بصدد رصد شتى النصوص التي تعد مادة جذابة للمتلقي لانضوائها على سمات الغرائبية والعجائبية، وعلى الرغم من وعيه بوجود من يكذّب هذه النصوص: الحكايات أو الأخبار، ويكذّبه هو نفسه، فإنه كان مطمئنا بعدما أصدر حكمه على هؤلاء المكذبين بنقصان العقل، وضعف الإيمان، وعلى غيرهم من المصدقين له ولنصوصه برجحان العقل وقوة الإيمان.

ولعل الغرناطي لم يرغب غالبا في وجود هذه المنطقة الوسطى، التي يتردد أو يحتار فيها المتلقي، تلك التي تقع بين الغريب والعجيب؛ من ثم فقد اجتهد بطاقاته المختلفة لاستمالتهم ليصدقوا ما يورده من نصوص متخيّلة، حتى لو زعم أنها منقولة عن طريق بعض الرواة الثقات، سواء أكانوا مشاركين في الأحداث المروية، أم غير مشاركين، والنظر إلى كل منها على أنه إما غريب أو عجيب، ووفق آراء الغرناطي فإن التردد في قبول نصوصه ذات الطابع الغريب أو العجيب أو العجائبي، أو في تصديقِها قد يرقى ليمثل ترددا في الدين والعقيدة، أو على أحسن تقدير ضعف العقل ونقصانه؛ لذا فقد أشار بين الفينة والأخرى إلى ما بذله من جهود مضنية من أجل مشاهدة ما سوف يسرده في كتابه، والتأسيس لمبدأ الثقة فيما سوف يرويه بالاعتماد على أهل الثقة من الرواة، فيقول في مقدمة كتاب (تحفة الألباب) إن تأليف كتابه هذا كان تلبية لطلب الشيخ أبي حفص عمر بن محمد معين الدين: "ومنذ اغتربت عن المغرب الأقصى، شاهدت من الأئمة الكرام ما لا يعد ولا يحصى..."، ويقول أيضا: "ولم يزل ... يحثني كلما كنت ألقاه، أن أجمع ما رأيته في الأسفار من عجائب البلاد والبحار، وما صح عندي من نقلة الأخبار

الثقات الأخيار"[٥١]، لكن القول بإيجابية فعل الغرناطي هذا لا يمكن الجزم به سواء وفق ثقافة عصر التأليف، أم عصرنا الحالي، على الرغم من أن المؤشرات النصية والسياقية لكتاب (تحفة الألباب) تشير إلى ترجيح نجاحه في مسعاه بنسب متفاوتة[٥٢]، ولعل توجّه الغرناطي هذا جعل وجهات النظر تجاه نصوصه تتأرجح بين (قصص الأحداث التخيلية) و(القص اللفظي)؛ إذ يعني النمط الأول القص المعتمد كلية على التخيل السردي، بينما يخلو النمط الثاني من جانب التخيل، أو يضعف بدرجة كبيرة، فيبدو منحصرا في القص التداولي الحياتي غير التخيلي، ويضع بعض النقاد – مثل شلوميت كنعان – ضمن هذا النمط الأخير كتب التاريخ، والسير الذاتية، وبالطبع كتب الجغرافيا، لكنها تردف رأيها باستثناء، قائلة: "فالمسألة القابلة للجدال هي أن كتب التاريخ والتقارير الإخبارية والسير الذاتية ليست في بعض النواحي أقل تخيلا مما تم تصنيفه اصطلاحيا في هذا الإطار، فبالإمكان تطبيق بعض هذه الإجراءات المستخدمة في تحليل التخييل على النصوص المعرفة اصطلاحيا كنصوص غير تخيلية"[٥٣]، وبالفعل فنصوص الغرناطي تتوزع على هذين النمطين القصصين، وكلاهما لا يخلو من التخيل السردي، مع اختلاف درجة حضوره وفاعليته وأساليب توظيفه.

مما سبق يتضح أن التخيل السردي أسهم في تأسيس النوع القصصي، خاصة في نمطه العجائبي، وما يحوم حوله من أنواع قد تتمايز عنه أو تتداخل معه، حسب توجهات المتلقين وثقافاتهم ومستوياتهم القرائية، مثل الغريب والعجيب، وربما الخرافي أو الأسطوري، ولقد أبدع الغرناطي في هذا النمط القصصي التخيلي العجائبي، وإذا واجه إعراضا من البعض أو هجوما من الآخر، فإنه في الوقت نفسه لاقى قبولا واضحا اتضح من النقل عنه، ومن القراءات المختلفة والمتتابعة لنصوصه عند العرب والمستشرقين، كما أن إبداعه هذا كان متوائما مع المناخ الثقافي السائد آنئذ، الذي لم يجد تحرجا في رواية – أو سرد أو تخيّل – غير المألوف، أو الغريب والعجيب والعجائبي، بل الذي يعلي من مكانة سرد العجائب

التي قد ترتقي باعتبار تصديقها – في وجه من الوجوه – شرطا للإيمان بالله تعالى وقدرته في خلقه.

**المحور الثاني: القص العجائبي عند الغرناطي:**

اتضح أن التخيل معيار فاصل بين القص وغيره من الأنواع النثرية، فالأشكال الأدبية "إنما هي قطع في خيمة التخيل"(٥٤)، كما أن توسط التخيل بين قوى الحس الباطن الخمس له دلالة تشي بمحوريته، واحتوائه على قدر من الوعي والقصدية من قبل المبدع الذي يوظفه، وهذا عن طريق إعادة صور المحسوسات المحفوظة والتركيب بينها بأساليب متعددة، وذلك تبعا لثقافاته وقدراته الإبداعية المختلفة، إلى الحد الذي قد يبتكر معه أمورا متخيلة بشكل تام، لكن الأمر – بالطبع – لا يبتعد كلية عن الواقع المحسوس، على الرغم من إمكانية مخالفته بطرائق عدة، والقص العجائبي يتجاوز الحقيقة أو الواقع، وأيضا التفكير العقلي المنطقي؛ ومن ثم يجنح ناحية التفكير الخرافي غير المنطقي، ومطيته في ذلك التخيل بأساليبه المتنوعة؛ من ثم فالتخيل يرتبط بالعجائبية التي تعتمد على ثلاثة شروط حددها تودوروف، وهي: أن يدفع النص القارئ إلى النظر لعالم الشخصيات القصصية المتخيلة على أنه عالم أشخاص أحياء، أي طبيعيين، ثم التردد بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي للأحداث المروية، وأن يكون هذا التردد محسوسا بالتشابه إلى حد ما مع إحدى الشخصيات، وأن يختار القارئ موقفا خاصا تجاه النص القصصي، كأن يقرر أن القوانين الطبيعية قادرة على تفسير الأحداث المتخيلة الغريبة، أو أن يقرَّ بوجود قوانين جديدة يمكن أن تفسر هذه الأحداث أو الظواهر، وهنا تكون عجيبة، أي أن التردد هو الذي يحدد النمط العجائبي(٥٥).

ولقد توافرت هذه الشروط الثلاثة عند الغرناطي، خاصة في معظم نصوصه كتاب (تحفة الألباب)، وبعض نصوص كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب)، حتى أن المتلقين قد ترددوا في تفسير غرائبه وعجائبه، ومن ثم توزعوا ما بين مصدق ومكذب، وقابل ورافض، بغض النظر عن الرؤية الخاصة لكل منهم،

سواء أكانت رؤية علمية موضوعية، أم رؤية أدبية فنية، أم مزيجا بين الرؤيتين[٥٦]، ومما يؤيد ذلك الاختلاف أن أحداث النص العجائبي المعنون بـ (حديث مدينة النحاس) قد توزعت بين حالتي الاستقرار والاضطراب، أو التوازن واللاتوازن، بأسلوب متناوب، بما يتلاءم مع البنية الرئيسة للرحلة عامة؛ إذ تعد هي ذاتها حالة من الاضطراب/اللاتوازن: سفر – غربة – اغتراب – صعاب – أحداث غرائبية وعجائبية... تؤطرها حالتان من الاستقرار/التوازن، قبل الرحلة وبعدها، كما أن بنية النص ذاتها – أي المبنى الحكائي– تتضمن تناوبا لحالتي الاستقرار والاضطراب، وهذا التناوب يظهر من خلال عدّة أساليب، منها: العقبات أو العراقيل التي قد تواجه الشخصيات القصصية (اضطراب/لاتوازن)، ثم التغلب عليها (استقرار/توازن)، مثل الأسئلة الإلغازية التي ترسل من شخصية قصصية إلى أخرى، تعقبها إجابات تعد حالات مختلفة من الاضطراب الناتج عن محاولات حل اللغز، أو الإجابة عن الأسئلة، مثل سؤال الأمير موسى بن نصير – وهو هنا شخصية قصصية متخيلة، على الرغم من تصويرها من قبل المؤلف على أنها شخصية مرجعية/تاريخية – لجنوده حينما اتضح لهم ضخامة سور مدينة النحاس، وعدم وجود باب لها: "كيف السبيل إلى معرفة ما في هذه المدينة؟"[٥٧]، وأيضا سؤاله بعد قراءة المكتوب على أحد ألواح الرخام الأبيض بما ينهاهم عن التقدم خشية هلاكهم، قائلا: "هذه أرض بيضاء كثيرة الأشجار والنبات، والماء فيها كثير، فكيف يهلك الناس فيها؟"[٥٨]، فالسؤال هنا يعدّ استقرارا/توازنا يمثل حافزا حركيا للبحث والسعي لكشف اللغز، يليه حالات متتالية من الاضطراب، المتمثلة في محاولات كشف الغموض، أو الهروب من أماكن الخوف والهلاك، وفي النهاية يأتي الاستقرار/التوازن بسبب انتفاء هذه الأحداث، بزوالها أو بالتسليم بغموضها وانعدام القدرة على كشف كنهها، كما هو الحال في لغز مدينة النحاس؛ إذ تركها الأمير موسى بن نصير دون معرفة طبيعتها، كما طلب منه الخليفة عبد الملك بن مروان، ومن ثم فإن حالتي الاستقرار والاضطراب يتسمان بالتدرج الواضح وفق أساليب

مختلفة باختلاف المتن القصصي لكل نص فرعي، بمعنى أنه لا سبيل إلى أي من الحالتين بصورة خالصة ونقية ومنفصلة، ومن أدلة ذلك أن السؤال الإلغازي الذي اعتبرناه نموذجا لحالة الاستقرار ظهر نتيجة حالة من الاضطراب، بسبب ظهور اللغز أو الغموض وإثارة الفضول، وقد يرى بعض المتلقين أن حالة الاستقرار هذه ما هي إلا حالة من الاضطراب، وهنا يظهر موقفه الخاص من النص، أو تردده، كما ذكر تودوروف.

وجدير بالذكر أن الإشارة إلى نص **(مدينة النحاس)** قد تواترت عند كثير من العلماء والكتّاب قبل الغرناطي وبعده، وفيما يلي جدول بأسمائهم، وتاريخ وفاة كل منهم، وعناوين كتبهم، وموضع النص في كل كتاب، علما بأن سراج الدين بن الوردي (ت ٨٦١ هـ) لم يشر إلى مدينة النحاس في كتابه الذي خصصه للعجائب والمعنون بـ **(خريدة العجائب وفريدة الغرائب)**[٥٩]:

| م | المؤلف | الوفاة | عنوان الكتاب | رقم الصفحة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | عبد الملك بن حبيب | ٢٣٨ هـ | **كتاب التاريخ** | ١٤٩ |
| ٢ | أبو الحسن المسعودي | ٣٤٦ هـ | **أخبار الزمان** | ٢٥٥ |
| ٣ | ابن الفقيه الهمذاني | ٣٦٥ هـ | **كتاب البلدان** | ١٣٩ : ١٤٢ |
| ٤ | **أبو حامد الغرناطي** | **٥٦٥ هـ** | **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب** | ٥٩ : ٦٧ |
| ٥ | **أبو حامد الغرناطي** | ٥٦٥ هـ | **المعرب عن بعض عجائب المغرب** | ١٣، ١٤، ١٥٥، ١٥٦ |
| ٦ | ياقوت الحموي | ٦٢٦ هـ | **معجم البلدان** | ج٥، ٩٥ : ٩٧ |
| ٧ | زكريا القزويني | ٦٨٢ هـ | **آثار البلاد وأخبار العباد** | ٥٥٨ : ٥٦٢ |
| ٨ | ألف ليلة وليلة | --- | **ألف ليلة وليلة** | ١٢٩ : ١٣٨ |
| ٩ | سراج الدين بن الوردي | ٨٦١ هـ | **خريدة العجائب وفريدة الغرائب** | --- |

فقد ذكره عبد الملك بن حبيب السلمي الأندلسي (ت ٢٣٨ هـ) في **(كتاب التاريخ)** [٦٠]، وأبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦ هـ) في **(أخبار الزمان)**[٦١]، وابن الفقيه، أحمد بن محمد بن إسحق الهمذاني (ت ٣٦٥ هـ)

في **(كتاب البلدان)**[٦٢]، وياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦ هـ) في **(معجم البلدان)**[٦٣]، وزكريا بن محمد بن محمود القزويني (ت ٦٨٢ هـ) في **(آثار البلاد وأخبار العباد)**، وذكر أيضا في حكايات ألف ليلة وليلة؛ من ثم فقد تباين قدر توظيف هذا النص ذي المنحى العجائبي، بدرجة كبيرة تجعل البون ضخما بين معظم من هذه الأعمال، إلى حد انتفائه كلية عند أشهر من ألّف ضمن النمط العجائبي، مثل ابن الوردي، أو الذكر العابر لهذه المدينة دون سرد أي مشهد حدثي أو حواري متعلق بها، كما فعل المسعودي، بينما تفاوتت أساليب توظيف الآخرين، ويأتي الغرناطي في مقدمتهم جميعا من زاوية حجم النص القصصي، وحجم الحوار، وارتفاع نسبته، وأخيرا زيادة عدد الوحدات الحوارية التي تنعكس على الإيجابية القصصية للنص، إلى درجة اقترابه من توظيفه ضمن حكايات ألف ليلة وليلة، بل تفوقه عليها من زاويتي حجم الحوار، ونسبته كما ستضح لاحقا. وما سبق جميعه يجعل (حديث مدينة النحاس) يشكّل نصا تخيليا عجائبيا يكاد لا يختلف عليه؛ مما حدا بياقوت الحموي – على سبيل المثال – إلى إبداء تحفظه على هذه المدينة وقصتها، قائلا: "ولها قصة بعيدة عن الصحة لمفارقتها العادة، وأنا بريء من عهدتها، إنما أكتب ما وجدته في الكتب المشهورة التي دونها العقلاء، ومع ذلك فهي مدينة مشهورة الذكر، فلذلك ذكرتها"[٦٤].

وفيما يلي جدول إحصائي يوضح حجم هذا النص العجائبي في المصادر الثمانية التي أوردته، وحجم الحوار ونسبته للحجم الكلي للنص، وعدد الوحدات الحوارية:

| م | عنوان الكتاب | حجم النص | حجم الحوار | نسبة الحوار | عدد الوحدات الحوارية |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | **كتاب التاريخ** | ١٣ سطرا | ٥ سطور | ٣٨ % | ١٣ وحدة |
| ٢ | **أخبار الزمان** | سطر واحد | --- | --- | --- |
| ٣ | **كتاب البلدان** | ٦١ سطرا | ٨ سطور | ١٣ % | ١٤ وحدة |
| ٤ | **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب** | **١٣١ سطرا** | **٤٣ سطرا** | **٣٣ %** | **٣٨ وحدة** |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ٥ | **المعرب عن بعض عجائب المغرب** | ٤٢ سطرا | سطر واحد | ٢ % | ٣ وحدات |
| ٦ | **معجم البلدان** | ٤٨ سطرا | ٧ سطور | ١٥ % | ١٣ وحدة |
| ٧ | **آثار البلاد وأخبار العباد** | ٥٨ سطرا[٦٥] | ٨ سطور | ١٤ % | ١١ وحدة |
| ٨ | **ألف ليلة وليلة** | ٢٦٥ سطرا | ٢٩ سطرا | ١١ % | **٤٥ وحدة** |
| ٩ | **خريدة العجائب وفريدة الغرائب** | --- | --- | --- | --- |

مما سبق يتضح الاختلاف الكبير بين البنى السردية لنص (مدينة النحاس) في الكتب الثمانية التي وظفته، لكن البحث سوف يركز على دلالة هذا الاختلاف في ثلاثة كتب، وهي: كتاب (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) للغرناطي، وكتاب (آثار البلاد وأخبار العباد) لزكريا القزويني[٦٦]، وكتاب (ألف ليلة وليلة) [٦٧]؛ إذ اختفى الغموض الذي ظهر في (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)، متمثلا في إخفاق الجنود في فتح باب المدينة، وعدم التمكن من رؤية ما بداخلها، بينما نجحت شخصية الشيخ عبد الصمد في الوصول إلى باب مدينة النحاس وفتحه من الداخل، في حكايات (ألف ليلة وليلة)[٦٨]، هذا إضافة إلى البون الكبير من زاوية الحجم الكلي للنص: (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) لأبي حامد الغرناطي (١٣١ سطرا)، و(آثار البلاد وأخبار العباد) لزكريا القزويني (٥٨ سطرا)، وألف ليلة وليلة (٢٦٥ سطرا)، وإذا نحينا نص (ألف ليلة وليلة) جانبا لتمثيله سردا تخيليا عجائبيا أكثر نضجا، واندراجه ضمنه بشكل مؤكد، فإن المقارنة بين نصي الغرناطي، والقزويني تبدو دالة بوضوح؛ إذ مثّل الأسلوب الحواري عند الغرناطي (٣٣% – ٤٣ سطرا)، بينما مثّل عند القزويني (١٤% – ٨ أسطر) فقط، وإذا كان ارتفاع نسبة أسلوب الحوار مقارنة بأسلوب السرد دليلا على الفنية القصصية، والإبداع التخيلي، فإن نسبة الوحدات الحوارية – أي ما ترسله إحدى الشخصيات القصصية من ملفوظات دفعة واحدة، ودون فاصل زماني، أو حدثي، أو وصفي، أو حواري من شخصية أخرى – تزيد قدر هذه الفنية، وهنا يظهر عدد هذه الوحدات في نص الغرناطي (٣٨ وحدة حوارية)، بينما تتقلص عند القزويني وتنحصر في (١١ وحدة حوارية) فقط؛ من ثم فإن تنوع توظيف الغرناطي أسلوب الحوار يعلي من وعيه بقيمة التخيل

السردي، وبالنمط العجائبي بتمظهراته الثرية، فإذا مثّل (٣٣%) في النص الكلي (مدينة النحاس)، فإن هذه النسبة لم تظهر دفعة واحدة؛ إذ توزعت على الأجزاء الثلاثة التي تكون حكايات فرعية/ضمنية داخل النص الكلي، وهي: حديث مدينة النحاس (١٥%) – حديث البحيرة والجن المسجونين فيها (٤٨%) – حديث منسك بن النفرة (٥١%)، ولقد ارتكز هذا التنوع على الطبيعة الخاصة للبنية السردية لكل نص فرعي، والمتعلق بأمور كثيرة، مثل طبيعة العناصر والخصائص السردية.

**– أساليب التخيل:**

إن متلقي نصوص أبي حامد الغرناطي يجد نفسه منغمسا في عالم عجائبي رحب، ومفعم بكل غريب وعجيب وأسطوري، بشكل مفرط، فإضافة إلى أن الغرناطي قد تعمّد تأطير ما أورده من نصوص بسمة العجائبية صراحة، ومبالغ فيها في كثير من الأحيان، فبدأ حديث مدينة النحاس برغبة الخليفة عبد الملك بن مروان في معرفته، فقال للأمير موسى بن نصير: "فاذهب إليها واكتب إليَّ بما تعاينه من العجائب، وعجّل بالجواب سريعا، إن شاء الله"، كما أنهاه بتأكيد تعجّب الخليفة من هذه العجائب: "فلما وصل الكتاب إلى عبد الملك بن مروان، تعجّب من أمر المدينة..."[٦٩]، إضافة إلى هذا فلقد تواترت ألفاظ وعبارات كثيرة مرتبطة بمعاني التعجّب والغرابة والفزع والخوف والهلع؛ بما يرسخ الطابع العجائبي المعتمد على المبالغة؛ بما يجعل العجائبية محورا تدور في فلكه شتى العناصر السردية: شخصية قصصية – زمان: سردي، وحدثي – مكان – حدث...، ومن أمثلة هذه الألفاظ: العجائب – فهالهم منظرها – فسمعوا ضجة عظيمة وأصواتا هائلة، ففزعوا واشتد خوفهم – فسمعوا أيضا أصواتا عظيمة هائلة أشد من الأول، حتى خافوا على أنفسهم من الهلاك – فعجبوا من ذلك ثم انصرفوا – فأعجب بها الأمير موسى – هائل المنظر – فأيقنا بالهلكة – تعجّب – عجائب القبور والموتى – عجائب الدنيا – عجائب الآثار – عجائب البنيان – أمر عجيب – عجب – حكاية عجيبة – وهي من أعجب الحكايات[٧٠]، وهذا الأسلوب المبالغ فيه يعد من سمات

الشفاهية التي انتشرت عند الغرناطي، الذي "لم يكن بصاحب بحث أو صبر على الكتابة والتدوين، إنما كان محدثا بارعا يطرف سامعيه بعجائب ما رأى وشاهد"(٧١)، فنجد أن الحسّ الشفاهي غلب عليه، فانتشرت سمات الفكر والتعبير الشفاهيين، واعتمد على الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي، وعلت لهجة المخاصمة حينما أقصى مكذبي العجائب من دائرتي العقل والإيمان(٧٢)، كما اجتهد في استمالة المتلقين، على الرغم من بعده عن الحياد والموضوعية في كثير من الأحيان؛ مما حدا بالغرناطي إلى الاعتذار عن سوء تأليفه – الكتابي – قائلا: "لست أرى نفسي أهلا للتأليف"(٧٣).

فالغرناطي قد اعتمد على قدر كبير من التخيّل الذي غلّف معظم النصوص؛ إذ تنوّع التخيل بدرجة لافتة ما بين المفرط الذي يصعب تصديقه، والبسيط الذي يجوز التسليم به من قبل بعض المتلقين، وثمة حالات متدرجة بين هاتين النقطتين، أي إفراط التخيل وبساطته؛ بما يسلم في النهاية إلى صورة متشابكة، أو معقدة، تتقاطع داخلها الكثير من النصوص والأفكار، ويتداخل فيها العلم بالفن، والحقيقة بالخيال، والتصوير بالتخييل، أو الصدق بالكذب، كما كان يحلو لعلماء عصره وسم النصوص العلمية أو الأدبية بأي منهما. كما توزع التخيل السردي العجائبي على شتى العناصر السردية عبر ثلاثة أساليب تخيلية نبعت من إعادة صور المحسوسات المحفوظة والمستقرة في الحس المشترك والخيال، والتركيب بينها بوسائل متنوعة، وهذه الأساليب هي: المبالغة، والمفارقة، والمزاوجة.

تعني المبالغة الإفراط في وصف الأشياء المادية أو الشخصيات عن طريق التضخيم في أغلب الأحوال، مثل المبالغة في تضخيم حجم النمل الذي هجم على الجنود، فهو كالسباع في ضخامته، أو السمكة الكبيرة التي تشبه الجبل العظيم(٧٤)، والمفارقة تعني المغايرة الجزئية أو الكلية للأوصاف المعهودة للأشياء المادية أو الشخصيات، فيتحول الوصف المألوف إلى آخر مفارق ومغاير له، مثل الأمة التي لا رؤوس لها، وأعينهم في مناكبهم، وأفواههم في صدورهم(٧٥)، أما المزاوجة فهي

دمج الموصوفات الطبيعية المنطقية المألوفة بأخرى غير طبيعية أو منطقية أو مألوفة، مثل تصوير سور مدينة النحاس؛ فوصفه بالشاهق أو تصوير ارتفاعه أمر طبيعي مألوف إلى حد ما، لكن إرداف هذه الأوصاف بأخرى غير مألوفة، مثل عدم الوصول إلى أصل هذا السور في الأرض، أو عدم إحاطة الجنود بمساحة هذه المدينة الضخمة[٧٦] يجسّد هذا الأسلوب التخيلي.

ويلاحظ أن هذه الأساليب الثلاثة قد تظهر في عنصر وصفي واحد، بمعنى أن تصوير عنصر سردي ما، أو وحدة تصويرية في النص القصصي من الممكن أن يظهر عبر أسلوب تخيلي واحد، أو أسلوبين، أو الأساليب الثلاثة مجتمعة؛ إذ إن إعادة صور المحسوسات المحفوظة والتركيب بينها مرهون بالمؤلف، وأسلوبه التخيلي الذي قد يبدع صورا جديدة ربما تظهر للمرة الأولى، فمثلا تصوير سور مدينة النحاس عن طريق التخيل السردي تم من خلال المبالغة في تصوير ارتفاعه، والمفارقة لما هو مألوف لأسوار المدن؛ فلا باب لها، والمزاوجة بين الطبيعي، فلها سور، وغير الطبيعي فلا نهاية لأساسه الراسخ تحت الأرض؛ من ثم بدت هذه الأساليب ملتحمة معا في تصوير هذه الوحدة التصويرية، إضافة إلى توزعها على العناصر السردية جميعها، فظهرت في المكان: المدينة، البحيرة، البحر، الجزيرة...، وما به من أشياء مادية: السور، الحوت الضخم، بيضة طائر الرخ الضخمة، السمكة الكبيرة كالجبل...، وفي الزمان الحدثي: فهو غير محدد بما يعني الغموض، ومبالغ في تصوير مدته بما ينعكس على المبالغة في تصوير عنصر سردي آخر، فالمبالغة في المدة الزمانية التي استغرقها الجنود في سيرهم حول سور مدينة النحاس قصد بها المبالغة في تصوير طول هذا السور، ومن ثم ضخامة هذه المدينة...، وفي الشخصية: الجن، الكائنات العجائبية التي أعينهم في مناكبهم، وأفواههم في صدورهم، والجارية الحسناء التي خرجت من أذن السمكة الضخمة...، وكذلك بعض الرواة، مثل الجني الذي خرج من البحيرة وروى بعض الأحداث لموسى بن نصير والجنود...

وتجدر الإشارة إلى أن نصوص الغرناطي لم تكن مكتملة بنائيا وفنيا بما يؤهلها لوسمها بالقصصية بصورة مؤكدة وكبيرة، وهذا طبيعي لأنه يحتل مرحلة زمنية محددة، ويبدع ضمن نمط قصصي ظل فترة متأرجحا بين علم الجغرافيا والأدب، وهذا لأسباب عدة، منها ضعف توظيف شتى العناصر السردية بأسلوب تام داخل المبنى الحكائي للنص الواحد، فالغرناطي قد اعتمد على الانتقائية في تصويره وتخيله السردي؛ إذ كان يهتم بعنصر سردي ما، ويغفل غيره من العناصر، وفق رغبته أو رؤيته التي تبدو متسقة مع هدفه العام من الكتاب، وهو كما قال: "أن أجمع ما رأيته في الأسفار من عجائب البلاد والبحار، وما صح عندي من نقلة الأخبار الثقات الأخيار"(٧٧)، أو مع كونه – بداية – عالما في الجغرافيا، أو الكوزموغرافيا(٧٨)، أو رحّالة، فعلى سبيل المثال يبدو مهتما بتصوير عنصر المكان، وما يتضمنه من أشياء مادية تشغله، أكثر من غيره من العناصر، كالشخصية القصصية، أو زمان الأحداث(٧٩)؛ لارتباط الرحلة بالمكان بدرجة كبيرة، وقد يهتم بتصوير مشهد حدثي معيّن أكثر من تصوير زمان الأحداث أو الشخصية، وهكذا، مع مراعاة التداخل الحتمي والطبيعي بين شتى العناصر السردية، إلى الدرجة التي يبدو معها تصوير عنصر سردي ما أسلوبا – مقصودا أو غير مقصود – لتصوير عنصر آخر، بشكل فني رهيف، فتصوير الشخصيات وهي تضحك وتصفق وترمي نفسها من أعلى أسوار مدينة النحاس، وإن كان تصويرا للشخصيات عن طريق أفعالها، لكنه يسهم – في الوقت نفسه – في تصوير عجائبية المكان، تلك العجائبية التي صورت بأسلوب أكثر دقة وتفصيلا في (ألف ليلة وليلة)(٨٠).

من ثم يتضح أن الغرناطي قد ارتكز في صياغة نصوصه العجائبية على التخيّل بأساليبه المتعددة: المبالغة، والمفارقة، والمزاوجة، وعلى الرغم من انتقائية توظيفه العناصر السردية، والنابعة من حسّه الجغرافي الواضح، الذي لم يرغب في طمسه أو التشكيك فيه على أية حال، فإن اعتماده على الحوارية – التي ظهرت من ارتفاع نسبة أسلوب الحوار مقارنة بأسلوب السرد، وارتفاع نسبة الوحدات

الحوارية – كان من أكثر الملامح التي وسمت نصوصه بهذا الطابع الأدبي الفني الواضح، ومقارنة نهجه هذا بغيره ممن سبقه أو تلاه يقوي هذه الرؤية، إن لم يؤكدها. وسوف يتضح تبلور هذا الأسلوب التخيلي عند الغرناطي من خلال الكثير من التيمات العجائبية؛ مما يجعلها تتضافر مع السمات الأخرى لنصوصه مسهمة في تشكيل النمط العجائبي لديه، ولدى غيره من معاصريه وتابعيه، الذين تأثروا بدرجة ما بمن سبقوهم، وأيضا بالتراث الثقافي العربي ذي المواقف المتباينة تجاه العجائبي والخرافي.

**المحور الثالث: المتن الحكائي:**

فرق الشكلانيون الروس بين مصطلحين رئيسين في دراستهم النصوص السردية، هما المتن، والمبنى الحكائيان، يشير المتن الحكائي إلى مضمون النص القصصي، أي الأحداث القصصية في صورتها الأولية كما لو كانت في الواقع المتخيل، بينما يشير المبنى الحكائي إلى النص القصصي ذاته في صورته النهائية، وبالترتيب الذي نتج عن توظيف الحالات المختلفة للزمان السردي من زوايا: الترتيب، والمدة، والتواتر، ولقد حدد رولان بارت ثلاثة مستويات لتحليل النص القصصي، هي: الوظائف (المختصة بالأحداث، وفق بروب)، والأفعال/الأعمال (المختصة غالبا بالشخصيات)، والسرد (المختص بأساليب بناء النص القصصي)[٨١].

ويقصد بالوظائف الوحدات البنيوية السردية الصغيرة التي يرتكز عليها النص القصصي، وهذه الوحدات غير محددة الحجم، فقد تأتي عبارة عن فقرة كاملة، أو مجموعة فقرات، أو جملة واحدة، أو حتى كلمة مفردة، فالمعيار هنا هو دلالة هذه الوظائف وتأثيرها على الأحداث؛ إذ إنها ضرورية من أجل تماسك بنية النص. وإذا انطلق بارت من رؤية فلاديمير بروب حول الوظائف المورفولوجية[٨٢]، فإن إسهامه في تطوير هذه الرؤية يتحدد من خلال تقسيمه هذه الوظائف إلى نمطين، يتطابق

أحدهما مع الوظائف ذاتها لدى بروب، بينما يختلف الآخر عنها، وهذا النمطان هما الوظائف التوزيعية، والإدماجية.

كما فرق بارت بين أسلوبين لتوظيف أقسام هذين النمطين من الوظائف، أو الوحدات البنيوية التي يتشكل السرد منها، يحكمان كل ما يندرج ضمن الوظائف التوزيعية، والإدماجية، أي التيمات، وهذا الأسلوبان هما: (التراكم) الذي يختص بعدد الوحدات دون الالتفات إلى العلاقة السببية بينها، و(التتابع) الذي يولي اهتماما بالعلاقة السببية المنطقية بين هذه الوحدات، مع ملاحظة أن كليهما يتصل بكل من الوظائف التوزيعية، والتيمات، وإن كان التراكم يتصل أكثر بالتيمات، بينما يرتبط التتابع بالوظائف بدرجة أكبر.

**أولا: الوظائف التوزيعية:**

تتطابق الوظائف التوزيعية لدى بارت مع الوظائف المورفولوجية عند بروب(٨٣)، وتختص بالأحداث القصصية الرئيسة في النص، وترتبط سلسلة الوظائف هذه معا وفق مبادئ منطقية ودلالية، مثل السببية، والتوقع المنطقي، كما أن شأنها شأن الأحداث تختلف فيما بينها من زاوية أهميتها، ومدى إسهامها في تطور الحكاية، فثمة وظائف توزيعية رئيسة، أي التي لا يمكن الاستغناء عن أي منها، كما أنها تترابط معا بإحكام، وثمة وظائف توزيعية ثانوية، وهي التي تسد الفراغات النصية/الحدثية التي تظهر بين الأخرى الرئيسة، وتتفاوت درجة حضور هذه الوحدات الثانوية وتأثيرها حسب طبيعة النص القصصي الذي كلما توغّل في القدم، أو ارتبط بالقص الأسطوري أو الخرافي أو العجائبي أو الشعبي كلما قلت هذه الوحدات إلى حد الاكتفاء بالرئيسة فقط؛ مما يذكرنا بسلسلة الوظائف المورفولوجية التي توصل إليها بروب للحكاية الشعبية الروسية.

وعلى الرغم من ريادة فلاديمير بروب في التوصل إلى مجموعة محددة من الوظائف المورفولوجية، فإن الجهود التالية له تعددت وأسهمت في تطوير فكرته،

وعامة فقد كان الهدف من شتى هذه الجهود هو التوصل إلى أسس ترتكز عليها النصوص القصصية، وهنا تتنوع هذه الأسس؛ إذ قد تتصل بالأحداث القصصية، وهنا نكون بصدد الوظائف المورفولوجية كما قصدها بروب وبريمون، وقد تتصل بالشخصيات القصصية، وهنا تظهر الأفعال – كما قصدها غريماس – أو الأعمال كما قصدها بارت، أو الأدوار التي تجمع شتى الشخصيات المشتركة معا في الفعل أو العمل أو الدور الذي تضطلع به(٨٤).

وتتضح بساطة النص القصصي من بساطة المتن الحكائي، خاصة طبيعة سلسلة الوظائف التي حكمت سرد الغرناطي ذا الطابع التتابعي الأفقي؛ إذ اعتمد الغرناطي على مبدأ الاسترسال التأليفي، ولم يعمد بقوة إلى التنظيم الصارم للكتاب وفق أبواب أو فصول أو أنماط محددة يورد نصوصه وفقها بأسلوب علمي، فعلى الرغم من إيهامه بهذا، وتقسيم الكتابين إلى أبواب، فإنهما قد افتقدا الالتزام والدقة في العرض؛ مما نتج عنه الاسترسال في رواية الأخبار، والأخبار القصصية، والحكايات الموجزة بصورة غير واضحة الملامح أو مضطربة، وهذا يتسق مع اعترافه سالف الذكر بأنه لا يجيد التأليف، ولعله يقصد التأليف العلمي المحكم ذا الخصائص المحددة، وهذا يدل أنه كان أديبا قاصا، أو حكّاء شفاهيا أكثر من كونه عالما جغرافيا، كما تجنب الإغراق في التفاصيل الدقيقة؛ فجاءت نصوصه بسيطة غير معقدة، وقل عدد الوظائف التوزيعية نفسها، إضافة إلى إمكانية توقع معظمها من قبل المتلقي، كما اختفى السرد التوالدي الرأسي المتداخل، ولعل هذا لتماس سرده مع شكل الرحلة – الجغرافية(٨٥) – المعتمدة في الأساس على التتابع الأفقي للأماكن التي يرحل إليها تباعا، أو الاعتماد على الانتقاء أو الاستدعاء أو المناهج الأخرى لتدوين الرحلات(٨٦).

وباستعراض الوظائف التوزيعية التي يمكن استنباطها من نص (مدينة النحاس) نموذجا للتحليل، والنصوص المتصلة به، التي تعد معا نصا مكتملا، تتضح بساطتها؛ مما يدل على تركيز الغرناطي – وربما غيره ممن أبدع في هذا

المضمار – على ظاهرية الأمور العجائبية، بمعنى أنه كان يتبع أسلوب التراكم أكثر من التتابع، فهو لا يعنيه بدرجة كبيرة إحكام البنية السردية للنص بقدر عنايته بإبهار المتلقي وجذب انتباهه بما يسرده من غرائب وعجائب، ولعل هذا يفسر سطوة معيار الحبك الذي يشير إلى التماسك الدلالي للنص، على معيار السبك الذي يشير إلى التماسك الشكلي للنص(٨٧)؛ إذ إن دلالات كتابي الغرناطي واضحة ومحددة ومترابطة؛ بما يحقق معيار الحبك، ويسلم إلى التماسك الدلالي، في حين يكون الاهتمام بالسبك أي التماسك الشكلي لظاهر النص بدرجة متوسطة تضمن تحقيق قدر طبيعي من التماسك النصي؛ بما يضمن تحقيق معايير التماسك النصي الأخرى، التي تبدو مرهونة بالحبك والسبك، كما يظهر في معياري القصد، والقبول لدى المتلقي، ومن قبله المؤلف.

وبالنظر إلى (حديث مدينة النحاس) يظهر موزعا على سبع عشرة وظيفة توزيعية، يمكن تصنيفها ضمن أربع مجموعات، تضم كل مجموعة عددا من الوظائف التي يربطها إما حدث كلي رئيس، وإما مكان محدد، وهي:

**المجموعة الأولى: (خبر مدينة النحاس والرغبة في معرفته)**

١ – **استقرار (الاستقرار الأولي):** مقدمة عن النص العجائبي (حديث مدينة النحاس، وخبر هذه المدينة).

٢ – **استقرار:** معرفة هذا الخبر، والرغبة في التحقق منه، وطلب هذا التحقق من أحدهم.

٣ – **اضطراب:** الخروج لتنفيذ هذه المهمة (فلما وصل كتاب عبد الملك... خرج في عسكر كثيف...).

٤ – **استقرار:** الوصول إلى هذا الشيء العجيب، وموقفهم منه (فهالهم منظرها).

٥ – **اضطراب:** بداية البحث، وتنقسم هذه الوظيفة الرئيسة إلى ست وظائف فرعية، وهي:

استقرار (أ) تقسيم العسكر إلى قسمين.

(ب) إرسال قائد بألف فارس يدور حول المدينة.

**اضطراب** (ج) رجوع الفرسان، واكتشاف عدم وجود باب للمدينة.

استقرار (د) الحفر لمحاولة الوصول إلى أساس المدينة.

(هـ) إقامة بنيان للوصول إلى نهاية سور المدينة، وإرسال الرجال تباعا.

**اضطراب** (و) الفشل في الدخول إلى المدينة أكثر من مرة.

ويلاحظ أن هذه الوظائف الفرعية توزعت أيضا على حالتي الاستقرار والاضطراب بأسلوب تتابعي، مع العلم أن ثمة درجات متفاوتة لكل حالة، فلا وجود لاستقرار خالص أو اضطراب خالص، كما أن تحديد هذه الحالات – في جزء كبير منه – يتأسس على مواقف المتلقين من الأحداث، ومن قبلهم مواقف الشخصيات القصصية ذاتها.

**المجموعة الثانية: (استمرار البحث)**

٦ – **استقرار**: تساؤل موسى بن نصير بعد قراءة المكتوب على ألواح الرخام: (ليس ورائي مذهب، فارجعوا ولا تدخلوا هذه الأرض فتهلكوا...).

٧ – **اضطراب**: أمر العبيد بالدخول، (فهجم عليهم النمل العظام كالسباع).

٨ – **استقرار**: تعجبهم من الأمر وانصرافهم.

**المجموعة الثالثة: (البحيرة والجن المسجونون فيها)**

٩ – **اضطراب**: رؤية البحيرة بأشجارها والرهبة منها.

١٠ – **استقرار**: إعجاب موسى بالبحيرة، وأمره جنوده بالغوص فيها.

١١ – **اضطراب**: ظهور الجن من داخل البحيرة.

١٢ – **استقرار**: الرأي بعدم فتح قماقم النحاس.

١٣ – **اضطراب**: خروج جني كالآدمي من البحيرة.

**المجموعة الرابعة: (أمة منسك بن النفرة)**

١٤ – **استقرار:** الخروج من أرض كثيرة الأشجار، والوصول بعد أيام إلى مدينة عظيمة.

١٥ – **اضطراب:** مقابلة قوم كلامهم كلام الطيور لا يفهم، (فأيقنوا بالهلاك).

١٦ – **استقرار:** ظهور ملكهم والحوار معه.

١٧ – **استقرار (الاستقرار النهائي):** ارتحالهم النهائي.

مما سبق يتبين تماسك البنية السردية لنص (مدينة النحاس) من خلال تتابع حالتي الاستقرار والاضطراب، أو التوازن واللاتوازن، بوضوح، وإن أشار هذا التتابع الرتيب إلى تواضع فني، لكنه في الآن نفسه يحمل وعيا واضحا بالتخيل السردي، ولو كان فطريا، ويخدم الهدف الرئيس الذي حدده الغرناطي في كتابيه من تتبع ما يندرج ضمن العجائب التي حرص على توشيح معظم نصوصه بها، كما أنه مع غلبة أسلوب التراكم على التتابع في البنية الكلية لكلا الكتابين، فإن الأسلوب التتابعي كان حاضرا وبقوة داخل كل نص قصصي على حدة، وعبر تتابع وظائفه التوزيعية وترابطها.

**ثانيا: التيمات العجائبية:**

أطلق بارت مصطلح الوظائف الإدماجية، أو القرائن، على النمط الثاني من الوظائف أو الوحدات البنيوية التي يتكون منها السرد، ويقصد بها الوحدات المتصلة بالمتن الحكائي، وتنقسم إلى قسمين: الأول يتصل بالشخصية، وصفاتها المادية ومشاعرها وخصالها المعنوية، والثاني يتصل بالزمان والمكان الحدثيين. وهذه الوظائف الإدماجية تتسم بأنها غير أساسية في البنية السردية بسبب طابعها التراكمي، مقارنة بالتوزيعية المتسمة بالمحورية أو المركزية بسبب طابعها السببي الذي يصل بقوة بين وحداتها المختلفة رئيسة كانت أم ثانوية. وهذا النمط من الوظائف لدى بارت ينطبق نفسه على مفهوم التيمات، ويقصد بالتيمة أي عنصر مشترك بين مجموعة من النصوص لكاتب واحد، أو لمجموعة من الكتاب، وقد

تكون عبارة عن أفعال/أحداث، أو أشياء مادية تتصل بالمكان وتشغله، وقد تتصل بالشخصية القصصية مسهمة في تشكيلها(٨٨)؛ من ثم سوف يوظف البحث مصطلح (التيمات) على مفهوم الوظائف الإدماجية، أي القرائن، خاصة المرتبطة بالوصف المادي لعنصري الزمان والمكان،

ويعد المكان من أكثر العناصر الرئيسة التي تجلت فيها العجائبية في بنية النصوص القصصية؛ إذ يمثّل الإطار العام الذي تتفاعل الشخصيات داخله، وتنتج الأحداث وتتلقاها، فهو عنصر بنائي محوري تتقاطع داخله شتى العناصر السردية، كما تتضح أهميته في أنه يجعل الأحداث والشخصيات مقنعة للمتلقي، وذلك بالطبع في إطار الأنماط القصصية المألوفة ذات النسيج الواقعي التخيلي، لكن هذا يختلف في النمط العجائبي؛ إذ تزيد محوريته ويتضخم أثره، وتتبدل مهمة اتصافه بالمعقولية التي من شأنها أن تقنع المتلقي، أو تحاول على الأقل إقناعه، متحولة إلى العجائبية التي تلتحم بالمكان، وما يشغله من أشياء مادية تكوّن ملامحه، إضافة إلى الارتباط الوثيق بين المكان والرحلة؛ مما يجعله عنصرا سرديا فاعلا ومؤثرا في علاقاته المتعددة بالعناصر السردية الأخرى، وتشكيله هوية كثير من النصوص، فيغلب عليها، ويسمها بطابع مكاني واضح(٨٩)، كما أن أهمية المكان لم تنحصر في التأثير على المضمون القصصي فقط، بل إن هذا التأثير قد يصل إلى الشكل القصصي ذاته(٩٠)؛ مثلما يظهر في معظم النصوص ذات الطابع السردي الأكثر اهتماما بالمكان، مثل كتب الرحلات(٩١).

لقد اهتم الغرناطي بقوة بتصوير المكان في نصوصه، وهذا أمر طبيعي لارتباط الرحلة – التي يمكن أن تجمع نصوصه هذه، كما حاول هو تأكيد ذلك – بالمكان، مثلما ترتبط السيرة بالزمان(٩٢)، فكثرت الألفاظ الدالة على الأماكن المختلفة، ومثّل المكان جوهر معظم النصوص محتلا الصدارة بداية من العنوان الرئيس، أو الفرعي، ومن نماذج هذه الألفاظ في كتاب (تحفة الألباب): المدن: إرم ذات العماد – مدينة النحاس – مدينة رومية العظمى – أرمينية – أذربيجان –

أصبهان – طبرستان – نيسابور...، الأماكن المتنوعة: الأرض – البحيرة – واد كثير العيون والشجر والأراضي – جبل عظيم طويل...، الأشياء المادية: ألواح من الرخام الأبيض – لوح من نحاس – سور المدينة – سلم – صنم قادس الذي بناه ذو القرنين – سد ذي القرنين – قفل طوله سبعة أذرع في غلظ باع في الاستدارة وارتفاع القفل من الأرض خمسة وعشرون ذراعا – حائط العجوز بمصر، من العريش إلى أسوان – الأهرام – منارة الإسكندرية...، ومنها في كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب): مدينة النحاس – المدينة البيضاء – البحر الأسود – البحر الأخضر – مدينة سبتة – صقلية – جزيرة العرب – بحر الهند والصين – بحر الغرب – بحر الروم – أنهار سيحان وجيهان وجيحون...

ومن أكثر التيمات المكانية انتشارا في الكتابين تيمتا البعد، والكثرة العددية، وبشأن تيمة البعد، كانت أكثر الأماكن المصورة في الكتاب بعيدةً بشكل واضح، وأحيانا مبالغ فيه، فمعظمها يكون في الفيافي، وبالقرب من بحر الظلمات، وفي الصين والهند...[٩٣]، وربما لم يتعمد الغرناطي تخيّر الأماكن البعيدة لسرد عجائبه وغرائبه؛ لأن البعد المكاني أمر نسبي، لكن من الممكن أن يتبيّن المعيار هنا في البعد عن المناطق والبلدان العربية عامة، ومنها الأندلس موطن الغرناطي؛ لذا نظفر بكثير من الأماكن النائية، وبكثير من الأزمنة السحيقة، وهذا بالطبع مرتبط بالرحلة التي غالبا تكون إلى أماكن بعيدة، جديدة وغريبة، فالغرناطي ارتحل إلى أماكن وبلدان عدّة؛ بما مثّل دافعا للشيخ معين الدين كي يطلب منه جمع ما رآه في الأسفار من عجائب البلدان والبحار[٩٤]، وكذلك طلب بعض أئمة أهل العلم والدين ذكر ما شاهده الغرناطي من العجائب، يقول: "فقد سألني بعض أئمة أهل العلم والدين أن أذكر لهم نسبي وبلادي وما شاهدت في سفري من عجائب البلدان والبحار، وما صح عندي بطريق الاستفاضة من نقلة الأخبار الثقات، فأجبتهم إلى ما سألوه مستعينا بالله، عز وجل، مستعيذا به من الأخطاء والزلل في القول والعمل، لا حول ولا قوة إلا بالله، عز وجل"[٩٥]، فمن ثم يعد البعد المكاني تيمة رئيسة في

النمط العجائبي أكثر من غيره، فمدينة النحاس "في فيافي الأندلس بالمغرب الأقصى، قريبا من بحر الظلمات"[٩٦]، كما أنها مدينة كبيرة، دون أبواب، فحينما أرسل الأمير موسى بن نصير قائدا في ألف فارس ليدور حول المدينة باحثا عن باب لها "غاب عن الأمير ستة أيام، فلما كان في اليوم السابع، جاء ذلك القائد مع أصحابه، وذكر أنه سار حول المدينة ستة أيام، فلم يشاهد حولها من الآدميين أحدا، ولم يجد للمدينة بابا"[٩٧]، كما تطول المدد الزمانية التي يستغرقها حدث قصصي محدد، أو التي تحتاجها شخصية قصصية لإتمام مهمة ما؛ بما يتواءم مع البعد المكاني، والمضمون العجائبي للنص، فحينما أراد الأمير موسى بن نصير الذهاب إلى مدينة النحاس تنفيذا لطلب الخليفة عبد الملك بن مروان "سافر على غير طريق مسلوك، مدة أربعين يوما"[٩٨].

وبهذا يكون البعد المكاني – والزماني أيضا – تيمة عجائبية تواترت بكثرة عند الغرناطي، كما أنه قد شكّل إطارا عاما يمهد لما سيحدث من غرائب وعجائب؛ لذا فهذه التيمة الرئيسة مرتبطة بأخرى، وهي تيمة الارتحال، سواء أكان حقيقيا ماديا، مثل السفر إلى مكان غير معروف، وغير مألوف، وغير مأهول أيضا، أم كان المكان زائفا غير حقيقي، مثلما يظهر في الارتحال بالذاكرة إلى أزمنة وعصور موغلة في القدم، كما نجد في النصوص المتعلقة بخلق الجن، أو قصة (إرم ذات العماد)[٩٩]، أو خبر المدينة البيضاء التي بنتها الجن لسليمان عليه السلام[١٠٠]، أو غيرها من النصوص.

أما تيمة الكثرة العددية فترتبط بأسلوبين من أساليب التخيل، هما المزاوجة، والمبالغة، فالمزاوجة تأتي من خلال تصوير أشياء مألوفة معهودة لدى المتلقي، ثم تردف بالمبالغة في تصوير صفاتها بوسائل شتى، وفي (تحفة الألباب) ظهر التخيل العجائبي غالبا من خلال الدمج بين أسلوبي المزاوجة والمبالغة؛ حيث ظهرا عن طريق الكثرة العددية المفرطة، فالأمير موسى بن نصير خرج في عسكر (كثيف)، وعدة (كثيرة)، وفي أرض (كثيرة) المياه والعيون، وسار (مدة أربعين يوما): "فلما

وصل كتاب عبد الملك بن مروان إلى عامله بالمغرب موسى بن نصير، خرج في عسكر كثيف وعدة كثيرة وزاد لمدة، وخرج معه الأدلاء يدلونه على تلك المدينة، فسافر على غير طريق مسلوك، مدة أربعين يوما، حتى أشرف على أرض واسعة كثيرة المياه والعيون والأشجار والوحوش والطيور والحشائش والأزهار، وبدا لهم سور مدينة النحاس، كأن أيدي المخلوقين لم تصنعه، فهالهم منظرها"(١٠١).

وحينما قرأ المكتوب على أحد ألواح الرخام الأبيض، قال: "هذه أرض بيضاء، كثيرة الأشجار والنبات والماء فيها... فوثب عليهم من بين تلك الأشجار نمل عظام كأنه السباع الضارية، فقطعوا أولئك الرجال وخيولهم، وأقبلوا نحو العسكر، مثل السحابة كثرة، حتى وصلوا إلى تلك الصورة ووقفوا عندها ولم يتعدوها، فعجبوا من ذلك ثم انصرفوا حتى إذا بعدوا من المدينة رأوا شجرا كثيرا. قال، فلما وصلوا إلى ذلك الشجر رأوا عنده بحيرة كبيرة كثيرة الطين والأمواج فيها تلتطم، طيبة الماء حولها شجر كثير والطير كثير حولها، والشجر مثمر، لم ير أحسن منها لكثرة الأشجار ومناغاة الطير وألوان الأزهار وطيب تلك الثمار ..."(١٠٢).

كما أن الأمير موسى بن نصير وجنوده قد "خرجوا على أرض كثيرة الأشجار والأنهار والوحوش، على غير طريق حتى وصلوا بعد أيام إلى مدينة عظيمة، وإذا بقوم كان كلامهم كلام الطير لا يفهم. فلما رأونا، أحاطوا بنا، وعليهم أنواع السلاح، وهو كالتراب كثرة، فأيقنا بالهلكة حتى خرج ملكهم وعليه لباس الملوك، وحوله الحشم"(١٠٣)، وتظهر الكثرة العددية اللافتة عند أمة (منسك بن النفرة من ولد يافث بن نوح عليه السلام)؛ إذ يصفهم ملكهم بقوله: "وقومي لا عدد لهم ولا حصر في بلاد كثيرة ورساتيق وقلاع وحصون لا عدد لهم"(١٠٤).

ويلاحظ توظيف الغرناطي للتخيل عن طريق المفارقة معتمدا على غرابة المادة، أي مفارقتها للمألوف؛ مما يولّد العناصر العجائبية المختلفة، فالمدينة من النحاس، أو الذهب، وبعض الأنهار من نحاس، والفارس، والفرس، والرمح من نار

أو دخان أو كالصقر، والنمل عظام كالسباع الضارية، والسمكة مثل الجبل العظيم(١٠٥)، والصخرة مثل البيت الكبير، ووزن حبة العنب عشرة مثاقيل، ودور التفاحة ثلاثة أشبار، والجن تبني المدن وأعمدة الرخام(١٠٦).

فالأحداث العجائبية في نصوص الغرناطي قد تطلبت زمانا ومكانا لهما سمات خاصة، تسمح لهما بأن يشهدا كل غريب وعجيب، ولأن الزوال من أكثر خصائص الزمان التصاقا به، ولأن البقاء – النسبي على الأقل – من أكثر خصائص المكان، نجد أن البعد قد أطّر معظم الأماكن عند الغرناطي، ولقد التفت غريماس(١٠٧) إلى هذا حينما حدد فضاء العجيب والأسطوري بأنه هو الذي يستقطب البطل في بداية الأحداث ونهايتها، من هنا تكون عودة البطل إلى المكان الذي يتحدد داخله العجائبي أمرا متكررا بوضوح، وإن لم تعدم بعض النصوص العجائبية لاعودة للبطل، وهي ذاتها هنا مما يسهم في تشكيل عجائبية النص ذاته.

من ثم اتسم تصوير المكان هنا باللامعقولية واللامحدودية، فأسوار مدينة النحاس تمتد إلى باطن الأرض، ولا سبيل إلى الوصول إلى أصلها، كما أنها ترتفع أقصى ارتفاع، وتُبذل المحاولات المتعددة من أجل اكتشاف أسرارها، فالمكان – بذلك – محفوف بالمخاطر، وكونه يتسم بالانغلاق في بادئ الأمر يمثّل استباقا تأليفيا حقيقيا، في أغلب الأحيان؛ إذ ينبئ بالغموض والخطر والرعب الذي سوف تلقاه الشخصيات التي تبدو غير عجائبية آنئذ، كما أن الصدف غالبا هي المحرك الرئيس للأحداث(١٠٨).

يتضح مما سبق أن التيمات العجائبية قد ظهرت في النصوص القصصية ذات الطابع العجائبي بأسلوب فني تضمن القصد والقبول – أي الوعي – من قبل الغرناطي؛ لذلك توزعت على مختلف العناصر السردية، وإن كان النصيب الأكبر لعنصري المكان، والشخصية القصصية، المكان بما يشغله من أشياء طبيعية تسهم في تكوينه النهائي، وتشكيل ملامحه: بحيرات – أنهار – بحار – جبال – أشجار – حيوانات – طيور – حشرات – كائنات بحرية ...، والشخصية القصصية سواء

أكانت بشرية تتسم بخصائص عجائبية خارقة، أو بصفات غريبة، أم غير بشرية كالجن والكائنات الممسوخة العجيبة والغريبة والعجائبية...، وعامة لقد كان حضور هذه التيمات موزعا على كتابي الغرناطي، فظهرت كأنها حلية يزين بها كتابيه.

كما ظهرت التيمات العجائبية بأسلوب مبسط في زمان الأحداث، بسبب إغفال الغرناطي تحديده على صعيد البنية السردية للنص، فهو شبه مجهول للمتلقي، فمثلا لا ندري في أي وقت تمت محاولات اقتحام سور مدينة النحاس، أو موعد استخراج قماقم النحاس من البحيرة، أو خروج الجن منها... وهكذا، وقد يعكس هذا الأسلوب قدرا من الغموض الذي يغلف العالم القصصي المتخيل، وينسجم مع غيره من العناصر، ويتلاءم كلية مع النمط العجائبي الذي كان الهاجس الأكبر والأهم للغرناطي.

**المحور الرابع: المبنى الحكائي:**

بقراءة كتابي الغرناطي يتبين احتواؤهما على بنية محددة للنصوص التخيلية؛ إذ اتسمت هذه البنية بخصائص أضفت عليها تماسكا متلائما مع طبيعة العصر، ونمط التأليف آنذاك، وثقافة المؤلف والمتلقين، وأيضا صفات خاصة أكسبت الغرناطي المكانة التي احتلها منذ إبداعه في هذا المجال حتى الآن، على الرغم من اختلاف الآراء حول الموقف منها من الزاويتين الإبداعية والعلمية. وتتوزع خصائص بنية النص التخيلي لدى الغرناطي على أربع نقاط، عُرض منها اثنتان في المحور السابق، وهما: الوظائف التوزيعية، والتيمات العجائبية، ويختص هذا المحور بنقطتين تندرجان ضمن المبنى الحكائي، أو الحكاية وفق جنيت، أي النص القصصي في صورته النهائي، وهما: عناصر التخيل، وبساطة الزمان السردي، وفيما يلي عرض لهما:

**أولا: عناصر التخيل:**

ارتكزت نصوص الغرناطي ذات الطابع القصصي العجائبي على توظيف التخيل، فظهر بقوة في شتى العناصر القصصية: المكان، والشخصية القصصية، والحدث، وزمان الأحداث، بينما خفّت ظلاله في عناصر أخرى، كالراوي، والمروي له، والزمان السردي، كونها تتبع من رؤية المؤلف الحقيقي، والضمني، الذي يتخيّر راويه لسرد الأحداث، وبناء الزمان السردي، ومن ثم تشكيل المبنى الحكائي للنص، فعلى سبيل المثال تضمن نص (حديث مدينة النحاس) في كتاب (تحفة الألباب) كثيرا من عناصر التخيل التي وظفها الغرناطي، ووصفها بأوصاف عجائبية اعتمادا على الأساليب المتباينة للتخيّل، والجدول التالي يوضح هذه العناصر المتخيلة مع أوصافها العجائبية؛ مما يؤكد ثراء التخيل السردي عند الغرناطي(١٠٩):

| م | عنصر التخيل | الوصف العجائبي | الصفحة |
|---|---|---|---|
| ١ | مدينة | مدينة النحاس. | ٥٩ |
| ٢ | سور مدينة النحاس | كأن أيدي المخلوقين لم تصنعه، فهالهم منظرها. | ٦٠ |
| ٣ | أساس سور المدينة | أساس النحاس راسخ تحت الأرض. | ٦١ |
| ٤ | ألواح الرخام الأبيض | كل لوح مقدار عشرين ذراعا، فيها نقش كتاب باللسان | ٦٣ |
| – | – | المسند. | – |
| ٥ | أرض | بيضاء كثيرة الأشجار والنبات والماء فيها. | ٦٣ |
| ٦ | نمل | عظام كأنه السباع الضارية ... مثل السحابة كثرة. | ٦٣ |
| ٧ | بحيرة كبيرة | كثيرة الطين والأمواج فيها تلتطم، طيبة الماء **حولها شجر** | ٦٣ |
| – | – | **كثير والطير كثير حولها**، والشجر مثمر، لم يرَ أحسن | ٦٤ |
| – | – | منها **لكثرة الأشجار** ومناغاة الطير وألوان الأزهار وطيب | – |
| – | – | تلك الثمار. | – |
| ٨ | فارس | من نار على فرس من نار، في يده رمح من نار، فطار | ٦٤ |
| – | – | في الهواء. | – |
| ٩ | فرس | من نار. | ٦٤ |
| ١٠ | رمح | من نار. | ٦٤ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١١ | فارس | كالدخان في يده رمح كالدخان. | ٦٤ |
| ١٢ | رمح | كالدخان. | ٦٤ |
| ١٣ | فارس | كالصقر على فرس كالصقر، وفي يده رمح كالصقر، | ٦٤ |
| – | – | فطار في الهواء. | – |
| ١٤ | فرس | كالصقر. | ٦٤ |
| ١٥ | رمح | كالصقر. | ٦٤ |
| ١٦ | جني | شخص كالآدمي، هائل المنظر ... فقال أنا من الجن | ٦٤ |
| – | – | الذين سجنهم سليمان في هذه البحيرة. | – |
| ١٧ | أرض | كثيرة الأشجار والأنهار والوحوش. | ٦٥ |
| ١٨ | قوم | كلامهم كلام الطير لا يفهم ... وهم كالتراب كثرة. | ٦٥ |
| ١٩ | واد | كثير العيون والشجر، شاهق الجبال. | ٦٦ |

كما تواترت كثير من الأوصاف العجائبية في الأجزاء المختلفة من الكتاب، وإن كانت نسبة حضورها أقل منها في (حديث مدينة النحاس)، لكن وجودها يؤكد وعي الغرناطي بالنمط العجائبي، وحرصه على توظيف التخيل في كثير من العناصر، وباختلاف مضامين النصوص، وفيما يلي نماذج من هذه الأوصاف:

| م | عنصر التخيل | الوصف العجائبي | الصفحة |
|---|---|---|---|
| ١ | أمة من العرب | قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان، له نصف رأس | ٤٢ |
| – | – | ونصف بدن ويد واحدة ... وليس لهم عقول ... والعرب | – |
| – | – | تسميهم النسناس ويصطادونهم، ويتكلمون بالعربية | – |
| – | – | ويتناسلون ويتسمون بأسماء العرب ويقولون الأشعار. | – |
| ٢ | أمة | لا رؤوس لهم. | ٤٣ |
| ٣ | أمة | في فيافي بلاد المغرب أمة من ولد آدم كلهم نساء، ولا | ٤٣ |
| – | – | يكون بينهم ذكر ولا يعيش في أرضهم، وأن أولئك النساء | ٤٤ |
| – | – | يدخلن في ماء عندهن فيحملن من ذلك الماء، وتلد كل | – |
| – | – | امرأة بنتا، ولا تلد ذكرا البتة. | – |
| ٤ | أمة | لا رؤوس لهم، أعينهم في مناكبهم، وأفواههم في صدورهم، | ٤٥ |
| – | – | وهم أمم كثيرة، وهم كالبهائم يتناسلون ... ولا عقول لهم. | – |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٥ | سمكة | مثل الجبل العظيم | ١١٩ |
| ٦ | جارية | خرجت إليهم سمكة عظيمة، فثقبوا أذنها وجعلوا فيها | ١٣٩ |
| – | – | الحبال وجروها، فانفتحت أذنها وخرج من داخلها جارية | – |
| – | – | حسناء جميلة بيضاء سوداء الشعر، حمراء الخدين | – |
| – | – | عجزاء، من أحسن ما يكون النساء، ومن سرتها إلى | – |
| – | – | نصف ساقها جلد أبيض كالثوب خلقة، يتصل بجسدها | – |
| – | – | يستر حيها وجسدها كالإزار دائر عليها.... | – |

ما سبق يشير إلى تعدد عناصر التخيل، وضخامة أوصافها وتنوعها الثري، واختلافها عن تلك التي ظهرت في حديث مدينة النحاس؛ مما يدل على وجود جانب فني هادف للغرناطي، فلم تنحصر رغبته في حشد قدر كبير من العجائب في كتابيه، بل كان الأمر منضبطا بشكل ما، ومتعلقا بطبيعة النص ذاته، بحيث يبدو توظيف النمط العجائبي منسجما ومتوائما، وبعيدا عن الإقحام الذي قد ينفّر المتلقي إذا شعر به؛ لذا تختلف نسب توظيفه في أبواب الكتاب، إلى درجة ندرته في بعضها، كما يظهر في خبر (جزيرة سرنديب) الذي تضمن بعض الغرائب فقط، مثل الحية الضخمة التي "تبتلع الآدمي والبقر والغنم، وتلتف حول شجرة من تلك الأشجار العظام، فتكسر في جوفها عظام ذلك الحيوان الذي ابتلعته حتى تهضمه"[١١٠]، كما انتفى العجائبي مفسحا المجال للغريب والعجيب في الأخبار المتصلة بمصر، وأرض بغداد[١١١].

من ثم يتبين أن تواتر عناصر التخيّل يعد دليلا على وعي الغرناطي بالنمط العجائبي وبأساليب تشكّله، وحرصه وإصراره عليه، وثمة من التفت إلى هذا النهج، مثل أغناطيوس كراتشكوفسكي حينما قال إن أبا حامد الغرناطي: "قد اكتسب شهرة عريضة لدى جمهور القراء؛ لأن النهج الذي ابتدعه في الجمع بين معطيات واقعية دقيقة، وضروب من العجائب مختلفة في وحدة كوزموغرافية قد راق كثيرا للأجيال التالية"[١١٢]، ومثل دوبلر الذي أقصى سمة العلم كلية عن الغرناطي، قائلا: "ما هي

الغاية من كتاب أبي حامد؟ إن المؤلف ليس علّامة، ولا يقول إنه علّامة، ومن هنا فإنه لا يرمي إلى هدف تعليمي، والأمر الوحيد الذي طلبه هو تسلية جمهوره، ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بتقديم استطراد بعد آخر بحشد مجموعه المتنوع اللطيف من الحكايات والأقاصيص"[١١٣]، كما تتابعت الدراسات المؤيدة ولع الغرناطي بالعجائب؛ رغبة في تشويق المتلقي[١١٤]، وإذا كانت هذه الآراء تقلل من القيمة العلمية للغرناطي بصورة ما، لكنها تعلي من قيمته الفنية الأدبية الإبداعية، فكتابه وفق توجهه التخيلي العجائبي يؤسس لهذا النمط، ويؤكد الوعي المجتمعي له، على الرغم من اختلاف الموقف منه، شأنه في ذلك شأن بعض الأنواع والأشكال والأنماط الأدبية التي يكاد لا يتفق عليها على مر العصور.

وثمة فروق واضحة بين عناصر التخيل، والأوصاف العجائبية في كتابي الغرناطي؛ إذ جاءت قليلة إلى حد ما في (المعرب عن بعض عجائب المغرب)، فظهرت في أربعة أبواب فقط، هي[١١٥]:

١ – باب في صفة البحار والعجائب فيها.

٢ – ذكر إسكندرية وبعض عجائبها.

٣ – ذكر مصر وما رأيت فيها من العجائب.

٤ – باب في العجائب التي بقرب مدينة النحاس.

إضافة إلى أنها تكاد تنحصر في المكان والأشياء المادية التي تشغله فقط، وتتسم بالإيجاز الشديد، وأكثرها ينتج من خلال المزاوجة بين الأوصاف الطبيعية والأخرى الخارقة والعجائبية، والمبالغة في هذه الأوصاف عن طريق التضخيم، وتنحصر في الأخبار المقتضبة؛ إذ خلت من النصوص القصصية المتخيلة، عدا نص (مدينة النحاس)؛ مما يدل على أن الغرناطي كان على وعي نسبي بأنه يبدع ضمن النوع القصصي، موظفا التخيل السردي بما ينتج نمطا مضمونيا خاصا، هو النمط العجائبي ذو البريق الجاذب لمتلقي هذه العصور، وفي الجدول التالي عرض لبعض هذه الأوصاف العجائبية في كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب):

| م | عنصر التخيل | الوصف العجائبي | الصفحة |
|---|---|---|---|
| ١ | القنطرة | كل صخرة مثل البيت الكبير، قد شدت الحجارة بجذوع | ١٤ |
| – | – | من حديد، وأذيب عليها الرصاص الأسود | – |
| ٢ | المدينة البيضاء | مبنية من الحجر الأبيض بنتها الجن لسليمان عليه | ١٥ |
| – | – | السلام فيما يقال، لا يدخلها حية ولا عقرب ولا شيء من | – |
| – | – | الحشرات، وفي رستاقها ... | – |
| ٣ | العنب | نوع من العنب وزن الحبة الواحدة عشرة مثاقيل | ١٥ |
| ٤ | التفاح | جنس من التفاح، دور التفاحة ثلاثة أشبار | ١٥ |
| ٥ | سمكة | وفي ذلك البحر سمكة تعرف بالمنارة، في طول المنارة | ٧٤ |
| – | – | الطويلة، تخرج في البحر وتلقي نفسها على السفينة | – |
| – | – | فتكسرها، وتهلك من فيها ... | – |
| ٦ | ميل | وخارج الإسكندرية ميل مبني بالصخر المنحوت، وعليه | ٧٧ |
| – | – | مجلس بنته الجن لسليمان عليه السلام، بأعمدة من | – |
| – | – | الرخام التي لا مثل لها، كل عمود على قاعدة رخام | – |
| – | – | وعلى رأس العمود قاعدة أخرى من الرخام، والقواعد من | – |
| – | – | رخام أحمر منقط ببياض وسواد مثل الجزع اليماني، بل | – |
| – | – | أحسن من الجزع | – |

ويلاحظ أن بعض هذه الأوصاف يبدو نابعا من المشاهدة الفعلية ظاهريا؛ مما يقلل من قيمة التخيل الذي يعتمد على قصدية المؤلف، ويرتكز على الأساليب التخيلية المختلفة، لكن الغرناطي لم يفلّت فرصة لصبغة هذه الأوصاف بالطابع العجائبي، مثل ذكره أن القنطرة ذات الصفات العجيبة "قد بنتها الجن"، وأن المدينة البيضاء "مبنية من الحجر الأبيض بنتها الجن لسليمان عليه السلام"(١١٦)، وهكذا.

**ثانيا: بساطة الزمان السردي:**

اتسم المبنى الحكائي عند الغرناطي ببساطة الزمان السردي؛ مما يتسق مع تقليدية معظم النصوص القصصية التراثية، تلك التقليدية التي تمثلت في مسارات مختلفة، من بينها الخطية المستقيمة للسرد، وكذلك تواتر معظم التقنيات السردية ذات الصلة بعناصر السرد المتباينة، أو حتى ثبات بعض البنى السردية، ومن

خلال تواتر بعض الوظائف التوزيعية المحددة في مجموعات من النصوص التي يجمعها شكل قصصي ما، وكذلك التيمات العجائبية، لكن على الرغم من تقليدية هذه النصوص فإنها لم تعدم مظاهر كفلت لها بعض جوانب للتمايز فيما بينها، والخروج النسبي من القالب التقليدي الذي كانت حبيسة داخله، ومن هذه المظاهر التمرد على خطية السرد واستقامته؛ إذ أبدل بهما التقطّع أو الاسترجاع أو الاستباق، بل قد يظهر السرد دائريا في بعض النصوص، خاصة تلك المتسمة بالطول النسبي الذي يجعل النص أكثر احتياجا لمثل هذه التقنيات السردية.

لكن هذا التخلي عن الخطية المستقيمة، وما يتبعه من تقطع السرد أو دائريته، أو حتى ضبابيته في بعض الأحيان، لم يكن سببا في تقويض العملية الإبداعية المرتكز عليها في الأساس؛ إذ لم يفقد أي متلق لحكايات الغرناطي القدرة التواصلية مع العالم القصصي المتخيل، بعناصره السردية وتقنياته وخصائصه الأسلوبية، ولعل هذا ينبع من زاويتين:

الأولى تتصل بالبنية السردية، أي المبنى الحكائي، وتظهر في محدودية هذا التلاعب السردي، بمعنى أن عدم الانصياع للسرد الخطي المستقيم بدا بشكل مبسط، أو لنقل بدائي، كما أن تقنيات الزمان السردي المختلفة التي تعد أسسا يتم عن طريقها هذا التقطيع السردي، لم تكن معقدة، واتسمت غالبا بالبساطة النابعة – على سبيل المثال – من صغر السعة الزمانية، أو كون معظم الاسترجاعات والاستباقات من النمط الداخلي، مثل استرجاع الجني الذي خرج من القمقم لبعض الأحداث(١١٧).

والزاوية الثانية تتصل ببساطة المتن الحكائي، بما يتضمنه من أحداث وشخصيات، بساطة لا تتطلب كثيرا من التعقيدات البنائية في صياغة المبنى الحكائي، وتجعل من السهولة فك شفرات مثل هذه التعقيدات النسبية حال ظهورها، وإعادة البناء من قبل معظم المتلقين بيسر(١١٨)، فعلى سبيل المثال اتسمت النصوص العجائبية عند الغرناطي بخصائص ميزت الزمان السردي، منها: انتشار

الحذف والخلاصة، وقصر الوقفة الوصفية، وندرة المشاهد الحوارية، وانتشار التقارير السردية للأحاديث والأفكار.

**١ – انتشار الحذف، والخلاصة:**

يمثل الحذف الحالة الأولى للسرعة السردية، حيث تمرّ فترة زمانية محددة دون سرد ما بها من أحداث، فالحذف هو السرعة القصوى للسرد(١١٩)، وهذه الحالة تتلاءم مع الأشكال القصصية المقتضبة، مثل الخبر والخبر القصصي والنادرة...، وبالطبع تظهر أيضا في الأشكال الأخرى الأكثر طولا؛ إذ لا سبيل إلى تصوير الأحداث جميعها في الواقع المتخيل، ونقلها دون مفارقات زمانية تظهر من جراء نقل الأحداث إلى النص القصصي ذي البعد الكتابي. أما الخلاصة أو التلخيص أو المجمل، فهي الحالة الثانية للسرعة السردية بعد الحذف، وبها تسرد بعض الأحداث القصصية بإيجاز، ودون تفصيل(١٢٠)؛ مما ينتج عنه اختلاف بين السعة الزمانية للأحداث المروية، والسعة اللفظية للنص القصصي. والانتشار النسبي لهاتين الحالتين نابع من اتساقهما مع سمات النص القصصي ذاته، فهو تقليدي مقتضب مكثّف، إضافة إلى كونهما من الحيل الفنية التي تخوّل للمبدع سرد أحداث احتلت فترات زمانية مفرطة الطول في الواقع التخيلي، في نص لفظي/كتابي مقتضب بنسب متفاونة.

ومن أمثلة الحذف عند الغرناطي: "فسار على غير طريق مسلوك مدة أربعين يوما حتى أشرف على أرض واسعة كثيرة المياه..."، ويلاحظ أن ثمة تداخلا بين بعض التقنيات الزمانية، مثلما يظهر بين الحذف والخلاصة، فمع أن المقطع السردي السابق يتضمن ظاهريا (خلاصة) لما حدث في هذه المدة الزمانية/أربعين يوما، لكن ثمة (حذفا) ضمنيا؛ إذ لا يمكن أن تتضمن هذه المدة الزمانية حدث السير فقط، من ثم فقد حذفت أحداث أخرى يعتقد حدوثها أيضا في الوقت نفسه، وأيضا: "وغاب عن الأمير ستة أيام"، و"فودعناه وانصرفنا حتى وصلنا إلى بلاد الأندلس بعد ثمانية شهور"(١٢١)، ومن أمثلة الخلاصة: "ثم صعد حتى علا فوق

السلم على سور المدينة، فلما علاه وأشرف على المدينة ضحك وصفق بيديه وألقى بنفسه إلى داخل المدينة"، و"فسمعوا ضجة عظيمة وأصواتا هائلة ففزعوا واشتد خوفهم"(١٢٢).

**٢ – قصر الوقفة الوصفية، وندرة المشاهد الحوارية، وانتشار التقارير السردية للأحاديث والأفكار:**

انتشرت الوقفات الوصفية بكثرة في كتابي الغرناطي، ومع ذلك فقد اتسمت بالاقتضاب، وعدم ذكر الأوصاف التفصيلية الدقيقة، مثل: "فرأى ألواحا من الرخام الأبيض كل لوح مقدار عشرين ذراعا فيها نقش كتاب"، و"فوجدوا الصورة على صورة رجل في يده لوح من نحاس، وفي اللوح مكتوب ليس ورائي مذهب، فارجعوا ولا تدخلوا هذه الأرض فتهلكوا"، و"في وادٍ كثير العيون والشجر والأراضي"(١٢٣)، ومع ذلك ظهرت بعض الوقفات الوصفية الطويلة نسبيا؛ إذ اتسمت بالوصف الدقيق، كما يظهر في وصف الجارية الحسناء التي خرجت من أذن سمكة ضخمة: "خرجت إليهم سمكة عظيمة، فثقبوا أذنها وجعلوا فيها الحبال وجروها، فانفتحت أذنها وخرج من داخلها جارية حسناء جميلة بيضاء سوداء الشعر، حمراء الخدين عجزاء، من أحسن ما يكون النساء، ومن سرتها إلى نصف ساقها جلد أبيض كالثوب خلقة، يتصل بجسدها يستر حيها وجسدها كالإزار دائر عليها"(١٢٤)، ومن أمثلة ندرة المشاهد الحوارية، وقلة عدد وحداتها الحوارية: "ثم أذن المؤذن لصلاة الظهر، فلما ... فصاح به الناس: من أنت؟، فقال:...، قالوا له:...، قال:...، قيل له:...، قال:...، قيل:...، قال:...، ثم غاب عنا"(١٢٥)، وتبع هذه الندرة انتشار التقارير السردية للأحاديث والأفكار، مثل: "ثم ندب موسى مناديا ينادي في الناس أن من صعد إلى أعلى سور المدينة... فأمر..."(١٢٦)، ويلاحظ تلاؤم هذه الخصائص مع اقتضاب معظم النصوص، واعتماد الغرناطي على الأسلوب التراكمي التجميعي.

أما بشأن الراوي الذي يعد عنصرا رئيسا في أي نص قصصي، فمن الصعب

وسمه بالعجائبية التي قد تفقد مصداقيته لدى المتلقي، التي سعى الغرناطي لتعزيزها بأساليب عدة، وهذا بخصوص الراوي الأول للنص، سواء أكان داخليا مشاركا أم خارجيا غير مشارك، أما إذا كان راويا مشاركا في الأحداث المروية، ويحتل مرتبة تلي الراوي الأول، فالأمر يختلف؛ إذ قد يتسم بالعجائبية، لكنها تكون مقبولة آنئذ، ومتوائمة مع السياق العجائبي ذاته الذي يغلف النص الكلي، فهو – بجانب كونه راويا، وعنصرا سرديا رئيسا يضطلع بالمهام الضرورية لصياغة المبنى الحكائي للنص – شخصية قصصية قد تتصف بالعجائبية كغيرها من الشخصيات، ومثال ذلك الجني الأخير الذي خرج من وسط البحيرة وحاوره الأمير موسى بن نصير ورجاله، وروي لهم خبر الرجل الصالح الذي يأتي البحيرة كل عام يذكر الله ويؤذن في الناس(١٢٧).

**المحور الخامس: تلقي النمط العجائبي:**

اتضح سالفا أن الغرناطي كان يلجأ إلى العجائبي – والغريب والعجيب – من أجل استمالة طائفة كبيرة من المتلقين، كان يستهويهم هذا النمط لطرافته، ولكنه لم يرغب في وضع كتابه في هذا القالب ذي الحس الترفيهي، الذي يقترن أكثر بفئة العوام، أو العامة؛ لذا حرص على الإيهام ظاهريا بموضوعيته وبنهجه العلمي، حتى يضمن ولاء الخاصة له، باعتبارهم نمطا ذا أثر قوي من أنماط المتلقين، لهذا فإن كتابيه كانا في منزلة وسطى بين الفن والعلم، أو الأدب والجغرافيا، وكان النمط العجائبي هو جسر التواصل بين نوع السرد، وعلم الجغرافيا.

من ثم فقد تعمد الغرناطي أن يدمج بين ما شاهده في رحلاته الفعلية إلى البلدان والأماكن المختلفة، وما انتهى إليه من أحاديث وحكايات، رواها عن غيره حقيقة أو ادعاء، أو قرأها في أي من الكتب، وكان أغلبها ذا طابع تخيلي عجائبي واضح، وهو في ذلك لا يتفرد عن غيره بدرجة كبيرة، فكثير من الرحّالة كان يعرض في كتبه نصوصا "في أسلوب قصصي بديع، يؤكد الواقع أحيانا، وينشئ لنا عوالم خيالية أحيانا أخرى"(١٢٨)، مثلما ظهر عند ابن فضلان الذي أورد في رحلته ما يفيد

ذلك صراحة؛ حيث قال: "ورأيت في بلده من العجائب ما لا أحصيها كثرة، من ذلك أن أول ليلة بتناها في بلده رأيت قبل مغيب الشمس بساعة قياسية أفق السماء وقد احمرت احمرارا شديدا، وسمعت في الجو أصواتا شديدة وهمهمة عالية، فرفعت رأسي فإذا غيم أحمر مثل النار قريب مني، وإذا تلك الهمهمة والأصوات منه، وإذا فيه أمثال الناس والدواب، وإذا في أيدي الأشباح التي فيه، تشبه الناس، رماح وسيوف أتبينها وأتخيلها، وإذا قطعة أخرى مثلها أرى فيها أيضا رجالا ودواب وسلاحا، فأقبلت هذه القطعة تحمل على هذه كما تحمل الكتيبة على الكتيبة، ففزعنا من ذلك، وأقبلنا على التضرع والدعاء، وهم يضحكون منا ويتعجبون من فعلنا. قال: وكنا ننظر إلى القطعة تحمل على القطعة فتختلطان جميعا ساعة ثم تفترقان. فما زال الأمر كذلك ساعة من الليل ثم غابتا، فسألنا الملك عن ذلك فزعم أن أجداده كانوا يقولون: إن هؤلاء من مؤمني الجن وكفارهم، وهم يقتتلون في كل عشية، وأنهم ما عدموا هذا مذ كانوا في كل ليلة"[١٢٩]؛ بما يشير إلى أن النهج التخيلي العجائبي الذي اتبعه الغرناطي لم يكن بعيدا عن المناخ الثقافي العربي آنذاك، وإذا وجد من يعارضه ويرفضه، فثمة أيضا من أقبل عليه بشغف ورغبة عارمة.

وبالرغم من محاولات الغرناطي الموهمة والمتعددة من أجل تحويل نصه من النمط التخيلي العجائبي إلى النمط العلمي الجغرافي، مثل تقسيماته لأجزاء كتاب (تحفة الألباب): في صفة الدنيا وسكانها من إنسها وجنها – في صفة عجائب البلدان وغرائب البنيان – في صفة البحار وعجائب حيواناتها، وما يخرج منها من العنبر والقار، وما في جزائرها من أنواع النفط والقار – في صفات الحفائر والقبور، وما تضمنت من عظام العظام إلى يوم النشور، وأيضا إشاراته المبثوثة هنا وهناك، وكذلك تصنيفه كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب)؛ إذ قسمه إلى أبواب محدد، مثل: باب في أخبار المدن – باب في صفة البحار والعجائب فيها – باب في أخبار الجبال... وهكذا، بالرغم من محاولاته هذه فإنه لم ينجح في تحقيق هدفه

المعلن؛ إذ انساق وراء شغفه المضمر – المنسجم مع شغف معاصريه من المبدعين والمتلقين – بالتخيل والغرائب والعجائب؛ مما دفعه إلى محاولة استقطاب أنماط المتلقين الذين اعتقد أنهم سوف يرفضون نمطه التخيلي الذي انتشر في كتاب (تحفة الألباب) من بدايته إلى نهايته؛ ومن ثم فقد حاول تحفيز المتلقي وتشجيعه كي يصدق ما سيورده من غرائب وعجائب، وكان سعيه عن طريق وسائل متنوعة، منها تحديد صفات إيجابية لمن يصدق هذه العجائب، فهو مؤمن تقي عالم راجح العقل؛ إذ تواتر ترغيبه للمتلقي كي يصدق ما يورده من نصوص، مثل قوله بعد خبر الجارية الحسناء الجميلة التي خرجت من أذن السمكة العظيمة: "... فتبارك الله، ما أكثر عجائبه وخلقه! وما لم نشاهد أكثر، وما لم نسمع به أكثر"(١٣٠)، كما ذكر بعد سرده خبر التفاحة العجيبة التي دورها ثلاثة أشبار والموجودة في المدينة البيضاء التي بنتها الجن لسليمان عليه السلام: "والعاقل يعرف الجائز والمستحيل، وقدرة الله ومقدوراته لا نهاية لها، ولا سبيل إلى الإحاطة بها"(١٣١)، ومن ثم فالمتلقي آنذاك كان يسعى غالبا لتصديق هذه النصوص العجائبية المعتمدة على المبالغة أو المزاوجة أو المفارقة التخيلية كي يندرج ضمن هذه الفئة المتميزة، وتحديد صفات سلبية لمن يكّذب العجائب، فهو ضعيف الإيمان جاهل سفيه ضعيف العقل، وبالتالي فالمتلقي يسعى إلى التصديق خشية الانتماء إلى هذه الفئة المتدنية والمنبوذة اجتماعيا(١٣٢).

فالغرناطي قد حاول تحديد أفق تلقي النصوص في كتابيه؛ إذ يعِد نقصان العقل سببا في إنكار بعض الحقائق من قبل الجهّال أو ضعاف العقول، يقول: "وبقدر هذا التفاوت يقع الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس، لنقصان العقل... والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله"(١٣٣)، كما يعدّ الشك في العجائب بمثابة شك في قدرة الله عزّ وجلّ؛ لذا شجع المتلقي على التصديق الذي يعد دليل الإيمان والتقوى، ونهاه عن التكذيب الذي قد ينسحب على تكذيب قدرة الله سبحانه وتعالى، فيقول: "فلا تكن مكذبا بما لا تعلم

وجه حكمته... فهذا ما أردنا تقديمه خشية أن يسارع الإنسان إلى تكذيب ما لم يشاهد، فيلحقه الذم لعدم الفهم"(١٣٤).

ويتكرر الأمر نفسه على لسان أحد العلماء الذين قابلهم الغرناطي في رحلاته، كما ذكر، وهو الشيخ الإمام أبو بكر محمد بن الوليد الفهري الذي أكّد مذهب الغرناطي في استحباب التحدث بالعجائب، وتجنب تكذيبها، فعندما قال الغرناطي للشيخ "أبي العباس الحجازي، وكان ممن أقام بأرض الصين والهند أربعين سنة(١٣٥)، وكان الناس يحدثون عنه العجائب": "يا أبا العباس، إني سمعت عنك أشياء كثيرة من العجائب، والآن أريد أن أسمع منك شيئا من عجائب خلق الله تعالى"(١٣٦)، "فقال أبو العباس: قد رأيت أشياء كثيرة، ولا يمكنني أن أحدث بها؛ لأن أكثر الناس يحسبون أنها كذب، فقال الشيخ أبو بكر: يكون ذلك من العوام الجهّال، وأما العقلاء وأهل العلم، فإنهم يعرفون الجائز والمستحيل، وذكر عجائب خلق الله تعالى يستحب التحدث بها إظهارا لقدرة الله تعالى في عجائب مخلوقاته"(١٣٧)، وما سبق يؤكد إصرار الغرناطي على وضع إطار ديني للمتلقي كي يتجنب تكذيب المتلقين فيما يقص من نصوص تخيلية عجائبية(١٣٨).

ويبدو أن هذا الفعل – أي ترغيب القارئ في قبول العجائب، وترهيبه من إنكارها – كان عادة كثير من العلماء والأدباء الذين ألفوا ضمن هذا النمط التخيلي العجائبي؛ إذ يظهر زكريا القزويني في مقدمة كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) حريصا – أيضا – على استقطاب طائفة عريضة من القراء، فرغبهم في قبول ما قد ينكره الغبي الغافل، يقول عن كتابه: "وقد ذكرت فيه أسبابا تأباها طباع الغبي الغافل، ولا تنكرها نفس الذكي العاقل، فإنها وإن كانت بعيدة عن العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة لكن لا يستعظم شيء مع قدرة الخالق وجبلة المخلوق، وجميع ما فيه إما عجائب صنع الباري تعالى، وذلك إما محسوس أو معقول، لا ميل فيهما ولا خلل، وإما حكاية ظريفة منسوبة إلى رواتها، لا ناقة لي فيها ولا جمل، وإما خواص غريبة، وذلك مما لا يفي العمر بتجربتها، ولا معنى

لترك كلها لأجل الميل في بعضها"[١٣٩]. فالقزويني بجانب وصم مكذب العجائب بالغباء والغفلة، فإنه لم يدعِ اندراج نصوصه جميعها ضمن نمط واحد، بل إنها تتنوع، فمنها محسوس، ومعقول، وغريب، كما يؤكد جواز الإعراض والميل عن بعضها، لكن هذا لا يعني تركها نهائيا، وهذا جميعه يؤكد أن أكثر الرحالة، ومن ألّف في هذا النمط التخيلي كانوا يعزفون على الأوتار نفسها، وأعينهم صوب المتلقي.

ومن وسائل الغرناطي لاستمالة المتلقي كي يقبل ما يقصه من غرائب وعجائب، تعضيد نصوصه العجائبية المتخيلة بأخرى يمكن أن نطلق عليها الدعائم النصية، أي النصوص الراسخة في فكر المتلقي وثقافته، فلا يملك تجاهها إلا التصديق، وفي صدارة هذه النصوص تأتي الآيات القرآنية الكريمة، ثم الأحاديث النبوية الشريفة؛ إذ تضمّن كتاب (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) خمسا وعشرين آية قرآنية كريمة[١٤٠]، واثني عشر حديثا نبويا شريفا[١٤١]، وكذلك أخبار بعض الأمم المتجذرة في الثقافة العربية الإسلامية، مثل قصة (إرم ذات العماد) المذكورة في التوراة، والقرآن الكريم[١٤٢]، كما نقلَ عن علماء مختلفين مشيرا – أحيانا – إلى كتبهم، فذكر على سبيل المثال: الجاحظ، والشعبي وكتابه (سير الملوك)، وضياء الدين بن الأثير، والمسعودي... وغيرهم[١٤٣]، أما كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب)، فتضمن ستا وعشرين آية قرآنية[١٤٤]، وستة عشر حديثا نبويا شريفا[١٤٥]، ومائتين وستة وثلاثين بيتا شعريا[١٤٦]، لشعراء ذكر أسماءهم، مثل: ابن الأعرابي، ابن طفيل، الحسن بن هانئ، خداش بن زهير، ذي الرمة، الطرماح...، وآخرين لم يذكر أسماءهم، إضافة إلى أقوال بعض الصحابة رضوان الله عليهم، وأخبار عن سيدنا آدم، ونوح، وموسى، وعيسى، ومحمد عليهم السلام.

ويتضح من توظيف الغرناطي هذه النصوص ضمن كتابيه أنه لم يعمد إلى توظيفها بأسلوب فني يسهم في إثراء النص القصصي، أو الكتاب كله، وتماسك بنيته السردية، أو تطوير الأحداث، بل كان توظيفها شكليا محضا؛ إذ يأتي بالأبيات

الشعرية غالبا بعد نهاية نصه القصصي أو الإخباري العلمي الجغرافي، وقلما نظفر ببعض الأبيات الشعرية التي توظف – على سبيل المثال – في حوار الشخصيات القصصية، من ثم فهذه الأبيات تظهر لتكوّن عند الغرناطي – مع غيرها مما حفظه، أو نقله، أو أبدعه، أو تخيله على استحياء – المادة العلمية والأدبية التي اجتهد في صياغتها لتمثّل في النهاية نمطا يتوسط بين العلم/الجغرافيا، والأدب/القص.

ومن الأساليب التي اتبعها الغرناطي في توجيه متلقيه إلى تصديق نصوصه العجائبية، توظيف عناوين أبوابه ونصوصه بما يخدم غرضه ويحقق مراده، وجدير بالذكر أن عنوان أي نص – أدبي أو غير أدبي – يعد نسقا خاصا يتضمن علامات لغوية عدة، وقواعد تركيبية متنوعة؛ مما يسهم في إنتاج دلالات ذات جذور فكرية واجتماعية وثقافية تلتحم بالنص، وتربط بينه وبين الكثير من السياقات المحيطة، التي أسهمت في إنتاجه، بقدر إسهامه هو في تجليتها وتكوين رؤى حولها، أو إعادة إنتاجها من جديد، وأحيانا يتحوّل العنوان إلى سياج صارم يلجم الدلالات النصية حتى تصير حبيسة تفسيرات المؤلف الذي يتصم بالتسلط آنذاك، وقد يبدو الغرناطي من هذا النمط من المؤلفين؛ لذا ظهر في كتاب (تحفة الألباب) ومن بداياته – أي عتباته النصية: عناوينه ومقدمته، ومطالع أقسامه ونصوصه – ما يعتبر استباقا دلاليا تأليفيا، فالعنوان (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) يمثّل استباقا حقيقيا يدلّ صراحة على المضمون الفريد والمميز للنصوص التي سيتضمنها، كما يوحي بالطابع الغريب والعجيب والعجائبي الذي يميزها، ويتواتر هذا الأمر في مواضع أخرى، فكان عنوان الباب الثاني (في صفة عجائب البلدان، وغرائب البنيان)، وبالفعل اندرجت نصوص هذا الباب ضمن العجائب والغرائب المتصلة بالبلدان والبنيان؛ لذا جاءت معظم التيمات العجائبية مكانية،كما اتضح سالفا، وتكرر الأمر ذاته في كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب)، فقد ظهرت أبواب مثل: باب في صفة البحار والعجائب فيها، وذكر إسكندرية وبعض

عجائبها، وذكر مصر وما رأيت فيها من العجائب، وباب في العجائب التي بقرب مدينة النحاس[١٤٧].

وبهذا يكون الغرناطي قد صنّف المتلقين، بعمد أو دون عمد، محاولا تعريفهم بالآخر الذي يعد بالنسبة إلى الغرناطي بؤرة سرده، ومحور كتابته الفنية التخيلية، فيكون مجهولا غير معروف أو ضبابيا، وكتاباته حوله – ومن خلال رواته الثقات كما يدعي – كانت في الغالب بتصوير صفاته وغرائبه وعجائبه لاستقطابهم والترويج لكتابيه؛ إذ إنه يكاد يقصر صفات هذا الآخر على الغريب والعجيب، منحيا غيرها من الصفات المألوفة؛ فمن ثم تبدو حالات حضور العجائبية وتضخمها معيارا لتخيره النصوص، أو لتخيلها وتأليفها، واستباقا تأليفيا من قبل متلقي الكتابين، يحاول تأكيده أو دحضه من خلال قراءاته المختلفة ومستويات تلقيه، فهو يبحث بشغف وبدقة عن قدر العجائبية من خلال نزهته بين النصوص، ومع تعدد معايير تحديد الآخر وفق الثقافة العربية الإسلامية، ومنها: الجنس– العرق – اللغة – الدين – الفكر – اللون ...، فإن معيار الدين يعد من أقوى هذه المعايير؛ إذ تكفَّل بمسألة الضم/الجمع، أو النأي/التفريق؛ لذا ظهرت الأقوام غير المسلمة وبلدانهم مرتعا لحشد الكثير من الأحداث والعناصر والصفات العجائبية[١٤٨]؛ مما يؤكد اعتماد الغرناطي على الأسلوب التجميعي السطحي أكثر من التتابعي المتعمق.

ومن الملاحظ أن الغرناطي قد حرص على أن يكون عنوانا كتابيه مسجوعين، فلقد جاء عنوان كتابه (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) على جزأين: تحفة الألباب، ونخبة الإعجاب، وكل جزء يتكون من مضاف ومضاف إليه، يجمع المضاف (تحفة – نخبة) حقل دلالي يمكن أن نطلق عليه (التفرّد – الانتقاء – التميّز – التخيّر – الطرافة ...)، في حين يجمع المضاف إليه (الألباب – الإعجاب) حقل دلالي متصل بـ (اللبّ/العقل – الإعجاب، وأداته العقل أيضا)، فالظاهر في العنوان مخاطبة الغرناطي عقول المتلقين أولا، وإعلانه

المبدئي/الاستباقي عن فحوى الكتاب الذي يتضمن ما يثير الإعجاب، ويجذب الألباب، ويشحذ العقول، ولا تخفى دلالة عنوان كتابه (المعرب عن بعض عجائب المغرب) من أنه سوف يذكر بعضا من العجائب؛ بما يحمل إشارة ضمنية إلى كثرة ما في جعبته من أحاديث عن العجائب، وأنه سوف يكتفي ببعضها في هذا الكتاب؛ وهذا يعد إغراء للمتلقي بتتبع هذا القليل الدال دلالة لا تقلّ عن الكثير المسكوت عنه في هذا الكتاب الموجز مقارنة بـ (تحفة الألباب). كما تدور العناوين التي وردت له في الحقل الدلالي نفسه، ومنها: نخبة الأذهان في عجائب البلدان، والمغرب من بعض عجائب البلدان، والمغرب في بعض عجائب المغرب(١٤٩).

ومن أمثلة العتبات النصية المنبئة بمضمون التخيل السردي في كتاب (تحفة الألباب)، والموظفة لتوجيه تلقي النمط العجائبي، الفقرة الأولى/المطلع لحديث مدينة النحاس: "حديث مدينة النحاس التي بنتها الجن لسليمان بن داود عليهما السلام في فيافي الأندلس بالمغرب الأقصى قريبا من بحر الظلمات"(١٥٠)؛ إذ تعد تأطيرا تخيليا عجائبيا صارما، فالمدينة من النحاس، وهو أمر غريب عجيب، وبنتها الجن؛ مما يزيد من الغرابة والعجب، ويستبق الأحداث العجائبية التي ستسرد لاحقا، وذكر سيدنا سليمان عليه السلام يجعلها موغلة في القدم، فالزمان عجائبي كذلك، وموقعها في فيافي الأندلس قريبا من بحر الظلمات؛ مما يعلي من قدر العجائبية التي تتجلّى هنا في أبعد بقعة مكانية وقت تأليف الغرناطي كتابيه، علما بأن استخدام بعض العناوين الفرعية في الكتابين قد أضر بالبنى السردية للنصوص، مثل عنوان (حديث البحيرة والجن المسجونين فيها)(١٥١) الذي يعد استباقا تأليفيا حقيقيا، قلّص جانب التشويق في النص القصصي؛ إذ قدّم شبه تلخيص للمتن الحكائي؛ بما قد يخفف من رغبة المتلقي في متابعة الأحداث، أو على الأقل يضعف لهفته، أو لذته القرائية، وربما ينتج حافزا له لمواصلة القراءة.

إن ما سبق كله يؤطر الدلالة المحورية للنص والمتمثلة في مناخه العجائبي، لكنه لا يمنع من تشظيها إلى أجزاء دلالية متجانسة أو غير متجانسة، ومع هذا

فهي تحتفظ بروابط أكثر رهافة تكوّن منها قاعدة من المفاهيم والرؤى المتسقة معا بصور عدّة تختلف باختلاف المتلقين وثقافاتهم وتوجهاتهم، فعلى الرغم من محاولة الغرناطي توجيه المتلقي، وتحديد الأثر المتوقع بعد تلقيه، وهو الإعجاب والتسليم بقدرة الله تعالى في خلقه، فإنه – في الوقت نفسه – تعمّد إفساح المجال التخيلي أمامه بشكل نسبي، عن طريق تحديد بعض الملامح العامة له، ثم ترك الفرص لمخيلته كي ينسج ما يلائم ثقافته، هذا إذا صدّق فحوى النص، وما تضمنه من غرائب وعجائب، فمثلا قد حدّد الصفات العامة المكانية الخارجية لمدينة النحاس، بينما أبقى تفاصيلها الداخلية مجهولة للمتلقي، وهنا تعمل مخيلته المرتبطة بالمناخ العجائبي الذي يقع النص ضمنه؛ إذ إن قفز الشخصيات من أعلى سور المدينة إلى داخلها دليل على ما تشتمل عليه مع عجائب سردت بأساليب أكثر تفصيلا، وأعمق من زاوية التخيل بأنماطه المتباينة، في حكايات (ألف ليلة وليلة) في أكثر من خمس ليال[١٥٢]، ويتواتر الأمر فيما ذكره الغرناطي حول ما حدّث به عبد الرحيم الصيني من العجائب، حينما سافر في بحر الصين وألقتهم الريح إلى جزيرة عظيمة، ورؤيتهم بيضة طائر الرخ العملاقة، وما تلا ذلك من أحداث عجائبية[١٥٣]، حيث تطورت هذه الحكاية ذات البنية السردية البسيطة – أو البدائية – ونمت بدرجة ملحوظة، وتحولت إلى حكاية عجائبية ذات بنية سردية معقدة ومتطورة في (ألف ليلة وليلة) ضمن الحكاية الخامسة من حكايات السندباد البحري[١٥٤]، كما تطورت أيضا وأضحت شكلا قصصيا مكتمل البنية، وذلك في المقامة الرابعة من المقامات العشر لعبد الرحيم العباسي (٨٦٧ – ٩٦٣ هـ)[١٥٥]؛ مما يرجح أن الغرناطي كان بمثابة مرحلة محددة في طريق التخيل السردي الذي أخذ في الاكتمال بصورة تتابعية واضحة، كما أن ارتباطه بالرحلة، وبعلم الجغرافيا، وكذا خشيته من تكذيب البعض له، كان عائقا أمام تطور تخيله السردي بما يكون أهلا لإبداع شكل قصصي ذي بنية سردية مكتملة، كما ظهر في حكايات ألف ليلة وليلة، ومقامات العباسي؛ إذ إن عدم ارتباطهما بعلم ما، وصرف الاهتمام صوب

المتلقين قد أسهم في نضج كتاباتهم القصصية التي لا يختلف حول فنيتها.

من ثم يكون لجوء الغرناطي إلى التخيل السردي، الذي أسهم في إبداع النمط العجائبي وتوزعه على معظم العناصر السردية، قد دفعه إلى أمرين: الأول محاولاته المتعددة لاستقطاب المتلقي واستمالته كي يقبل ما يورده من نصوص عجائبية، ويجنبه تكذيبها، عن طريق الاندراج ضمن فئة العقلاء وأقوياء الإيمان، والأمر الثاني – وهو يؤدي إلى الأول – تدعيم كتابيه بنصوصهما المختلفة بكثير من الدعائم النصية، إضافة إلى مقدمتي الكتابين المتسمتين بالطابع العلمي الديني الواضح.

*****

## الخاتمة

نسج أبو حامد الغرناطي في كتابيه (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)، و(المعرب عن بعض عجائب المغرب) الكثير من العوالم التخيلية الفريدة والمفعمة بالغرائب والعجائب، من خلال وعيه الواضح – وظيفيا – بالتخيل السردي بأساليبه المتنوعة، مثل المبالغة والمفارقة والمزاوجة؛ إذ أبدع نمطا عجائبيا احتل مرتبة متميزة في النثر الأدبي في القرن السادس الهجري؛ مما أعلى من دور الأدب الأندلسي في إسهاماته الواضحة لإثراء الأدب العربي، بدرجة لا تقل عن الأدب المشرقي. وعلى الرغم من إبداع الغرناطي كتابيه في إطار علمي جغرافي ظاهري، فإنه قد ارتكز بقوة على الطابع التخيلي السردي عن طريق حرصه على حشد كل غريب وعجيب – وعجائبي – في نصوصه، ومع أنه أشار مرارا – صراحة وضمنا – إلى توخيه الصدق والحقيقة، واعتماده في تأليفه على المشاهدة الفعلية، أو الرواية عن الثقات، فإن غلبة الحس العجائبي إلى حد البعد عن المنطقية، والجنوح ناحية اللامعقولية، أو الاقتراب من الخرافات والأساطير، جعل البعض يكذبه ويسلبه سمة الموضوعية والحياد، قديما وحديثا، لكن شغف الغرناطي بالغرائب والعجائب

والمتسق مع شغف الرحالة العرب القدماء جعله لا يتورع عن الإفراط في هذا النهج الذي جار على روحه العلمية؛ مما جعل نصوصه العجائبية بمثابة أنساق أصولية جذبت غيرها من النصوص ذات الطابع العجائبي، وهي في طريقها إلى تأسيس نمط قصصي يرتكز بقوة على العجائبية التي تتوسط بين الغريب والعجيب وفق تودوروف.

وقد تبيّن أن الغرناطي قد تميز عن سابقيه، ومن تلاه، ممن أبدع ضمن هذا النمط، فمن خلال تحليل نص (مدينة النحاس) ظهر توظيفه الواعي لأساليب التخيل، وارتفاع نسبة الحوارية لديه، من خلال ارتفاع نسبة الحوار، وعدد الوحدات الحوارية، أكثر من نص القزويني، وبدرجة تقترب من النص كما ظهر في (ألف ليلة وليلة)، أو تتفوق عليه. ولقد اتسم المتن والمبنى الحكائيان لنصوص الغرناطي بسمتي الثراء من زاوية، والبساطة والتقليدية من زاوية أخرى، تمثّل الثراء في تواتر التيمات العجائبية التي ظهرت في كتابيه، وبدت مبثوثة في نصوصهما جميعها، لكنها انتشرت بوضوح في أكثر النصوص قربا من القص العجائبي، مثل الخبر، والحديث، مثلما ظهر في (حديث مدينة النحاس)، وما تضمنه من نصوص فرعية ملتحمة داخله: حديث البحيرة والجن المسجونين فيها، وحديث منسك بن النفرة، وكان المكان أكثر العناصر السردية ارتباطا بهذه التيمات التي ظهرت في البعد المكاني، والكثرة العددية، والارتحال، وأيضا كثرة عناصر التخيل بأوصافها العجائبية التي توزعت على العناصر السردية جميعها. وتمثلت البساطة والتقليدية في تواتر الوظائف التوزيعية/المورفولوجية التي ارتكزت على حالتي الاستقرار والاضطراب، أو التوازن واللاتوازن، وأيضا بساطة الزمان السردي من خلال غلبة النظام الزماني الخطي المستقيم، وإن ظهرت بعض ملامح للمفارقات الزمانية، لكنها كانت بسيطة وبدائية، ومتوائمة مع طبيعة المضمون القصصي المقتضب نسبيا، مثل انتشار الحذف والخلاصة، وقصر الوقفة الوصفية وندرة المشاهد الحوارية، وكثرة التقارير السردية للأحاديث والأفكار.

كما تعمّد الغرناطي توجيه المتلقين – الحقيقيين والضمنيين – وجهة محددة ترغّبهم في تصديق ما أورده من عجائب، وتعددت أساليبه في ذلك، مثل ذكره الصفات الإيجابية لمن يصدق عجائب خلق الله تعالى، ككمال العقل وقوة الإيمان، والصفات السلبية لمن كذّبها، كنقصان العقل وضعف الإيمان، ولجأ إلى تعضيد كتابيه ذوي الطابع التخيلي العجائبي بدعائم نصية مختلفة، مثل الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وأسماء بعض العلماء، وبعض الأخبار المتفق عليها، مثل تسخير سيدنا سليمان عليه السلام للجن وسجنه بعضهم، وأسماء لمدن عربية وغير عربية، مع خلطه بين الصفات المعهودة والمألوفة في بعضها، وصفات غريبة غير مألوفة في معظمها؛ بما يتلاءم مع النهج العام للكتابين، كما وظّف عتباته النصية التي أسهمت في تحديد أفق التلقي، والاستباقات التأليفية التي شكلت حافزا للقراءة في أغلب الأحيان، هذا كله من خلال اعتماده أسلوب التراكم في ذكر الغرائب والعجائب في البنية الكلية لكلا كتابيه، أكثر من الأسلوب التتابعي الذي كان له حضورا داخل البنية السردية للنصوص.

بذلك يعدّ كتابا الغرناطي من الأدلة الواضحة على وعيه بالتخيل السردي الذي أفرز نصوصا عجائبية متنوعة المضامين، وكذا وعيه بعناصره المختلفة التي تجلّت العجائبية من خلالها، كالمكان بعناصره المتعددة، والشخصية القصصية سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، مرجعية أم تخيلية عجائبية، وأيضا الأحداث المتخيلة، ومع تعدد أساليب التخيل ومظاهره وانتشارها، فقد ظهرت بعض الخصائص التي من شأنها إضعاف سمات التخيّل عنده؛ بما ينسحب على أدبية الكتابين، فظلا متأرجحين بين علم الجغرافيا، وأدب الرحلات، أي بين العلم والأدب، ومن هذه الخصائص: نمطية التصوير وبساطته، وانتقاء العناصر المصورة، فكان التخيل السردي العجائبي لدى الغرناطي أشبه باللقطات التصويرية الفوتوغرافية، بقدر بعده عن التصوير السينمائي البانورامي؛ حيث يعتمد على تخيّر أكثر المشاهد – الوصفية أو الحدثية – قدرة على جذب المتلقي، وتوضيح المغزى المراد من النص

المنحصر غالبا في إثارة الدهشة وتجددها، وبهذا أصبح أبو حامد الغرناطي– بنهجه التأليفي، وتخيله السردي بخصائصه، ووظائفه التوزيعية، وتيماته العجائبية – من رموز التأليف العجائبي، ومثّل كتاباه لبنة رئيسة في بنية النوع القصصي في النثر العربي القديم، خاصة الأندلسي.

وأخيرا، يتضح زخم التراث العربي من زاوية التأليف العجائبي؛ إذ لم يقتصر هذا على التأليف المباشر ضمن الحقل الأدبي بجنسيه الشعر والنثر، بأشكالهما الثرية، بل ظهرت مؤلفات كثيرة ذات طابع علمي – تاريخي أو جغرافي – معتمدة على حس عجائبي واضح، كما يتبيّن أن الغرناطي قد نجح في احتلال منزلة وسطى بين الجانبين العلمي الجغرافي والأدبي القصصي، باعتماده على تنويع خصائص نصوصه التي توافرت على السمات الجغرافية، مثل دقة التصنيف، وحشد الكثير من الأماكن، وتوظيف الدعائم النصية...، وأيضا السمات الأدبية التخيلية، ومن أوضحها الإغراق في العجائبية إلى الحد الذي جعلها من أكثر السمات التصاقا به، الأمر الذي حدا بكثيرين إلى اعتباره عَلَما فيما يمكن أن يسمى أدب العجائب، وإن كان هذا النهج لم يشفع له عند من سلبه الطابع العلمي، باعتباره كاذبا، ومن سلبه الطابع الفني الأدبي الذي كاد أن تزهق روحه تحت الركام الضخم من المعلومات الجغرافية.

*****

## الهوامش

(١) ولد في غرناطة سنة ٤٧٣ هـ، وتوفي في دمشق سنة ٥٦٥ هـ، حول ترجمته تفصيلا، انظر: أبا حامد محمد بن عبد الرحيم الغرناطي: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، تحقيق: إسماعيل العربي، ط. دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٩٣، مقدمة المحقق: ص ٧ إلى ١٠، وسوف يعتمد البحث هذه النسخة في إحالاته، ويلاحظ وجود طبعة أخرى للكتاب من تحقيق: علي عمر، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٣، وقد ادعى المحقق خطأ أن الكتاب "ينشر كاملا لأول مرة"، وانظر أيضا: تعريف الغرناطي نفسه في مقدمة كتابه: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، وضع حواشيه: محمد أمين ضنّاوي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٠، وسوف يعتمد البحث هذه النسخة، وأحمد بن محمد المقري: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ط. دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ج ٢، ص ٢٣٥، ٢٣٦، وشوقي عبد القوي عثمان حبيب: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بين الحقائق والعجائب: قراءة في رحلة أبي حامد الغرناطي**، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٩٤، ص ٣٧، ٣٨.

(٢) المقري: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ج ٢، ص ٢٣٥، وانظر: خلف محمود حسين: **بنية السرد في أدب الرحلات الأندلسية، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب لأبي حامد الغرناطي (ت ٥٦٥ هـ)، دراسة تحليلية**، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، جامعة تكريت، المجلد التاسع، العدد ٣١، نوفمبر ٢٠١٧، ص ٤١٧.

(٣) مثل وصف السراج القارئ، والخطيب البغدادي، وابن الجوزي وغيرهم.

(٤) الغرناطي: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، ص ٥٩ : ٦٧.

(٥) الغرناطي: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٣، ١٤، ١٥٥، ١٥٦.

(٦) مثلما يظهر في **(كتاب التوهم)** للحارث المحاسبي (ت ٢٤٣ هـ) ذي الهدف الوعظي الواضح، انظر: أبا عبد الله الحارث بن أسد المحاسبي: **كتاب التوهم**، ضمن: **آداب النفوس**، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، ط. مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط. الثانية، ١٩٩١.

(٧) انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٧١ وما بعدها.

(٨) ثمة دراسات التفتت إلى نوع القص في الأدب الأندلسي، منها على سبيل المثال: علي الغريب محمد الشناوي: **فن القص في النثر الأندلسي**، ط. مكتبة الآداب، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٣،

ورفعت التهامي عبد البر: **الأدب الأندلسي والجديد فيه، دراسة تحليلية ونقدية**، ط. دار النشر الدولي، الرياض، ط. الأولى، ٢٠٠٩، ص ٢٩٤.

(٩) يزخر تراثنا الأدبي بالكثير من النصوص القصصية، أو الأعمال التي وظفت النصوص القصصية داخلها لأسباب متباينة، وما زالت الحاجة قائمة إلى البحث العميق الجاد في هذه النصوص والأعمال من خلال الزوايا المختلفة.

(١٠) مثل سيرة (صلاح الدين الأيوبي) لابن شداد، وسيرة (أحمد بن طولون) للبلوي، ورحلات: ابن بطوطة، وابن جبير، وابن فضلان.

(١١) انظر: حسين نصّار: **أدب الرحلة**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩١، ص ٨٠، وفؤاد قنديل: **أدب الرحلة في التراث العربي**، ط. الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١١.

(١٢) ناصر عبد الرازق الموافي: **الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط. دار النشر للجامعات المصرية – مكتبة الوفاء، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٥، ص ٥٣.

(١٣) لأبي حامد الغرناطي كتب أخرى ما زالت مخطوطة، منها: **نخبة الأذهان في عجائب البلدان، وعجائب المخطوطات، وشرح أصول التوحيد**، انظر: مقدمة محقق كتاب: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ٥، ويلاحظ من عناوين كتب الغرناطي جميعها الاهتمام بالعجائب، مع مراعاة وجود كتاب (المعرب عن بعض عجائب المغرب) ضمن (شرح أصول التوحيد)، كما أشار المحقق.

(١٤) النص الكلي هو الذي يضم داخله كثيرا من النصوص الفرعية مختلفة الأشكال والأنماط، تلك النصوص الفرعية يمتلك كل منها بنية نصية خاصة ومكتملة، إضافة إلى أنه يشكّل لبنة رئيسة في النص الكلي، أي الكتاب برمته.

(١٥) علي بن الحسن بن هبة الله بن عساكر: **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق: عمر غرامة العمروي، ط. دار الفكر، دمشق، ١٩٩٧، ج ٥٤، ص ١١٤.

(١٦) انظر: زكريا بن محمد بن محمود القزويني: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٢٥ : ١٢٩.

(١٧) انظر: المرجع السابق، ص ١٢٩.

(١٨) انظر: حسين مؤنس: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ط. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٨٦، ص ٣٥٣.

[١٩] شوقي ضيف: **عصر الدول والإمارات (الأندلس)**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. السادسة، ٢٠١٧، ص ٥٢٨، وقد ذكر د. شوقي ضيف – في الصفحة نفسها – أن للغرناطي كتابا بعنوان (تحفة الكبار في أسفار البحار)، لكن هذا الكتاب ينسب إلى الحاجي خليفة، انظر: الحاجي خليفة: **تحفة الكبار في أسفار البحار**، تحقيق وترجمة: محمد حرب، وتسنيم حرب، ط. دار البشير للثقافة والعلوم، ٢٠١٧.

[٢٠] انظر: مقدمة محقق كتاب: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، ص٢٠.

[٢١] مثل: بنيامين بن يونة التطيلي (٥٦١ – ٥٦٩ هـ): **رحلة التطيلي**، ترجمة: عزرا حداد، دراسة وتقديم: عبد الرحمن عبد الله الشيخ، ط. المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢.

[٢٢] انظر: أميد جهان بخت ليلي، وشهرام دلشاد: **آليات التوثيق في رحلات أبي حامد الغرناطي "تحفة الألباب" نموذجا**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، رشت، إيران، السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ٢٠٢٠، ص٧١ – ٨٢.

[٢٣] شعيب حليفي: **الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

[٢٤] **تحفة الألباب**، مقدمة المحقق، ص ١٠.

[٢٥] المصدر السابق نفسه، ص ١٠.

[٢٦] انظر: **تحفة الألباب**، ص ٥٩ : ٦٧.

[٢٧] **تحفة الألباب**، ص ٥٩.

[٢٨] خيري دومة: **من مصطلحات السرد العربي (مصطلح "الحديث"، محاولة للتأصيل)**، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٦١، عدد١، يناير ٢٠٠١، ص ٢٤٦.

[٢٩] كان كثير من مبدعي النوع القصصي يوجهون مقدمات كتبهم لتبرير أفعالهم، ولذكر جواز الترفيه، أو الضحك والتبسّم، ومنهم: ابن الجوزي في: **أخبار الحمقى والمغفلين، وأخبار الظراف والمتماجنين**، وابن قتيبة الدينوري في **عيون الأخبار**.

[٣٠] انظر: ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله محمد: **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥، ج١، ص ٢١.

[٣١] محمد كريم الكواز: **الأدب العربي، دراسة في ضوء نظرية الأجناس**، ط. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٢٠، ص ٢٥٢.

[٣٢] انظر: أبا الفرج عبد الرحمن بن الجوزي: **القصاص والمذكرين**، تحقيق: محمد السعيد زغلول، ط. المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٠ : ١١٨.

(٣٣) المطهر بن طاهر المقدسي: **كتاب البدء والتاريخ**، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د.ت، ج١، ص ٥١.

(٣٤) المرجع السابق، ج١، ص ٥١.

(٣٥) الأنساق الأصولية هي تلك التي تتسم بالثبات والتواتر، أو التقليدية، فتصير ضرورية لشكل أو نوع أو جنس معين، انظر: توماشفسكي: **نظرية الأغراض**، ضمن: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٠٩ وما بعدها.

(٣٦) انظر: توماشفسكي: **نظرية الأغراض**، ص ٢١٧.

(٣٧) حدد جميل حمداوي تسعة وعشرين قانونا من هذه القوانين، انظر كتابه: **نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي**، ط. دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، ط. الثالثة، ٢٠٢٠، ص ٢٦ : ٤٦.

(٣٨) كما يتضح من المواقف المتباينة تجاه نصوص تراثية كثيرة، مثل: رسالة **(الغفران)** لأبي العلاء المعري، والمقامات المختلفة، والنوادر، والنصوص السردية المتخيلة، ومفرطة الصراحة، مثل رسالة **(مفاخرة الجواري والغلمان)** للجاحظ.

(٣٩) انظر: ابن سينا، أبا علي الحسين بن عبد الله: **النفس**، الجزء السادس من **الطبيعيات من كتاب الشفاء**، تحقيق: جورج قنواتي، وسعيد زايد، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٣٣، ٣٤، وعبد المنعم الحفني: **المعجم الفلسفي**، ط. الدار الشرقية، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٧ وما بعدها.

(٤٠) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: **معجم التعريفات**، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، ط. دار الفضيلة، القاهرة، د.ت، ص ٧٧.

(٤١) انظر: عبد المنعم الحفني: **المعجم الفلسفي**، ص ١١٦.

(٤٢) انظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ج١، ص ٢٦١، ٢٦٢، وعبد المنعم الحفني: **المعجم الفلسفي**، ص١١٥.

(٤٣) عبد المنعم الحفني: **المعجم الفلسفي**، ص ٧١.

(٤٤) لمزيد من التفصيل حول العجائبي، انظر: تزفتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصديق بوعلام، ط. دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣، وحسين علام: **العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٩، وشعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، و**الرحلة في**

**الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل**، وكمال أبو ديب: **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي**، ط. دار الساقي، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٧، ولؤي علي خليل: **العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠١٤.

(٤٥) تزفتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٦٥.

(٤٦) زكريا القزويني: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص ٥.

(٤٧) الشريف الجرجاني: **معجم التعريفات**، ص ١٢٣، ١٢٤.

(٤٨) يلاحظ خلط الغرناطي بين هذه الألفاظ الثلاثة، فيستخدمها كمترادفات، ومن الواضح أن التولّد الفني للأشكال أو الأنماط الأدبية يسبق الجانب التنظيري النقدي؛ من ثم لم يُستخدم مصطلح (عجائبي) كما صاغه تودوروف في أي من كتب الغرناطي أو سابقيه أو معاصريه، في حين استخدم لفظ (عجائب) جمعا لكل عجيب، و(غرائب) جمعا لكل غريب.

(٤٩) انظر: **تحفة الألباب**، ص ١٣٦، ١٣٨، ١٥٣، ١٦٧.

(٥٠) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٥٩ : ٦٧.

(٥١) كما سيتضح في المحور الخامس: **تلقي النمط العجائبي**.

(٥٢) من المؤشرات السياقية نقل بعض القدماء عن الغرناطي، مثل: زكريا بن محمد بن محمود القزويني: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ط. دار صادر، بيروت، د.ت، ياقوت بن عبد الله الحموي: **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، وانظر تعليق محقق **(تحفة الألباب)**، ص ١٦٨ : ١٨٣.

(٥٣) انظر: شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص ١٢، وانظر أيضا: ص ١١.

(٥٤) انظر: صلاح فضل: **أشكال التخيل**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص أ.

(٥٥) انظر: تزفتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٤٧ وما بعدها.

(٥٦) مثل رؤى: ابن عساكر، والقزويني، وكذلك: دوبلر، وكراتشكوفسكي، كما سيظهر لاحقا.

(٥٧) **تحفة الألباب**، ص ٦١.

(٥٨) **تحفة الألباب**، ص ٦٣.

(٥٩) سراج الدين بن الوردي: **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**، تحقيق: أنور محمد زناتي، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

(٦٠) عبد الملك بن حبيب السلمي الأندلسي: **كتاب التاريخ**، تحقيق: عبد الغني محمد علي مستو، ط. المكتبة العصرية، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

(٦١) أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي: **أخبار الزمان**، تقديم: عبد الله الصاوي، ط. دار الأندلس، بيروت، ط. الأولى، ١٩٩٦.

(٦٢) ابن الفقيه، أحمد بن محمد بن إسحق الهمذاني: **كتاب البلدان**، تحقيق: يوسف الهادي، ط. عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٦.

(٦٣) ياقوت بن عبد الله الحموي: **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

(٦٤) ياقوت الحموي: **معجم البلدان**، ج ٥، ص ٨٠، وانظر حول ذلك تعليق المحقق إسماعيل العربي، ص ٥٩، ٦٠.

(٦٥) الحجم المثبت هنا لنص (مدينة النحاس) في كتاب القزويني: **آثار البلاد وأخبار العباد**، جاء دون ما نقله عن الغرناطي ص ٥٦١، ٥٦٢، وبإضافة هذا الجزء يصبح حجم النص ٨٠ سطرا.

(٦٦) انظر: زكريا القزويني: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ص ٥٥٨ : ٥٦٢.

(٦٧) انظر: **ألف ليلة وليلة**، ط. مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، د.ت، الجزء الثالث: ص ١٢٩: ١٣٨.

(٦٨) انظر: **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص ١٣٣.

(٦٩) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٥٩، ٦٧.

(٧٠) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٩١، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٨، ١٥٣، ١٦٢.

(٧١) حسين مؤنس: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ص ٣٤٢.

(٧٢) حول سمات الشفاهية، انظر: والتر ج. أونج: **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، فبراير ١٩٩٤، ص ٩٧ : ١٢٦.

(٧٣) حسين مؤنس: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ص ٣٣٧.

(٧٤) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٦٣، ١١٩.

(٧٥) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٤٥.

(٧٦) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٦٠، ٦١.

(٧٧) **تحفة الألباب**، ص ٣١.

(٧٨) ثمة شبه إجماع على انتماء أبي حامد الغرناطي إلى علماء الجغرافيا العرب، أو الكوزموغرافيا، أي علم أوصاف الكون، سواء من المستشرقين، مثل: دوبلر، وفيران، وكراتشكوفسكي، أم العلماء والأدباء العرب، مثل: الأبشيهي، وابن إياس، وابن الوردي، والدميري، والقزويني، وغيرهم، انظر حول ذلك: حسين مؤنس: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ص ٣٠٣ : ٣٥٨، وأغناطيوس يوليانوفتش كراتشكوفسكي: **تاريخ الأدب الجغرافي العربي**، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢٩٤ : ٢٩٧.

(٧٩) يقصد بـ **(زمان الأحداث)** زمان الأحداث المحكية، وما يتصل به من دلالات تصحب الأحداث وتؤطرها، وتؤثر على الشخصية القصصية تأثيرات متباينة، بينما يقصد بـ **(الزمان السردي)** العلاقة بين النظام الزمانى المفترض للأحداث، كما لو كانت تحدث في الواقع، أي المتن الحكائي، وصورة هذا النظام فى النص المتخيل، بعد تغييره داخل النص بأساليب مختلفة، أي المبنى الحكائي، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧، ص ٣٧ : ٣٩.

(٨٠) انظر: **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥.

(٨١) انظر: رولان بارت: **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: انطوان أبو زيد، ط. منشورات عويدات، بيروت، ط. الأولى، ١٩٨٨، ص ١٠٠.

(٨٢) انظر: فلاديمير بروب: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط. الأولى، ١٩٨٩، ص ٦٣ وما بعدها.

(٨٣) انظر: المرجع السابق، ص ٤٨، وتعني كلمة (مورفولوجيا) دراسة الأشكال، كما ذكر بروب.

(٨٤) انظر في ذلك: المرجع السابق، ص ٦٣، ٧٨، ٢٦٥، ورولان بارت: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط. الأولى، ١٩٩٣، ص ٣٨، ٤٧. وثمة من يترجم (Les actions) بالأفعال، وآخر بالأعمال، كما يُختلف حول ترجمة (La narration) فتترجم بالسرد أو الإنشاء، انظر: رولان بارت: **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: انطوان أبو زيد، ص ١٠٠.

(٨٥) يتضح هذا الأمر – على سبيل المثال – بالمقارنة بين نصوص الغرناطي العجائبية، وحكايات **(سلوان المطاع في عدوان الأتباع)** لابن ظفر الصقلي، وحكايات (ألف ليلة ولية)، وغيرهما من النصوص ذات البنى السردية المعقدة، لاعتمادها التوالد السردي نهجا تأليفيا لها.

(٨٦) حول هذه المناهج، انظر: ناصر عبد الرازق الموافي: **الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ص ٦٣ وما بعدها.

(٨٧) انظر: سعد مصلوح: **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة**، ط. مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص ٢٢٧، ٢٢٨.

(٨٨) لمزيد من التفصيل، انظر: Maurel (A.): La Critique, coll. Contours litteratures, Paris, Editions du Hachette, 1994, P. 85، ولقد آثر البحث الإبقاء على المصطلح دون ترجمته أخذا برأي محمد عناني، في كتابه: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧، ص ١١٨، على الرغم من ترجمته من قبل البعض بالموضوع أو القضية أو الفكرة، انظر: يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٥٣ : ١٦٢.

(٨٩) مثل كتابي الغرناطي، وكتابي القزويني: **آثار البلاد وأخبار العباد**، و**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، وكتاب ابن الفقيه: **كتاب البلدان**، وغيرها.

(٩٠) انظر في ذلك، جوزيف إ. كيسنر: **شعرية الفضاء الروائي**، ترجمة: لحسن احمامة، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص ١٧ وما بعدها.

(٩١) مثل رحلات: **ابن بطوطة، وبنيامين التطيلي، وابن جبير، وابن فضلان...**

(٩٢) يشير هذا بالطبع إلى غلبة عنصر سردي على غيره من العناصر، ولا يعني الاعتماد على عنصر سردي منفردا بدرجة كبيرة.

(٩٣) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٥٩، ١٢٩، ١٣١، ١٣٢...، **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٥، ٧٤، ٧٧...

(٩٤) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٣١.

(٩٥) **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ٧.

(٩٦) **تحفة الألباب**، ص ٥٩.

(٩٧) **تحفة الألباب**، ص ٦٠.

(٩٨) **تحفة الألباب**، ص ٦٠.

(٩٩) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٤٧ : ٤٩ ، ٥٥ : ٥٩.

(١٠٠) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٥.

(١٠١) **تحفة الألباب**، ص ٦٠.

(١٠٢) **تحفة الألباب**، ص ٦٣، ٦٤.

(١٠٣) **تحفة الألباب**، ص ٦٥.

(١٠٤) **تحفة الألباب**، ص ٦٦.

(١٠٥) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ١١٩.

(١٠٦) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٤، ١٥، ٧٤، ٧٥.

(١٠٧) انظر: أ. ج. غريماس: **سيميائيات السرد**، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ٢٠١٨، ص ١٨٢، ١٨٣.

(١٠٨) يلاحظ أن معظم النصوص – أو الحكايات – الرمزية والغرامية والدينية ترتكز غالبا على المنطقية كمحرك رئيس للأحداث، إلا إذا اتصفت بطابع عجائبي بصور نسبية متفاوتة، كما يظهر في معظم نصوص (روض الرياحين في حكايات الصالحين) لليافعي، التي تعد نصوصا دينية عجائبية، أو (صوفية)، وفي بعض نصوص (مصارع العشاق) للسراج، وبعض المقامات.

(١٠٩) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦.

(١١٠) **تحفة الألباب**، ص ١٢٩،

(١١١) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٩٣ : ١٠٤، ١٠٦.

(١١٢) أغناطيوس كراتشكوفسكي: **تاريخ الأدب الجغرافي العربي**، ص ٢٩٤.

(١١٣) سيزار دوبلر، نقلا عن: حسين مؤنس: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ص ٣٥٤ – ٣٥٥.

(١١٤) من هذه الدراسات، روفيا بوغنوط: **فتنة السرد وصورة الآخر في رحلة أبي حامد الغرناطي (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ط. المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، مجلد ٧، عدد ١، ٢٠١٨، ص ٥٧ : ٨٢، وكمال بو لعسل: **سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦.

(١١٥) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٧، ٧٤، ٧٩، ١٥٥.

(١١٦) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٤، ١٥.

(١١٧) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٦٤.

(١١٨) ثمة استثناء من ذلك بشأن بعض النصوص ذات المستويات السردية المتعددة، أو ذات الرؤى السردية المختلفة التي لها صلة وثيقة بتعدد أساليب التلقي، وأنواع المتلقين مثل: حكايات **(كليلة ودمنة)** لابن المقفع، ورسالة **(الصاهل والشاحج)** لأبي العلاء المعري.

(١١٩) انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ص ١١٧.

(١٢٠) انظر: المرجع السابق، ص ١٠٩.

(١٢١) **تحفة الألباب**، ص ٣٠، ٣١، ٣٥.

(١٢٢) **تحفة الألباب**، ص ٣١.

(١٢٣) **تحفة الألباب**، ص ٣٢، ٣٣، ٣٥.

(١٢٤) **تحفة الألباب**، ص ١٣٩.

(١٢٥) **تحفة الألباب**، ص ٣٣، ٣٤.

(١٢٦) **تحفة الألباب**، ص ٣١.

(١٢٧) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٣١.

(١٢٨) شوقي ضيف: **الرحلات**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الثالثة، د.ت، ص ٥٠.

(١٢٩) أحمد بن فضلان بن العباس: **رسالة ابن فضلان**، تحقيق: سامي الدهان، ط. المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٥٩، ص ١٢٣، ١٢٤.

(١٣٠) **تحفة الألباب**، ص ١٣٩.

(١٣١) **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٥.

(١٣٢) ثمة وعي قوي من قبل كثير من مبدعي القص العربي القديم تجاه مستويات التلقي والمتلقين؛ لذا قد يصرح المؤلف بوجود أكثر من بنية لنصه السردي، بحيث تتصل كل بنية نصية بمستوى محدد من التلقي، يضم مجموعة من المتلقين، مثلما يظهر في حكايات **(كليلة ودمنة)** لابن المقفع.

(١٣٣) **تحفة الألباب**، ص ١٥.

(١٣٤) **تحفة الألباب**، ص ١٥.

(١٣٥) يلاحظ هنا أيضا البعد المكاني (الصين والهند)، وطول الفترة الزمانية (أربعين سنة) التي تخوّل مشاهدة القدر الكبير من الغرائب والعجائب.

(١٣٦) **تحفة الألباب**، ص ١٢٩.

(١٣٧) **تحفة الألباب**، ص ١٢٩.

(١٣٨) موقف الدين من **القص** كان متفاوتا ونسبيا؛ إذ ارتبط بمضمون النص القصصي ذاته من زاوية مدى صدقه أو كذبه، ومن زاوية عملية القص ذاتها، فكان مرحبا به إذا اتسم بالصدق، وتمثّل هدفه في الوعظ والنصح، ورفض كلية بمخالفته لذلك، بل ربما تعرض ممارسوه للعقاب بصور شتى، انظر حول موقف الإسلام من القص: جلال الدين السيوطي: **تحذير الخواص من**

**أكاذيب القصاص**، تحقيق: محمد لطفي الصباغ، ط. المكتب الإسلامي، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨٤؛ إذ ذكر السيوطي في الفصل السابع المعنون بـ: في إنكار العلماء قديما على القصاص ما رووه من الأباطيل وسفه القصاص عليهم وقيام العامة مع القصاص بالجهل واحتمال العلماء ذلك في الله (ص ١٩٥: ٢١٢) كثيرا من المواقف التي ذكرها ابن الجوزي في كتابه **(الموضوعات)**، وأبو بكر الطرطوشي في كتابه **(الحوادث والبدع)**، وإن غلب على الكتاب الحديث عن (القص الديني) لكن الارتباط قوي بينه وبين القص عامة، والقص ذي الطابع التخيلي العجائبي خاصة؛ لأن ثقافة المتلقين وآراءهم ومواقفهم تجاه القص آنئذ قد تشكّلت في هذا المناخ الثقافي الديني، منذ عصر صدر الإسلام ومرورا بالعصور المختلفة، وعبد الرحمن بن الجوزي: **القصاص والمذكرين**، ص ٢٨، ١١٠ : ١١٨، وألفت الروبي: **الموقف من القص في تراثنا النقدي**، ط. مركز البحوث العربية، القاهرة، د.ت، ص٥٧، ٧٣، وعبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص٥٢ وما بعدها.

(١٣٩) زكريا القزويني: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص ٩.

(١٤٠) انظر: **تحفة الألباب**، ص٢٨، ٣١، ٣٢، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٣، ٥٦، ١٥٢، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٧، ١٦٨.

(١٤١) انظر: **تحفة الألباب**، ص٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٥٩، ١٦٦.

(١٤٢) انظر: **تحفة الألباب**، ص٥٥ : ٥٩.

(١٤٣) انظر: **تحفة الألباب**، ص ١٣، ١٦، ٤١، ٧٤، ٨١، ٨٢، ٨٧، ٩٥، ١٢٨، ١٤١، ١٤٢، ١٤٧...

(١٤٤) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ٩، ١٣، ١٧، ٢٨، ٣٧، ٤٣، ٩٧، ١٠٣، ١١١، ١١٥، ١٢٧، ١٣٢، ١٣٥، ١٣٦.

(١٤٥) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ٨، ١٨، ٢٦، ٥٩، ٨٦، ٨٧، ١١٥، ١١٦، ١٢٠، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٨.

(١٤٦) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ٩، ١٠، ١٥، ١٦، ٣٠، ٤١، ٤٣، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥٣، ٥٤، ٥٧، ٥٨، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٩، ١١٢، ١١٤، ١١٥، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٢، ١٣٣، ١٤٠، ١٥٥.

(١٤٧) انظر: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، ص ١٧، ٧٤، ٧٩، ١٥٥.

(١٤٨) انظر: **تحفة الألباب**، ص ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٧٤، ١١٩.

(١٤٩) انظر: آمنة سليمان محمد البدوي: **الرحالة الأندلسيون والمغاربة ورحلاتهم من (ق ٣هـ – ق ٩هـ)**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤١، العدد ٢، ٢٠١٤، الجامعة الأردنية، عمّان، ص ٤٠٢.

(١٥٠) **تحفة الألباب**، ص٥٧.

(١٥١) انظر: **تحفة الألباب**، ص٦٣.

(١٥٢) انظر: **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص ١٢٩ : ١٣٨.

(١٥٣) انظر: **تحفة الألباب**، ص ١٣١، ١٣٢.

(١٥٤) انظر: **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص ١٠٦، ١٠٧.

(١٥٥) انظر: عبد الرحيم بن عبد الرحمن العباسي: **المقامات العشر**، دراسة وتحقيق: حسن أحمد النعمي، ط. دار الألوكة للنشر، الرياض، ١٤٣٧ هـ، ص ١١٥: ١٢٦.

## المصادر والمراجع

**أولا: المصادر:**


– الأندلسي، عبد الملك بن حبيب السلمي: **كتاب التاريخ**، تحقيق: عبد الغني محمد علي مستو، ط. المكتبة العصرية، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

– **ألف ليلة وليلة**، ط. مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، د.ت.

– ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله محمد: **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥.

– ابن الجوزي، عبد الرحمن: **القصاص والمذكرين**، تحقيق: محمد السعيد زغلول، ط. المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

– ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **النفس**، الجزء السادس من: **الطبيعيات من كتاب الشفاء**، تحقيق: جورج قنواتي، وسعيد زايد، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

– ابن عساكر، علي بن الحسن بن هبة الله: **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، ط. دار الفكر، دمشق، ١٩٩٧.

– ابن فضلان، أحمد بن فضلان بن العباس: **رسالة ابن فضلان**، تحقيق: سامي الدهان، ط. المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٥٩.

– ابن الفقيه، أحمد بن محمد بن إسحق الهمذاني: **كتاب البلدان**، تحقيق: يوسف الهادي، ط. عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٦.

– ابن الوردي، سراج الدين: **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**، تحقيق: أنور محمد زناتي، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

– التطيلي، بنيامين بن يونة: **رحلة التطيلي**، ترجمة: عزرا حداد، دراسة وتقديم: عبد الرحمن عبد الله الشيخ، ط. المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢.

– الجرجاني، علي محمد السيد الشريف: **معجم التعريفات**، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، ط. دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.

– الحموي، ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

– خليفة، الحاجي: **تحفة الكبار في أسفار البحار**، تحقيق وترجمة: محمد حرب، وتسنيم حرب، ط. دار البشير للثقافة والعلوم، ٢٠١٧.

– السيوطي، جلال الدين: **تحذير الخواص من أكاذيب القصاص**، تحقيق: محمد لطفي الصباغ، ط. المكتب الإسلامي، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨٤.

– العباسي، عبد الرحيم بن عبد الرحمن: **المقامات العشر**، دراسة وتحقيق: حسن أحمد النعمي، ط. دار الألوكة للنشر، الرياض، ط. الأولى، ١٤٣٧هـ.

– الغرناطي، محمد بن عبد الرحيم: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، تحقيق: إسماعيل العربي، ط. دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٩٣.

– الغرناطي، محمد بن عبد الرحيم: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، تحقيق: علي عمر، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٣.

– الغرناطي، محمد بن عبد الرحيم: **المعرب عن بعض عجائب المغرب**، وضع حواشيه: محمد أمين ضنّاوي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.

– القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: **آثار البلاد وأخبار العباد**، ط. دار صادر، بيروت، د.ت.

– القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

– المحاسبي، أبو عبد الله الحارث بن أسد: **كتاب التوهم**، ضمن: **آداب النفوس**، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، ط. مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط. الثانية، ١٩٩١.

– المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي: **أخبار الزمان**، تقديم: عبد الله الصاوي، ط. دار الأندلس، بيروت، ط. الأولى، ١٩٩٦.

– المقدسي، المطهر بن طاهر: **كتاب البدء والتاريخ**، ط. مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د.ت.

– المقري، أحمد بن محمد: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ط. دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

**ثانيا: المراجع العربية:**

– إبراهيم، عبد الله: **السردية العربية**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

– أبو ديب، كمال: **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي**، ط. دار الساقي، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٧.

– البدوي، آمنة سليمان محمد: **الرحالة الأندلسيون والمغاربة ورحلاتهم من (ق ٣هـ – ق ٩هـ)**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤١، العدد ٢، ٢٠١٤، الجامعة الأردنية، عمّان، ص ٣٩٩ : ٤١٠.

– بوغنوط، روفيا: **فتنة السرد وصورة الآخر في رحلة أبي حامد الغرناطي (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب)**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ط. المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، مجلد ٧، عدد ١، ٢٠١٨.

– بو لعسل، كمال: **سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦.

– حبيب، شوقي عبد القوي عثمان: **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بين الحقائق والعجائب: قراءة في رحلة أبي حامد الغرناطي**، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٩٤، ص ٢٥ : ٥٧.

– حسين، خلف محمود: **بنية السرد في أدب الرحلات الأندلسية، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب لأبي حامد الغرناطي (ت ٥٦٥ هـ)، دراسة تحليلية**، مجلة الدراسات التاريخية والثقافية، جامعة تكريت، المجلد ٩، العدد ٣١، نوفمبر ٢٠١٧، ص ٤١٥: ٤٣٤.

– الحفني، عبد المنعم: **المعجم الفلسفي**، ط. الدار الشرقية، القاهرة، ١٩٩٠.

- حليفي، شعيب: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

- حليفي، شعيب: **الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٢.

- حمداوي، جميل: **نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي**، ط. دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، ط. الثالثة، ٢٠٢٠.

- خليل، لؤي علي: **العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠١٤.

- دومة، خيري: **من مصطلحات السرد العربي (مصطلح "الحديث"، محاولة للتأصيل)**، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٦١، عدد١، يناير ٢٠٠١، ص٢٤٥ : ٢٧٩.

- الروبي، ألفت: **الموقف من القص في تراثنا النقدي**، ط. مركز البحوث العربية، القاهرة، د.ت.

- الشناوي، علي الغريب محمد: **فن القص في النثر الأندلسي**، ط. مكتبة الآداب، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٣.

- صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

- ضيف، شوقي: **الرحلات**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الثالثة، د.ت.

- ضيف، شوقي: **عصر الدول والإمارات (الأندلس)**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. السادسة، ٢٠١٧.

- عبد البر، رفعت التهامي: **الأدب الأندلسي والجديد فيه، دراسة تحليلية ونقدية**، ط. دار النشر الدولي، الرياض، ط. الأولى، ٢٠٠٩.

- علام، حسين: **العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٩.

- عناني، محمد: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧.

– فضل، صلاح: **أشكال التخيل**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

– قنديل، فؤاد: **أدب الرحلة في التراث العربي**، ط. مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

– الكواز، محمد كريم: **الأدب العربي، دراسة في ضوء نظرية الأجناس**، ط. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٢٠.

– ليلي، أميد جهان بخت، ودلشاد، شهرام: **آليات التوثيق في رحلات أبي حامد الغرناطي "تحفة الألباب" نموذجا**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، رشت، إيران، السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ٢٠٢٠، ص ٦٥ : ٨٤.

– مؤنس، حسين: **تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس**، ط. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٨٦.

– مصلوح، سعد: **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة**، ط. مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣.

– الموافي، ناصر عبد الرازق: **الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط. دار النشر للجامعات المصرية – مكتبة الوفاء، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٥.

– نصار، حسين: **أدب الرحلة**، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩١.

– وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

**ثالثا: المراجع المترجمة:**

– أونج، والتر ج.: **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، فبراير ١٩٩٤.

- بارت، رولان: **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: انطوان أبو زيد، ط. منشورات عويدات، بيروت، ط. الأولى، ١٩٨٨.

- بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط. الأولى، ١٩٩٣.

- بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة: بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، ط. النادي الثقافي بجدة، ١٩٨٩.

- تودوروف، تزفتان: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصديق بوعلام، ط. دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣.

- توماشفسكي: **نظرية الأغراض**، ضمن: تودوروف، تزفتان وآخرون: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. الأولى، ١٩٨٢.

- جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧.

- غريماس، أ. ج.: **سيميائيات السرد**، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ٢٠١٨.

- كراتشكوفسكي، أغناطيوس يوليانوفتش: **تاريخ الأدب الجغرافي العربي**، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٦٣.

- كنعان، شلوميت ريمون: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٥.

- كيسنر، إ. جوزيف: **شعرية الفضاء الروائي**، ترجمة: لحسن احمامة، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

**رابعا: المراجع الأجنبية:**

- Maurel (A.): **La Critique**, coll. Contours litteratures, Paris, Editions du Hachette, 1994.

## Narrative Fiction in Abī Ḥāmid al-Gharnāṭī

**Abstract**

This research studies the Narrative fiction in Abī Ḥāmid al-Gharnāṭī, who relies on that fiction strongly and boldly in his books: (Tuḥfat al-Albāb wa Nukhbat al-E'jaāb) and (Al-Muarāb An Ba'd Ajaāeib Al Maghreb); the fact that leads to a rich miraculous pattern, and coherent texts of narrative structures, through the narrative text in which morphological functions, fantastic themes, and the narrative structures that contained many elements of narrative fiction were frequent, with a simple and traditional narrative time.

The research adopts the descriptive-analytical approach to determine the characteristics of the al-Gharnāṭī's texts, based on the interpretation of the texts themselves, with the employment of the most important achievements of narratology, which studies all the narrative elements, by studying the content of the narrated events themselves, and the different methods of narration, with the employment of Todorov's contributions about fantasy and its nature and characteristics, and to benefit from the applications of some Arab researchers.

The research has an introduction, and five axes namely: Fiction and Narration, Fantastic Narration in al-Gharnāṭī, Narrative Structure (*Fabula*), Narrative Discourse (*Sjuzet*), Reception of Fantastic Type and a conclusion. The research reached al-Gharnāṭī's awareness of the type of storytelling, the Fantastic pattern, and the elements of narrative fiction, its patterns and tools, even if he seems to be restricted to some extent by cultural patterns that were opposed to this creative pattern. This prompted him to activate some tricks to evade this societal censorship, by attracting the recipients and luring them to accept his authoritative approach, which was not separated from his predecessors, contemporaries and subsequent men of letters who quoted a lot of texts from him.

**Key words: Al-Gharnāṭī, Narrative Fiction, Fantastic Narration.**