مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

التقنيات الميتاسردية في المقامة الأولى من كتاب "תחכמוני تحكموني" لـ"يهودا الحريزي" (ت ١٢٢٥م): دراسة نقدية

د. وفاء محمود عبدالجليل الشناوي

أستاذ الادب العبري الوسيط المساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها

كلية الآداب– جامعة الإسكندرية

DOI: 10.21608/qarts.2024.335940.2103

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٣) العدد (٦٥) أكتوبر ٢٠٢٤

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

التقنيات الميتاسردية في المقامة الأولى من كتاب "תחכמוני تحكموني" لـ"يهودا الحريزي" (ت ١٢٢٥م): دراسة نقدية

الملخص:

تُعد المقامة العبرية من أهم وأشهر الأشكال السّردية ظهورًا في ساحة الأدب العبري في العصر الوسيط، وقد شهدتْ المقامة العبرية تطورًا ملحوظًا في طُرُق وأنماط الكتابة تابعةً في ذلك المقامة العربية. وباتت حاجة اليهود في الأندلس الإسلامية إلى إنتاج إبداعي يتخطّى حدود التقليد إلى التأليف ضرورةً مُلحَّة لا يمكن إغفالها. وكان على المقامة العبرية أن تتطوّر من حكاية تعكس أحوال اليهود في مجتمعاتهم المختلفة وسلوكياتهم الظاهرية، إلى طقس يهودي يبحث في عمق التاريخ اليهودي ليربطه بالحاضر، مُستخدِمًا لغةً عبرية رشيقة تجمع بين الألفاظ والتراكيب القديمة مع التحديثات العربية الأندلسية التي طرأتْ عليها.

وعلى الرغم من قِدَم فن المقامة، فإنه يظهر فيه أطر وسمات يمكن أن نلتمسها في النظريات والتوجهات النقدية المعاصرة؛ ومن هنا تحاول هذه الدراسة تقديم رؤية نقدية حداثية لهذا اللون الفني القديم، من خلال تناول التقنيات الميتاسردية في المقامة محل الدراسة.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها: تنطلق مشكلة الدراسة من الأسئلة الآتية:

• هل تضم المقامة العبرية بوصفها فنًّا قديمًا تقنيات ميتاسريدية حداثية؟

• ما مفهوم الميتاسرد؟ وما أشكاله؟ وكيف تجسّدتْ ألوان الخاصية الميتاسردية في المقامة الأولى؟ "المقامة الأولى– توضح كينونة هذا الكتاب وعلى من أُلِّف بأقوال مأثورة".

أهمية الدراسة: تقدِّم هذه الدراسةُ إلى المكتبة العربية دراسةً جديدةً تعتمد على تطبيق منهج نقدي معاصر على نص قديم؛ حيث تَدرس ظاهرةً فنية جديدة جاءت في أسلوب المقامة محل الدراسة، هي «ظاهرة الميتاسرد»، ولا توجد دراسة عربية لهذه المقامة حاولتْ مثل هذه المحاولة.

الكلمات المفتاحية: ميتاسرد؛ الحريزي؛ المقامة الأولى.

مقدمة

تُعد المقامة العبرية من أهم وأشهر الأشكال السّردية ظهورًا في ساحة الأدب العبري في العصر الوسيط, وقد شهدت المقامة العبرية تطورًا ملحوظًا في طُرُق وأنماط الكتابة تابعة في ذلك المقامة العربية. وباتت حاجة اليهود في الأندلس الإسلامية إلى إنتاج إبداعي يتخطّى حدود التقليد إلى التأليف ضرورةً مُلحّة لا يمكن إغفالها. وكان على المقامة العبرية أن تتطوّر من حكاية تعكس أحوال اليهود في مجتمعاتهم المختلفة وسلوكياتهم الظاهرية إلى طقس يهودي يبحث في عمق التاريخ اليهودي ليربطه بالحاضر مستخدمًا لغة عبرية رشيقة تجمع بين الألفاظ والتراكيب القديمة مع التحديثات العربية الأندلسية التي طرأت عليها.

ورغم قِدَم فن المقامة, إلا إنه يظهر فيه أطر وسمات يمكن أن نلتمسها في النظريات والتوجهات النقدية المعاصرة, ومن هنا تحاول هذه الدراسة تقديم رؤية نقدية حداثية لهذا اللون الفني القديم, من خلال تناول التقنيات الميتاسردية في المقامة محل الدراسة.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

تنطلق مشكلة الدراسة من الأسئلة الآتية:

-هل تضم المقامة العبرية بوصفها فنًا قديمًا تقنيات ميتاسريدية حداثية؟

-ما مفهوم الميتاسرد؟ وما أشكاله؟ وكيف تجسّدت ألوان الخاصية الميتاسردية في المقامة الأولى "المقامة الأولى- توضح كينونة هذا الكتاب وعلى من أُلِّف بأقوال مأثورة"

أهمية الدراسة:

تقدِّم هذه الدراسة إلى المكتبة العربية دراسة جديدة تعتمد على تطبيق منهج نقدي معاصر على نص قديم، حيث تدرس ظاهرة فنية جديدة جاءت في أسلوب المقامة محل

الدراســة، هي ظاهرة الميتاســرد، ولا توجد دراســة عربية لهذه المقامة حاولت مثل هذه المحاولة.

حدود الدراسة:

مقامة "שער ראשון–מודיע הֲוָיִת הַסֵּפֶר ועל שֵׁם מִי חִבְּרוּ בְּאִמְרֵי שֶׁפֶר"المقامة الأولى– توضح كينونة هذا الكتاب وعلى من أُلِّف بأقوال مأثورة" للكاتب الأندلسي اليهودي "יהודה אלחריזי""يهودا الحريزي" אלחריזי, (יהודה), תחכמוני, מהדורת י, טופורובסקי, הוצאת מחברות לספרות, תל–אביב, תשי"ב.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراســة على المنهج التحليلي، في محاولة منها للوصــول إلى تحليلاً شــاملاً يوضّح الرؤية.

فرضــت طبيعة الدراســة خطةً, مبحثها الأول: " **ظاهرة الميتاســرد نشــأتها وملامحها**", وهو مبحث نظري بحت, اســتهدف ظاهرة الميتاســرد وما بعد الحداثة, انطلاقًا من أن ظاهرة الميتاسرد ظهرت بشكلٍ أساسيٍ في نصوص ما بعد الحداثة.

أمّا المبحث الثاني: " **التقنيات الميتاســردية في المقامة الأولى**", قدّم عرضًــا تطبيقيًا للتقنيات الميتاســردية في المقامة, كما يلي: التضــمين الميتاســردي والتداخل السـردي, والنقد الميتاسـردي, وميتاسـرد القراءة والتلقي, وكسـر الإيهام الواقعي, والعتبات الميتاسردية.

وأخيرًا انتهت الدراســة بخاتمة تضــمّنت أهم النتائج، تبعتها قائمة بالمصــادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

المبحث الأول: نشأة ظاهرة الميتاسرد وملامحها

أولاً–ما بعد الحداثة والمنبع الغربي

شَهِد النصف الثاني من القرن العشرين, وبخاصة "خلال العقود الثلاثة الأخيرة منه نمو ظاهرةٍ ربما لم يحدث لها مثيل من قبل في الدراسات الإنسانية وهي نشوء علوم جديدة تتلاحق بصفةٍ مستمرة وكذلك المذاهب الأدبية, مثل ما بعد الحداثة"[١], وكان المؤرّخ البريطاني "أرنولد توينبي" قد "تبنّى هذا المصطلح وهو ما بعد الحداثة فيما أخرجه للناس عام ١٩٥٤م في المجلدين الثامن والتاسع من كتابه دراسة التاريخ "Astudy of history"... ويشير توينبي بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من عام ١٨٧٥م, لتمثّل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ, بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث تمتد إلى أربعة قرون, فالأولى وهي حقبة العصور المظلمة من ٦٧٥–١٠٧٥م والثانية حقبة العصور الوسطى ١٠٥٥–١٤٧٥م, والثّالثة حقبة العصور الحديثة ١٤٧٥–١٨٧٥م"[٢]

ويرى "إيهاب حسن" أن أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت والأدب الذي لا يقول شيئًا, والذي نحس عندما نقرأه بنوع من الحنق أو الاحتجاج والرؤية الكابوسية أو نبوءة النهاية, نهاية كل شيء, نهاية العالم بنفسه. إنه بتعبير آخر لا أدب أو لا مادة أو

---

[١]–أبو أحمد, (حامد), نقد الحداثة: كتاب الرياض, مؤسسة اليمامة الصحفية, الرياض, العدد الثامن, أغسطس, ١٩٨٤م, صـ٥١.

[٢]–إبراهيم, (السيد), ما بعد الحداثة– نظرة في تاريخ المفهوم: مجلة "علامات في النقد", جدة, النادي الأدبي الثقافي, العدد (٣٦), صفر ١٤٢١هـ –مايو ٢٠٠٠م, صـ٦٨.

لا شـكل إنه باختصـار صـيحة احتجاج. إنه أدب يمكن أن نعتبره وليدًا لما حدث في هيروشيما وفيتنام"[١].

ويؤكد "بيتر بروكر" أن "ما بعد الحداثة ترتبط بصـورةٍ رئيسـية بالتّطوّرات التي شـهدتها المجتمعات الرأسـمالية الغربية, وأن الولايات المتحدة الأمريكية لا تزال تمثّل الحالة النموذجية لهذه المجتمعات... بل إن ما بعد الحداثة هي ظاهرة أمريكية في المقام الأول"[٢].

إذن فالمنبع الرئيسي لـ"ما بعد الحداثة" هو الولايات المتحدة الأمريكية, حيث أن التطور الهائل الذي طرأ على المجتمع الأمريكي الرأسمالي, قد سَمِح لهذا المجتمع بأن يرسل إشاراته هنا وهناك, فتؤثر على مجتمعات كثيرة أقل منه تطورًا.

وهناك ستة مبادئ أساسية تدعو لها ما بعد الحداثة:

١-"تحطيم سُلطة الأنساق الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكُبرى المُغلقة, التي تتّخذ شكل الأيديولوجيات, لأنها تقدّم تفسيرات كُلّية للعالم, وتُهمِل حقيقة التّنوّع الإنساني. وأن المؤلف لا يمتلك التفسير النّهائي للعمل, بل كل عملٍ قابلٍ للتأويل, وأن المؤلّف قد مات -أي انتهى دوره عند كتابة النص ويقع العبء بعد ذلك على القارئ"[٣], بمعنى أنه يتشكّل هنا "أهم مصطلح عند نُقّاد ما بعد الحداثة وهو مصطلح "موت المؤلف" الذي انطلق من مقولة نيتشـه "موت الإله" التي تعني زحزحة الغيبيّات والميتافيزيقيات بعيدًا,

---

[١]-الخذندار, (عابد), حديث الحداثة: المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر, القاهرة, الطبعة الأولى, ١٩٩٠م., صـ٥٣.

[٢]-بروكر, (بيتر), الحداثة وما بعد الحداثة: ترجمة: عبد الوهاب علوب, مراجعة: جابر عصفور: منشورات المجمع الثقافي, أبوظبي, الطبعة الأولى, ١٩٩٥م, صـ٥-٦.

[٣]-ياسين, (السيد), الثورة المعرفية المعاصرة: حركة ما بعد الحداثة, دراسة في كتاب: التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة, منشورات أكاديمية الفنون, سلسلة الدراسات النقدية, القاهرة, ٢٠٠٠م, صـ١١.

لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان, فالحقيقة هي ما يستطيعه الإنسان, وما يمكن أن يكون في متناوله, وما عدا ذلك فهو ميت, أو ينبغي أن يُعد ميتًا"[١].

وبذلك فلا شيء ثابت, ولا يوجد تفسير واحد للظاهرة عينها, فالبشر مختلفون في عقولهم وثقافاتهم وبالتالي سيختلفون في تفسيرهم وتلقّيهم لأي ظاهرة في العالم, وسيكون هذا التفسير صحيحًا وذلك بالنظر لثقافة أصحابه وظروفهم الاجتماعية.

٢-"السّعي إلى إلغاء التّقابُل بين الذّات والموضوع, فهو من موروثات الحداثة, فلم تعُد الذّات تمتلك فلسفةً شاملةً, ولا يقينًا كاملاً, وهذا يفتح المجال لقبول سائر الأفكار والطّروحات والنّظريّات ما دام النص يقبلها"[٢]. فالنص هو المعيار الوحيد الذي يُقاس عليه منطقية الأفكار أو عدم منطقيتها؛ إذ لا مكان للذات المنتجة للنص, ولا لثقافة هذه الذات أو طبقتها الاجتماعية في عملية تناول النصوص.

٣-"إن دراسة التاريخ مهمة فقط في إلقاء الضوء على الحاضر, فيجدُر تقليل الاهتمام بالدراسات التاريخية والاعتماد عليها في تفسير العالم, فالتاريخ بالنسبة لهؤلاء مجال للأساطير والأيديولوجيات والتّحيُّز, وهو اختراع من الأمم الغربيّة الحديثة لقمع شعوب العالم الثالث, وأبناء الحضارات غير الغربيّة, على أساس أن التاريخ الغربي محوري, مركزي في النهضة, وتقف على هامشه سائر الحضارات والأمم. وتَغيَّر تبعًا لذلك مفهوم الزمن فلم يعُد الزمن خطًا تراتبيًا, بل فيه الكثير من عدم الاتّصال والفوضى, فالزمن الحقيقي -كما يقول عالم الطبيعة ستيفن هوكنج- ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا. وأيضًا لم تعُد الجغرافيا وحدودها ثابتة, فقد تخطّتها الاتصالات الحديثة, وتلاقُح الأفكار والثّقافات"[٣], حيث "ادّعت ما بعد الحداثة أن كل وجهة نظر تجاه العالم

---

[١]-إبراهيم, (عبد الحميد), نُقّاد الحداثة وموت القارئ: بريدة, نادي القصيم الأدبي, ١٤١٥هـ, صـ٧.

[٢]-ياسين, (السيد), صـ١٢-١٣.

[٣]-المرجع السابق نفسه, صـ١٣-١٤.

هي أمر متعلّق بمنظور صاحبها. فلا حقيقة حاسمة لذلك فلا توجد وجهة نظر شاملة للواقع. وقد وسّعت ما بعد الحداثة هذا الادعاء ليشمل التاريخ أيضًا, وانطلاقًا من هذا فإن الحقائق التاريخية متعلّقة بوجهة النظر الشخصية للمؤرّخ"[١]

فتلغي ما بعد الحداثة الحقائق التاريخية, ضمن نفيها للحقائق العامة, وإذا كانت دراسة التاريخ هامة, فإن هذه الأهمية تنحصر فقط في عملية إلقاء الضوء على الحاضر الإنساني.

٤-رفض احتكار الحقيقة, وأن تتحكّم نظرية في علم أو مجتمع, فمن المهم تقليص حجم النظريّات وأثرها المفترض, واستبدال حركة الحياة اليومية وديناميّات التّفاعُل في المجتمعات المحلية بها؛ لأن النظريّات تُغلّب الفروق النّوعية ولا تعتني بالتعدّديات الثقافية والاجتماعية والسياسية"[٢].

إن النظريات تخص أصحابها وبعض الشرائح في المجتمعات التي ينتمي إليها هؤلاء المنظرين, وبناء على ذلك فلا يجب تعميم هذه النظريات وفرضها على مجتمع آخر, فهذا يُعد اغتصابًا لحق الآخر واحتلالاً لفكره.

٥-"رفض التمثيل (الإنابة) في الانتخابات ورفض التّشابه والمحاكاة في الفنون, فكل فرد مختلف عن الآخر, ولا يمكن مشابهته أو التّعبير عنه بشكل نهائي كما يتخيّل البعض"[٣].

---

[١]-ריבל, (נופר), פוסטמודרניזם ורציונאליות: הגישה הפוסטמודרנית- חלק1, على الموقع الإلكتروني http://www.e-mago.co.il/magazine-755.htm متاح على شبكة المعلومات العالمية في٦-٢-٢٠٢٢م, الساعة: ١٢صباحًا.

[٢]-ياسين, (السيد), صـ١٤.

[٣]-المرجع السابق, صـ١٥.

٦-"الاهتمام بمنهجية التّفكيك ودور التأويل الحدســـي ودور القِيَم في البحث العلمي, ونســـبيّة المفاهيم والطروحات"[١], حيث "تنهج ما بعد الحداثة إلى تفكيك الأعمال الفنيّة الأصـــليّة أو الجاهزة وتعيد تركيبها حســـب رؤية جديدة لم تخطر على بال مؤلّفها الأصلي"[٢], فالأمر بالنسبة لما بعد الحداثيين, يصدر عن "موقف مقاومة وريبة واضحة في البحث حول المُنظّمات, عن طريق استعمال طرق تفكيكية وقراءة مقاومة للنصوص وتجريب أساليب جديدة"[٣].

وربما يمكن تلخيص موقف ما بعد الحداثة في كلمتي النفي والرفض, فتنفي ما بعد الحداثة الحقائق كلها, وترفض في الوقت نفســه الإيمان بأي مُســلمات. وهي بذلك تضع كل شيء تحت مجهر الشك والنقد.

ثانيًا: الميتاسرد المصطلح والمفهوم

يقول "رولان بارت" "thesR. Bar": " السّـــرد موجودٌ دائمًا وأبدًا, لأنه يوجد حيثما وُجِدت الحياة ذاتها"[٤], فحياتنا تعُجّ بالقصـص: أخبار في الصـحافة, كتب تاريخ, روايات, أفلام, كتب هزلية, فن التمثيل الصـــامت, رقص, نميمة, الحديث مع المُحلل

---

[١]-المرجع السابق, صـ١٦.

[٢]-ب. راي, (روبرت), ما بعد الحداثية: ترجمة: عبد الحميد شيحة, موسوعة الأدب والنقد ج١, القاهرة, المجلس الأعلى للثقافة, العدد (٨٤), ١٩٩٩م, صـ٢٩٩.

[٣]-بويزي, (فلورانس ألالر) وبيري, فيرونيك, هل تقترح "ما بعد الحداثة مشروعًا معرفيًا؟": ترجمة: محمد الشامي بلوزة, مجلة مسارات, تونس, يناير-إبريل العدد (٧٦-٧٧), ٢٠٠٧م, صـ٦٢-٦٣.

[٤]-بارت، (رولان), السّرد والحياة: من كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي", منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط, الطبعة الأولى, ١٩٩٢م, صـ٩.

النّفسي, وما شابه ذلك"[١], ويرى "إدوارد سعيد" "Edward Said", أن السّرد "صيغة من صيغ التاريخ"[٢].

والحقيقة أن "مصطلح التاريخ ومصطلح السّرد القصصي إمّا أن يكونا شيئًا واحدًا أو شديدي الشّبه في كثيرٍ من اللّغات الأوروبية"[٣], ويشهد على ذلك التّشابه بين كلمتي تاريخ وقصة في اللغة الإنجليزية (history/story) وكذلك في اللغة الفرنسية (histoire), فالكلمة الفرنسية "تدلّ في الوقت نفسه على الكذب والحقيقة وعلى معرفتنا بالعالم المتحرّك، وعلى التاريخ العام، وعلى حَذرِنا، وعلى القصص التي نؤلّفها لنحمل الأطفال على النوم، ولنُنِيم هذا الطفل الكامن في نفوسنا الذي يتأخّر دائمًا في الاستسلام للرقاد"[٤], كذلك, "فالتكنيكيات والاستراتيجيات التي يستخدمها المؤرّخون تشبه لدرجة كبيرة تلك التي يستخدمها الأدباء في كتابة إبداعاتهم الخيالية"[٥].

فالتاريخ قبل كل شيء هو قصة. وتحكي هذه القصة التجربة الإنسانية من خلال توريث ذاكرة الماضي إلى الأجيال الآتية, يقول "أوغسطينوس": "عظيمة هي قوة الذاكرة, عظيمة وخطيرة, فهي بالنسبة لي تكاثُر عميق غير منتهٍ. ويعد هذا أمرًا روحيًا, إن هذا الأمر هو أنا"[٦], فالإنسان تنمو بداخله حاجة هائلة للبحث عن نظام للأحداث

١-קינן, (שלומית רמון), הפואטיקה של הסיפורת בימינו, תשמ״ד, עמ׳ ١١.

2-Said, (Edward),Reflection on Exile and other Essays, Harvard University Press, Massachusetts, Cambridge, 2002, p.43.

٣-دوجلاس, (آلن)، المؤرخ والنص والنّاقد الأدبي: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد (١)، مجلد(٤)، ١٩٨٣م, صـ٩٦.

٤-بوتور, (ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة: ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة, ١٩٨٦م, صـ٩٥.

5-Tropics of Discours, Essays in Cultural Criticism, Hopkins, Johns University press, Baltimore, 1978, p.121.

٦- אוגוסטינוס, ווידויים: מלטינית: אביעד קליינברג, ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2001, עמ׳ ٢٥٤.

التي تدور في ذاكرته, وذلك حتى يســـتطيع أن يفهم نفســـه ويفهم الواقع المحيط به. "وبسبب غرق البشرية في وضعٍ متغيّر: حاضرٌ غير مستقرٍ, ومستقبلٌ ضبابيٌ, عندها يكون من شأن النّظام المنطقي والمتّصل للذاكرة أن يتيح للبشرية الوصول إلى شعور بالتّطور داخل الزمن واكتساب مدلولات الماضي من خلال تشابُك هذا الماضي في الحاضر"[١].

وإذا كان السّـــرد يعني العُقدة التي تتألّف من التّعاقب الزماني والســـببية, فإن الميتاســـرد "لم يعد يُعنى بحل هذه العقدة, وإنّما أخذ يتّجه نحو الانفتاح الدائم أو فقدان الحل"[٢], حيث اتّجهت الكتابة الجديدة نحو تفكيك العقدة, وتحرير طاقة التخييل عن طريق اســتعمال خطاب غير منطوق –أحيانًا– في السّـرد, فأصــبح الســرد لا يقوم بـ "الإخبار" ولا الراوي يقوم بدور "المخبِر"؛ "لأن الرواية أصـــبحت منطقة متغيّرة من أنواع مختلفة ليس لها طبيعة ثابتة. ... وبذلك ظهر صـنفًا جديدًا من السّـرد لم يوجد من قبل هو الســرد التخييلي"[٣]، إذ ســعت ما بعد الحداثة إلى "تأصــيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود, مما يجعله يقبل التأويل المســـتمر والتأطير المتحوّل. وينجم عن هذه النصـــوصـــية لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات"[٤].

---

[١]–**קליינברג, (אביעד), ביוגרפיה, היסטוריוגרפיה והתשוקה לוודאות: אלפיים, מס׳25, 2003, עמ׳ ٢٥٨–٢٧١, עמ׳٢٥٩.**

[٢]–**مارتن, (والاس), نظريات السرد الحديثة: ترجمة: حياة جاسم محمد, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ١٩٩٨م, صـ١٠٧.**

[٣]–**المرجع السابق, صـ٤٨, ٤٩.**

[٤]–**الرويلي, (ميجان) والبازعي, (سعد), دليل النقاد الأدبي: المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, الطبعة الأولى, ٢٠٠٠م, صـ١٤٣.**

فأصبحت رواية الميتاسرد لا تُقدِّم للمتلقي عقدة وتسعى لحلها, ولا تحجز نفسها داخل المشكلات العامة أو الخاصة، بل هي نص مفتوح يفكك العُقد, ويحلّق بعيدًا نحو الخيال اللانهائي, وبذلك فهي عابرة للحدود وعابرة للزمان, فتتقاطع مع جماعات بشرية كثيرة, وتتشابه مع حالات إنسانية عديدة. إنها تتمتّع بنوعٍ من المرونة الخيالية يجعلها تتقبّل التفسيرات العديدة والمختلفة حسب الجماعة البشرية التي تتعامل معها, وحسب الإنسان الذي ينظر في مرآتها فيجد فيها صورته الحقيقة الدفينة التي تبدّدت في عالم الواقع والتي كان يعجز عن رؤيتها.

"وتقوم فكرة النص على تقويض المركزية النّصية, أي مركزية المؤلّف, ومن ثم تقويض حتمية المعنى الأحادية حتى يتحقّق للنص المعنى التّعدّدي الاحتمالي, بمعنى أن النّص عمل مفتوح يمتلك سلطة جديدة خاصة به. ... وهو ما عُرف بـ رواية النص وهو مصطلح يُراد له أن يوازي أطروحات ما بعد الحداثة أو ما وراء الرواية وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلوسكسوني ليستوعب أمداء الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكلٍ واعٍ ومقصودٍ فتنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التّخيّل والواقع"[١], "لقد دار الحديث, أكثر ما دار, فيما يخص ما بعد الحداثة بشكلٍ خاص, على مصطلحات جديدة تتعلق بالسّرد أهمّها مصطلح الميتاسرد أو الميتاقص (Metafiction), الذي يتقاطع مع المصطلحات الأخرى, مثل الميتا-واقعية (Meta-realism), والقصّ الإضافي (Superfiction), والرواية ذات التوالد

[١]-عبد جاسم, (عباس), ما وراء السرد- ما وراء الرواية: دار الشؤون الثقافية العامة, العراق-بغداد- أعظمية, الطبعة الأولى, ٢٠٠٥م, صـ ٣٨-٣٩.

الذاتي (Self-begetting Novel), والقص الناقد (Critification) وهي مصطلحات تحمل مدلولات تشابه مدلولات هذا المصطلح"[١].

وهناك مصطلحات أخرى حاولت أن تغطّي هذا المفهوم الجديد, منها "مصطلحات ما فوق الرواية (Surfiction) والرواية النرجسية (Narclssitic novel) وتخريفات (Fabulations) والرواية الفائقية (Super fiction) وخارج الرواية (Para fiction) والرواية الانعكاسية (Reflexive novel) وغيرها إلا أن مصطلح ما وراء الرواية (meta-fiction) هو الذي هيمن على الممارسة النقدية, وهو مصطلح يعود الفضل في ابتكاره للروائي والناقد الأمريكي وليام جاس عام ١٩٧٠م"[٢], غير أننا نجد مصطلحات ذات تركيب مشابه لهذا التركيب (meta), قبل هذا التاريخ, فهناك "الميتافيزيقيا (metaphysics) والاستعارة (metaphor) والتّحوّل (metamorphosis), وغيرها"[٣], وهناك مصطلح آخر لابد من الإشارة إليه هو مصطلح "factional" "ويشير بشكل خاص إلى لون من الروايات شبه الوثائقية التي تحاول نقل الواقع ولكن عن طريق الرواية ومن خلال قدر قليل من التخييل"[٤].

وعقب الحرب العالمية الثانية بدأ زوال المجتمعات الطبقية وحلول مجتمعات ما بعد الحداثة مكانها, بكل ما بها من تقنيات جديدة على كافة المستويات, "فألمح بعض النقّاد إلى قُرب موت الرواية لأن البناء الطبقي الذي زوّد الرواية بموضوعاتها قد حلّ

١-خريس, (أحمد), العوالم الميتاقصية في الرواية العربية: دار الفارابي, بيروت, لبنان, ٢٠٠١م, صـ٤٠.

2-Wales, (Katie), A dictionary Of Stylistics: Longman, London, 1989, p.291.

3-Fowler, (Roger (ed), A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge, London, 1993, p.99.

4- Wales, (Katie), p.293.

محلّه المجتمع الجماهيري لما بعد الرأسمالية الصناعية"[١], لذا كان "من الطبيعي أن تنشغل الكتابة الجديدة بـــ جماليات ما وراء الرواية –كالانشغال بالشّكل وموقع الراوي, وحضـــور المؤلف في الرواية– أكثر من انشـــغالها بخطابات العالم الآخر, أي أن جماليات ما وراء الرواية أكثر إحســـاســـية بأن قيم العالم وحقائقه قد تغيّرت, فالحرب/ التّضـخم/ السّـوق/ العولمة/ النظام العالمي الجديد(حتى وهو منقسـم على ذاته) – هي أبنيـة وتراكيـب وأنظمـة علامـاتيـة لهـذا التغيير"[٢], فـالروايـة ككـل هي "ظـاهرة متعـدّدة الأساليب, متعدّدة اللغات, متعدّدة الأصوات"[٣].

إذن فهذا التغيير الذي طرأ على الرواية ما هو إلا انعكاس للعالم الجديد, عالم ما بعد الحداثة, الذي انقلبت فيه الموازين العالمية, وتغيّرت طبيعة المجتمعات بشـــكلٍ كبير, ونتيجة لذلك تغيّرت الرواية وتغيّر ذوقها واهتماماتها, فصـارت تبحث عن نفسـها في هذا العالم الجديد الذي أصبح فيه الإنسان يبحث عن ذاته.

والروايات "التي تتوافر فيها ســـمة انعكاس الذات (Self–reflexive) هي روايات ميتاسرد... والتي تكون فيها الكتابة السردية تتعمّد, بشكلٍ منتظم, جذب الانتباه نحوها بوصفها صناعة, وتطرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع... إن الميتاسرد يُظهر انعكاسًـا ذاتيًا صـادرًا عن وعي المُبدع بالنظرية التي يقوم عليها تأسـيس وبناء الأعمال القصـصـية, دون فصـل الأعمال الميتاسـردية المعاصـرة عن تلك الأعمال التي تنتمي إلى مرحلة زمنية أقدم, والحاوية على أسـاليب مشـابهة من الانعكاس الذاتي"[٤],

---

[١] – **مارتن, (والاس), صـ٢١.**

[٢] –**عبد جاسم, (عباس), صـ٢٧.**

[٣] –**باختين, (ميخائيل), الخطاب الروائي, ترجمة: سعيد علوش, مجلة الأقلام, العدد (٢), شباط, ١٩٨٧م, صـ٨٥.**

[4]-Waugh, (Patrica), Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984,p.2.

"فمصـطلح انعكاسـي أو ذاتي المرجعية أو ذاتي الوعي هي تعابير تشـير إلى روايات يسـترعي فيها المؤلف الانتباه إلى حقيقة أنه يكتب رواية"[١], وعلى "الرواية الانعكاسـية الجيدة أن تمنحنا الإحسـاس بأن الحياة مُعقّدة, ولذا فهي لا يمكن لها أن تُحتوَى داخل رواية"[٢].

فالرواية التي تشير إلى نفسها بوصفها روايةً مصنوعةً على يد مؤلفٍ ما, هي رواية ميتاسردية. أمّا المؤلِّف الذي يقوم بصناعة روايته على هذا الأساس فيؤكد بذلك درايته بالنظريات الحديثة في البناء الروائي, ورغبته في اسـتخدام هذه النظريات لإثراء تجربته الأدبية, ولتطوير أساليبه الفنية والتقنية.

وبعد ظهور المؤلّف الذي يمكنه كتابة رواية عن نفسـه داخل الرواية, "صـار بوسـع المؤلّف أن يقدّم ذاته بوصـفها مواضـعة لرواية أو وجهة نظر تُقدّم منها الرواية, وفي ذلك زحزح المؤلف المنظور فيها –المؤلف الضـمني عن موقع رؤيته, فألغى المسافة بين البعد ووجهة النظر, مما انزاح معها حاجز الرؤية بين المؤلف والقارئ, لأن القارئ لم يعد يتقبل بسـهولة أن يُخفى عنه مركز المؤلف والراوي"[٣], فلماذا يجتهد الكاتب في بلورة وجهة نظره في الرواية, في حين أنه يمكنه أن يكتب رواية عن نفسـه, عن ذاته؟

---

[1]-Peck, (John) and Coyle, (Martin), Literary Terms and Criticism, Macmillan, London, 1986, p.117-118.

[2]-Mccaffery, Larry, The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Pathleme and William G. Gass, University of Pittsburgh press: London, 1982, p.252.

٣– بورنوف, (رولان) وأويليه, (ريال), عالم الرواية: ترجمة: نهاد التكرلي, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ١٩٩٠م, صـ٧٩.

فإذا كانت الرواية عبارة عن وجهة نظر, "فإن وجهة النظر تنتمي إلى المؤلف نفسه, أو تكون جزءًا من المنظومة المعيارية للراوي بانفصال عن المؤلف, وربما في صراع مع معياره أو تنتمي لأحدى الشخصيات"[١], حيث "مرّت السردية الحديثة, ومن ضمنها الرواية بتحوّل جديد من ناحية الشكل وموقع الرؤية باتجاهين: الأول: ذاتي, يتمثل بانشغال المؤلف بموقعه من الرواية أكثر من انشغاله بالفرد أو الجماعة. الثاني: معرفي, يتمثّل بانشغال الرواية بخطابات العالم أكثر من انشغالها بتمثيل هذا العالم. إذا المؤلف منشغل بالاهتمام بذاته, كذلك الرواية منشغلة بهم التغيير – بتغيير رؤيتها لذاتها, وليس بالعالم الذي يتغير من حولها فقط"[٢].

وتُساهم الكتابة الميتاسردية المعاصرة في حد ذاتها في بلورة إحساسًا متينًا بأن التاريخ لم يعد حاويًا للحقائق الأبدية, إن التاريخ ما هو إلا سلسلة من البناءات والقوالب المصنّعة والمؤقّتة, غير الدائمة"[٣], حيث "يشير أدب ما بعد الحداثة إلى أن صياغة الماضي أو إعادة عرضه في القصة, يعني فتح ذلك الماضي على الحاضر كي لا يكون قطعيًا وغائبًا... فيتم التّلاعب بحقائق التاريخ وادعاءاته. فهناك تفاصيل بعينها تُضاف عمدًا لإبراز ما يمكن أن يلحق الذّاكرة من فشل في التاريخ المُسجّل إلى جانب الاحتمال الدائم للوقوع في الخطأ قصدًا أو عمدًا"[٤],فالميتاسرد إذن هو "رواية تُحاكي قصة أخرى بدلا من محاكتها للواقع الفعلي"[٥].

---

[١]–أوسبنسكي, (بوريس), شعرية التأليف: ترجمة: سعيد الغانمي, مجلة الثقافة الأجنبية, العدد (١), ١٩٩١م, صـ٩.

[٢]–عبد جاسم, (عباس), صـ٧٥.

[3]- Waugh, (Patrica), p.7.

[4]-Hutcheon, (Linda), A Poetics of Postmodernism, New York and London: Roughtledge, 1988, p.110, 114.

[5]-(Barth, (John), The Literature of Exhaustion, in Mark Currie (ed. Metafiction, London and New York: Longman, 1995, p.161.

وتكمن أهمية الرواية الميتاسردية خارج حدود القصة المحكية, عن طريق إسقاط ما بداخلها ذاتيًا نحو الخارج؛ إذ "يوفّر الميتاســـرد للرواية مرونة غير محدودة, وكان يُعتقد قديمًا أنها اســـتنباطية وتحيل المتلقي إلى ذاتها في حين أنها, في حقيقة الأمر, تتطلّع إلى الخارج"[١], فالرواية الميتاسردية "أكثر قدرة على الانفلات من الواقع الوصفي والسّـــردي بخلق النصـــوص المتعدّدة, والطيّات المخفيّة, وأكثر قدرة على التّشـــظّي والانتشـار بإحالة نظام المروي إلى جزيئات متشـظّية أو جمع هذه الجزيئات المتشـظّية في بنية واحدة ذات مســـتويات متعددة من الدلالات. ... لكن هذه الرواية: أهي رواية (لغة), أم رواية (ذات), أم رواية (أفكار), أم رواية (لا رواية) إن تعدّدية النّص وقوة انفتاحه اللّغوي والدّلالي على الأجناس المجاورة يتيح للرواية أن تكون ذلك الكل المُركّب من أطياف ما وراء السّرد"[٢].

المبحث الثاني: التقنيات الميتاسردية في المقامة الأولى

أولاً–المؤلف وموضوع المقامة

أ- لمحة عن الحريزي

وُلد الحريزي عام ١١٦٥م في الأندلس، ولا يُعرف بالتحديد في أي جزء منها, لكن على الأغلب في طليطلة[٣].

---

[1]-Currie, (Mark), Metafiction, London and New York, Longman, 1995, p.2.

[٢]–**عبد جاسم, (عباس), صـ٤٠, ٤١.**

[3]-Drory (Rina), Literature Contacts and Where to Find Them On Arabic Literary Models in Medieval Jewish Literature, Poetics Today (Cultural Processes in Muslim and Arab Socities: Medieval and Early Modern Periods), Vol. 14, No.2,(Summer, 1993), p.248.

اشتهر الحريزي بكثرة تجواله وتنقله بين مدن الأندلس, ولعل السبب في ذلك يرجع إلى طلب الرزق, أو هربًا من سيطرة الموحدين على عدة مدن في الأندلس, فيتجه شمالاً نحو إسبانيا المسيحية ويستكمل تعليمه في مدارس يهودية تحت تأثير الثقافة العربية الإسلامية رغم وجودها على أرض غير عربية[١]. من هنا فقد تشرّب الحريزي العلوم والمعارف من من الثقافة العربية الإسلامية, ويشهد على عروبة ثقافته الباحثون الإسرائيليون[٢]. ولعل استقراره في المشرق العربي أواخر أيامه مكّنه من أن يوسع ثقافته واطلاعه ويشرب من منابع العلماء والأدباء العرب, الأمر الذي جعله يصبح بحق المبدع الفعلي لفن المقامة العبرية والذي اعتبر بعد ذلك أستاذًا لمن جاء بعده من اليهود[٣].

هذا وقد برع الحريزي في الترجمة شأنه في ذلك شأنه يهود العصور الوسطى, إذ كان للمترجمين اليهود فضلاً كبيرًا في نشر تراث الحضارة العربية الإسلامية وعلومها في سائر أوروبا المسيحية, ومن أشهرهم عائلة قمحي وعائلة تبون. ويرجع السبب الرئيسي وراء اهتمام اليهود بنقل المؤلفات العربية إلى العبرية, تلك الأحداث التي خلّفها الموحدون بعد سيطرتهم على أجزاء كبيرة من الأندلس, الأمر الذي أدى إلى هجرة اليهود إلى إسبانيا المسيحية وجنوب فرنسا حاملين معهم كتبهم الخاصة وما استقوه من الإرث الإسلامي

---

[١]-للمزيد يُرجى الرجوع إلى:

-عبد المجيد, (محمد بحر), اليهود في الأندلس, المكتبة الثقافية, العدد ٢٣٧, الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, دار الكتاب العربي, القاهرة, أبريل ١٩٧٠, صـ٨٨.

-الخالدي, (خالد يونس), اليهود في الدول العربية الإسلامية في الأندلس (٩٢ – ٨٩٧ هـ/ ٧١١ – ١٤٩٢م), رسالة دكتوراة غير منشورة, جامعة بغداد, ١٩٩٩م, صـ ١٩٨ – ٢٠٠.

[٢]- סדן (יוסף), גשר מאנדלוסיה לקהיר (חצופי לשון אולי ידברו על עבריותו של הסופר העברי בן ימי הביניים יהודה אלחריזי), הארץ, תרבות וספרות, 11/ 12/ 2009, עמ'4.

[٣]-قنديل, (عبد الرازق أحمد), المقامة العبرية بين التأثر والتأثير, مركز الدراسات الشرقية, جامعة القاهرة, سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية, العدد ١٢, ٢٠٠٥, صـ٢١ – ٢٢.

مترجم إلى العبرية؛ لأنهم سينتقلون إلى بلدان لا تعرف العربية سواء اليهود أم رجال الكنائس هناك, مما حفّزهم على الترجمة إلى العبرية[١].

وفي جنوب فرنسا, ذاع صيت الحريزي اليهودي بوصفه مترجمًا بارعًا, حيث بدأ الحريزي بترجمة المقالات العربية متواضعة القيمة, لكن سرعان ما ذاع صيته في مجال الترجمة خاصة بين الطوائف اليهودية في بروفانس[٢], وتعرّف على كبار المثقفين في اليهود, ومنهم يهوناثان هكوهين والذي كلّف الحريزي بترجمة بعض المؤلفات اليهودية المكتوبة بالعربية وخاصة مؤلفات موسى بن ميمون[٣].

ومن بين ما ترجمه الحريزي إلى العبرية بتكليف من يهوناثان هكوهين, باب الزروع من تفسير المشنا لموسى بن ميمون. وقد شرع الحريزي في عملية الترجمة وهو في مارسيليا ما بين عامي ١١٩٤ و ١١٩٧م تقريبًا, غير إنه لم يترجم التفسير كاملاً, فترجم

---

[١]- شحلان, (أحمد), التراث العبري اليهودي في الغرب الإسلامي – التسامح الحق, منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية, المملكة المغربية, ٢٠٠٦م, ص ١٧١ – ١٨٦. وكذلك انظر:
شعشوع, (سليم), العصر الذهبي (صفحات من التعاون اليهودي العربي في الأندلس), مطبعة المشرق, للترجمة والطباعة والنشر, شفا عمرو, ١٩٧٩م, ص ١٠١ – ١٠٩.

[٢]- אורינובסקי, (א), תולדות השירה העברית בימי-הבינים ,ספר שני, הוצאת יזרעאל בע"ם, תל-אביב, 1968, עמ'101.
وانظر أيضًا:
שירמן, (חיים), תולודות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עמ' 147.

[٣]- موسى بن ميمون, ويعرفه العرب بأبي عمران عبيد الله, ولد في قرطبة ١١٣٥م, اهتم بالبحث في العلوم الدينية والفلسفية والطبية, للمزيد راجع:
ابن العبري, (جوريجوريوس بن أهارون), تاريخ مختصر الدول, وقف على تصحيحه وفهرسته الأب أنطوان صالحاني اليسوعي, الطبعة الثانية, دار الرائد اللبناني, بيروت, ١٩٩٤, ص٤٤. وأيضًا:
عبد المجيد, (محمد بحر), اليهود في الأندلس, ص: ٨٨ – ٩٠.
ولفنسون, (إسرائيل), حياته ومصنفاته, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة ١٩٣٦, ص: ١- ٤٠.

مقدمة التفسير والخمسة فصول الأولى فقط من باب الزروع, وقد نالت ترجمته إعجاب كثير من اليهود[١].

وعند ترجمته لمقالة إحياء الموتى لموسى بن ميمون, لم يترجمها الحريزي من العربية إلى العبرية كعادته في ترجمة مؤلفات موسى بن ميمون السابقة, لكنه استخدم الترجمة العبرية التي ترجمها شموئيل بن تبون وترجمها إلى اللغة العربية[٢], فقام بإعادة النص إلى لغته الأصلية, ربما لعدم وجود النسخة العربية أو ربما لصعوبة التحصل عليها. ولعله قام بهذا العمل في الأندلس[٣].

هذا وقد ترجم الحريزي كتاب آداب الفلاسفة المنتسب لحنين بن إسحق وأطلق عليه بالعبرية "מוסרי הפילוסופים""آداب الفلاسفة" ويذكر الحريزي في مقدمة الكتاب أنه ترجم الكتاب أثناء وجوده في لونيل, امتثالاً لرغبة حكماء المدينة ومثقفيها[٤].

إذن, فالحريزي هو رجل يهودي واسع الثقافة كثير الترحال, يعتنق العربية غير إنه عاشق للعبرية, يسعى كثيرًا في طلب الرزق مهموم بقضايا قومه.

---

[١]- שירמן, (חיים) השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ספר שני, חלק (א), מהדורה שנייה, מוסד ביאליק ירושלים ודביר, תל אביב, תשי"ז, תשכ"א, עמ'97. وراجع أيضًا: האנציקלופדיה העברית (כללית, יהודית וארצישראלית), כרך שלישי, חברה להוצאת אנציקלופדיות, בע"מ, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ'52.

[٢]- יצחקי, (מאשה), יהודה אלחריזי – האיש ויצירתו, משרד החינוך המרכז למחקר ומידע, תל אביב, דצמבר, 2009 , עמ'5.

[٣]- שירמן, (חיים), תולודות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עדכן והשלים עזרא פליישר, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית ומכון בן-צבי, ירושלים, תשנ"ז, עמ' 150.

[٤]- בן יצחקי הנוצרי, (חנניה), מוסרי הפילוסופים, העתיקו ללשון הקודש: יהודה בן שלמה אלחריזי, עמ'1.

ب-قراءة في مضمون المقامة

يبدأ راوي وبطل المقامة في نفس الوقت وهو هيمان الإزراحي الحديث بذكره للدعوة التي تلقاها من بعض أصدقاءه العبريين والذين يتسمون بصفات عددها في بداية حديثه ترتفع بهم إلى مصاف ومقام الأنبياء والعباقرة, ثم يروي قصة تلبيتهم للمشاركة في الحرب فذهبوا دونما خوف ولا وجل وبعد أن عادوا منها وجدوا شخص ما يحدثهم وهوالطرف الثاني للخيط في هذه المقامة والذي سيكشف عن هويته في نهاية المقامة حيث نجده يوجه سؤاله لكل الواقفين متحديًا بأن يأتي واحدًا منهم بأمور مثل الأمور التي ألفها الأديب والشاعر العربي "الحريري"و ونجده يعدد صفات اللغة العربية كنوع من أنواع إثارة حفيظة كل الواقفين أمامه وهنا نجد الشخصية التي يروي عنها الراوي يرد على هذا الشخص بأن العربية لا ينكر أنها تتصف بكل هذه الصفات التي ذكرها, إلا أن هناك لغة أخرى تضارعها, هي اللغة المقدسة أي اللغة العبرية, ثم يبدأ شارحًا لهذا الرجل ما السبب وراء عدم وجود شخص يفعل صنيع كهذا ويذكره بأن السبب ليس في عدم وجود شخص لأن كل العبريين مهيئيين لأن يفعلوا هذا, لكن السبب هو الناس الذين افتقدوا حاسة تذوق الأشياء بعد أن تشتتوا وعاشوا بين الأغراب وتكلموا لغتهم ونسوا اللغة المقدسة حيث أنهم انساقوا وراء شهواتهم وحياتهم الدنيوية ونسوا كل شيء مقدس بما في ذلك اللغة العبرية.

وهنا يشهد هذا الشخص المتخفي بصحة كل هذا الكلام ويحث من تكلم على أن يقوم بهذا العمل ولكي يقوم به فسيساعده في كل خطوة يخطوها, ولكن أولاً وقبل كل شيء يجب أن يختار شخصية تاريخية يهودية مؤثرة في حياة اليهود لكي تكون خير بداية واستهلال لعمله الذي سيؤلفه وهنا يختار شخصية الملك "يوشياهو" رئيس شتات كل إسرائيل, ويبدأ في أن يعدد له خصاله الجميلة, كيف أنه مبارك من الرب وأنه ينتمي في نسبه إلى سليمان وداوود وذكره لهذه الصفات يعد تدعيم لاختياره "يوشياهو" ليكون شخصية تضفي على الكتاب نوع من البركة.

وهنا يستجيب الرجل الذي يحكي عنه الراوي لوجهة نظره هذه المدعمة بهذه الشخصية التاريخية البارزة ويقرر أنه سيؤلف عمل كهذا العمل الذي لدى العرب لإنه لا يقل في شيء عن هذا "الحريري" ويستمع للنصيحة ويبدأ في تعداده لأوصاف هذه الأقوال والمقامات التي سيؤلفها وكيف أنه سيجعلها بسيطة سلسة كي لا يتحير كل إنسان في فهمها عندما يقرأها.

في النهاية يعلن هذا الغريب ويكشف عن هويته وشخصيته حيث يخبره أن اسمه هو "حيفر القيني" وأن بلاده هي كل بلاد الدنيا لإنه يعيش في ترحال مستمر، ويتركه على وعد منه أنه سيجده في كل مقامة يؤلفها وأنه سيكون له خير عون حيث أنه سيستجيب له قبل أن يناديه أي أنه سيظل قريب منه دائمًا ولكن دونما أن يراه وتنتهي المقامة برحيل هذا الشخص الغريب.

ثانيًا- المقامة الأولى من منظور ميتاسردي

إن "النص الثقافي مُعطى قابل للاستنطاق والتّثاقف. واللّعبة الميتاسردية لعبة قائمة على قصدية الكتابة كأدبٍ تخيّلي ينتمي لتيار ما بعد الحداثة يتناول بوعيٍ ذاتي أدوات السّرد ليكشف عن خدع النّص الداخلية, عبر حكيٍ خياليٍ يتحدّث عن الهموم السّردية داخل فضاء السّرد... ويبدو السّرد متماهيًا إلى حدٍ كبيرٍ مع السّرد الأوتوبيوجرافي ـــــ السيري الذاتي"[1], وفي مقامتنا قدم "الحريزي" خطابًا سرديًا ذاتيًا, يستحضر أحداثًا ماضية بعينها ليربطها بالواقع المعيش, فيتحول الماضي إلى حاضر يدركه المتلقي ويقف على مفرداته. ومن أدوات هذا الخطاب، ما يلي:

---

[1]-السلمان, (علون), في المبنى الميتاسردي, على الموقع الإلكتروني https://www.azzaman.com/?p=77921متاح على شبكة المعلومات العالمية, في ٢٤-٤-٢٠٢٣م, الساعة, ٧صباحًا.

١-التضمين الميتاسردي والتداخل السردي

ظهرت تقنية الميتاســـرد في المقامة في ذلك التيار الســـردي الذي تتداخل فيه النّصـــوص وتتضـــمّن فيه الحكاية، حكاياتٍ أخرى, بحيث تتحوّل العلاقة بين الحكاية الرئيســيّة والحكايات المُتداخلة والمُضــمَّنة إلى معماريةٍ ســرديةٍ واحدة. ويتم الرّبط بين الحكاية الرئيسيّة والحكايات الفرعيّة الأُخرى من خلال الأحداث المتشـابهة أو المتكاملة بين الحكايتين (الرئيسية والفرعية).

فالتّضـمين الميتاسـردي يتمثّل في انتقال السّـارد/المؤلف "من الحكاية الرئيسـية إلى الحكاية الثانية، "ومن ثم يُخضِـع سرده لنسـق التّناوب مع الأخذ بنظر الاعتبار أن القصـة الميتاسـردية هي البؤرة الأسـاسـية ويمكن أن نعدّها قصـة من الدرجة الأولى من ناحية تبئيرها, في حين تُعد القصة التخيليّة من الدرجة الثانية، ولكنّنا نستشعر أيضًا أن هنالك علاقة بنيوية بين القصّتين تُفضي إلى معماريّةٍ سرديّةٍ واحدة، فالمعمارية السّردية مُتكوّنـة من محورين يجري الرّبط بينهمـا من خلال تنـاظر مجموعـة من الأحـداث المتشابهة, ويتم في هذه المحاور تناول ساعات مُعيّنة في حياة كل شخصية"[١].

ويرتبط بالتّضـمين الميتاسـردي التّداخل السّـردي إذ تتداخل الحكاية/الحكايات الثانويّة مع القصـة الميتاسردية, "والغاية من هذا الاستثمار هو التّجريب السّردي, وخلق حداثة قصـــصـــية متميّزة"[٢], ويمكن التّعامل مع هذه القصـــص المُتداخلة بعضـــها في

---

[١]-الياسري, (عمّار إبراهيم), التمثلات البنائية للميتاسرد في رواية "الصورة الثالثة" للروائي علي لفته سعيد, على الموقع الإلكتروني

http://almadasupplements.com/news.php?action=view&id=17366#sthash.IPn6CTwS.dpbs

متاح على شبكة المعلومات العالمية في ٣-٩-٢٠٢٣م, الساعة ٩مساءً.

[٢]-حمداوي, (جميل), أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب, صـ٢١-٢٢, على الموقع الإلكتروني

بعض والمُتضـمَّنة في القصــة الرئيسـيّة بوصـفها وجهة نظر ومبدأ للسّـارد ومن بعده المؤلف الذي يتصارع مع ذاته من جهة, ومع واقعه السردي من جهة أخرى ومع العالم الحقيقي من جهة ثالثة, بهذا تتحوّل عملية الكتابة إلى نوعٍ من العلاج للمؤلف, أو على الأقل مُسكّن ومُهدّئ للمرض النّفسي الذي يُعاني منه السّارد

الذي أفصح عن غيرته وحزنه من حال العبرية وحال اليهود في مجتمعاتهم.

وقد تضـمّنت المقامة قصـة واحدة فقط ضُـمِّنت في القصـة الميتاسـردية داخل المقامة, احتلت هذه القصــة الطويلة قرابة نصــف حجم المقامة, وتتداخلت مع القصــة الرئيسيّة الميتاسردية المُتعلّقة بـ"عزم المؤلف على تأليف خمسين مقامة" وذلك كما يلي:

أن يترك السَّارد القصة الميتاسرديّة الرئيسيّة ويتّجه إلى قصة أخرى, فنقرأ:

"וְאִם תְּבַקֵּשׁ אָדוֹן לְפָאֵר סִפְרְךָ בְּמַהֲלָלוֹ. וּלְהַרְאוֹת לְעֵינֵי הָעַמִּים אֶת כְּבוֹדוֹ וְאֶת גְּדֻלּוֹ. הִנֵּה רָאִיתִי בֵּן לְיִשַׁי. לוֹ יוּבִילוּ מְלָכִים שַׁי. עָלָיו הוֹד הַמְּלוּכָה. כִּי בְּרִית עוֹלָם לוֹ שְׁמוּרָה וַעֲרוּכָה. וּבְיוֹם נוֹלַד בְּשַׂר הָאֵל מִמְּרוֹמוֹ. לְעֵינֵי עַמּוֹ. הִנֵּה בֵּן נוֹלַד לְבֵית דָּוִד יֹאשִׁיָּהוּ שְׁמוֹ. וַתְּהִי הַמִּשְׁרָה עַל שִׁכְמוֹ. וְנָפַח רוּחוֹ בְּפִגְרֵי הַתְּהִלּוֹת וַיִּקְרְבוּ עֲצָמוֹת עֶצֶם עַל עַצְמוֹ. וְצֶלֶם הַיְקָר נִבְרָא בְּצַלְמוֹ. מַשְׂכִּיל בְּכָל דְּרָכָיו וַה' עִמּוֹ. וּמַפְתֵּחַ בֵּית דָּוִד עַל שִׁכְמוֹ.

נְשִׁיאוּת נִבְרְאָה אֶצְלוֹ לְעֵזֶר

וְצֶלֶם הַיְקָר נִבְרָא בְּצַלְמוֹ;

וְשָׂם רוּחוֹ בְּפִגְרֵי הַתְּהִלּוֹת

עֲדֵי כִי קָרְבוּ עֶצֶם לְעַצְמוֹ.

וְלוֹ שְׁנֵי עֵדִים מְעִידִים עַל תַּעֲצוּמוֹ. כֶּתֶר רֹאשׁוֹ דָּוִד וְחוֹתָם יְמִינוֹ שְׁלֹמֹה. וְלָאִישׁ אֲשֶׁר אֵלֶּה לוֹ. עַל כּוֹכְבֵי שַׁחַק יָרִים רַגְלוֹ. וְיֵיטִיב בְּגָדְלוֹ. וּלְפָנָיו יִקְרָאוּ:

---

www.aluka.net, متاح على شبكة المعلومات العالمية في ٣٠-٣-٢٠٢٣م, الساعة, ٦مساءً.

אַבְרֵךְ נְשִׂיא דוֹרוֹ. כְּכָה יֵעָשֶׂה לְאִישׁ אֲשֶׁר הַמֶּלֶךְ חָפֵץ בִּיקָרוֹ. כִּי הוּא אֲדֶר הַיְקָר. וּמַהֲלָלוֹ בְּלִי מֶחְקָר. בְּלִבּוֹ יָם תְּעוּדוֹת מֵאֵין מִדָּה. וּבִלְשׁוֹנוֹ אוֹצַר כָּל כְּלִי חֶמְדָּה. וּבְפִיהוּ מַעְיַן הַדֵּעוֹת. וּבִימִינוֹ חֹסֶן יְשׁוּעוֹת. כְּרוּב מִמְשָׁח. בְּשֶׁמֶן תְּהִלּוֹת נִמְשַׁח. פָּנָיו נֵר מַעֲרָכָה. וְרַעְיוֹנָיו נִיר מַמְלָכָה. נְשִׂיאוּתוֹ מֵאָב לְבָנִים נִמְשָׁכָה. לְשֵׁם טוֹב וְיַחַס זָכָה. הָאֵל יַפִּיל בַּנְּעִימִים חַבְלוֹ. וְיָרֵם דִּגְלוֹ וְגָדְלוֹ. וּבְכִסֵּא הַמַּמְלָכָה בִּלְעָדָיו לֹא יָרִים אִישׁ אֶת יָדוֹ וְאֶת רַגְלוֹ. וְעַתָּה שְׁלַח סִפְרְךָ תְּשׁוּרָה. לְמַרְבֵּה הַמִּשְׂרָה. וּלְשָׁלוֹם אֵין קֵץ עַל כִּסֵּא דָוִד וְעַל מַמְלַכְתּוֹ.

בְּעֹז שַׁדַּי יָעֹז. נְשִׂיא אֵל. הַמָּעֹז.

אֲשֶׁר הוּא מַטֵּה עֹז. וּמַקֵּל תִּפְאָרָה.

נְשִׂיא אֵל יֹאשִׁיָּה. לְרֹאשׁ הַיְקָר לְוָיָה.

בְּמַחֲשַׁכֵּי שִׁבְיָה. שְׁלָחוֹ צוּר אוֹרָה.

יְקָרֵב אֵל עֵילוֹם. בְּיָמָיו שַׂר שָׁלוֹם.

וְיַרְבֶּה הַשָּׁלוֹם. לְמַרְבֵּה הַמִּשְׂרָה.

כַּכָּתוּב: לְמַרְבֵּה הַמִּשְׂרָה (ישעיה ט, ו).

נְשִׂיא אֵל יֹאשִׁיָּה. פְּאֵר הַתּוֹשִׁיָּה.

שְׁלָחוֹ צוּר מְחִיָּה. וְגוֹדֵר כָּל פֶּרֶץ.

פְּאֵר עַם הַצָּדָק. כְּשׁוֹשַׁן תּוֹךְ חָדָק.

מְחַזֵּק הַבָּדָק. בְּחִיר תּוֹלְדוֹת פֶּרֶץ.

מְלָכִים וּמְתֵיהֶם. לְפָנָיו כּוֹרְעִים הֵם.

בְּעָבְרוֹ לִפְנֵיהֶם. וְעָלָה הַפּוֹרֵץ.

כַּכָּתוּב: עָלָה הַפֹּרֵץ (מיכה ב, יג).

יְמֵי הוֹד וַאֲרִיכוּת. לְשַׁר יִשָּׁר וּזְכוּת.

בְּצַוַּאר הַמַּלְכוּת. נְתָנוֹ אֵל רָבִיד.

וְהֵרִים מִשְׁרָתוֹ. אֲשֶׁר בָּחַר אֹתוֹ.

וְלָעַד מַעֲלָתוֹ. כְּיֶרַח הֶעָמִיד.

וְגָזַר וַיַּבַּע. הֱיוֹת כִּסְאוֹ נָקֻבָּע.

וּבְגִלָּל זֶה נִשְׁבַּע. אֲדֹנָי אֶל דָּוִד.

כַּכָּתוּב: נִשְׁבַּע ה' לְדָוִד (תהלים קלב, ב).

בְּחִירֵי עַם הָאֵל. אֱמוּנֵי יִשְׂרָאֵל.

תְּנוּ תוֹדָה לָאֵל. וְשִׁירוּ לַאדֹנָי.

אֲשֶׁר הַיְקָר הֶחְיָה. בְּמִשְׂרַת יֹאשִׁיָה.

פְּאֵר הַתּוּשִׁיָה. וְנָשִׂיא לַאדֹנָי.

וְדַלִּים נֶעְצָבוּ. בְּיָמָיו יָנוּבוּ.

וְאַחַר יָשׁוּבוּ. וּבִקְשׁוּ לַאדֹנָי.

כַּכָּתוּב: אַחַר יָשֻׁבוּ בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וּבִקְשׁוּ (הושע ג, ה).

בְּרָכוֹת נִשְׂגָּבוֹת. וְטוֹבוֹת לְרֻבָּבוֹת.

כְּמוֹ נֵד נִצָּבוֹת. לְרֹאשׁ פְּנַת יִקָּרַת.

וְהַמִּשְׂרָה לְוָיָה. עֲלֵי רֹאשׁ יֹאשִׁיָה.

כְּמַעְיַן תּוּשִׁיָה. הֲלֹא הוּא בֶן פֹּרָת.

צְעִיר אַחִים רֹדֵם. בְּסוֹד הַיְקָר אֹדֶם.

וְהוֹרָיו מְקֻדָּם. בְּבֵית לֶחֶם אֶפְרָת.

כְּכָתוּב וְאַתָּה בֵּית לֶחֶם (מיכה ה, א).

הוּא נֵזֶר הַחֲסִידִים וְהַנְּשִׂיאִים. וְגֶזַע הַמְּלָכִים וְהַיְרֵאִים. נְשִׂיאֵנוּ וַאֲדוֹנֵנוּ. עַמּוּד הָאוֹר הַמֵּאִיר עָלֵינוּ. וַאֲרוֹן הַבְּרִית הַנּוֹסֵעַ לְפָנֵינוּ. לָשׁוּם הֶעָקֹב לְמִישׁוֹר לְעֵינֵינוּ. וְלִהְיוֹת קָדוֹשׁ מַחֲנֵנוּ. כְּג"ק מוֹרֵנוּ וְרַבֵּנוּ וַאֲדוֹנֵנוּ. נְשִׂיאֵנוּ נְסִיכֵנוּ מַלְכֵּנוּ.

יאֹשִׁיָּהוּ הַנָּשִׂיא הַגָּדוֹל נְשִׂיא גָּלוּת כָּל־יִשְׂרָאֵל שק"ל בן כג"ק נְשִׂיאֵנוּ יִשַׁי הַנָּשִׂיא הַגָּדוֹל נְשִׂיא גָּלוּת כָּל־יִשְׂרָאֵל זק"ל בֶּן־שְׁלֹמֹה בֶּן יאֹשִׁיָּהוּ בֶּן נֶחֱמְיָה בֶּן הוֹדַיָּה נָכְד זְרֻבָּבֶל בֶּן שְׁאַלְתִּיאֵל בֶּן הַמֶּלֶךְ יְכָנְיָה בֶּן יאֹשִׁיָּה בֶּן חִזְקִיָּהוּ בֶּן יוֹתָם בֶּן עֻזִּיָּה בֶּן אָסָא בֶּן אֲבִיָּה בֶּן שְׁלֹמֹה בֶּן דָּוִד הַגֶּבֶר הֵקֵם עָל. מְשִׁיחַ אֱלֹהֵי יַעֲקֹב וּנְעִים זְמִירוֹת יִשְׂרָאֵל. וְאִישׁ אֲשֶׁר אֵלֶה לוֹ לְאָבוֹת וְכַמִּדּוֹת הָאֵלֶּה מִדּוֹתָיו. רָאוּי לְפָאֵר סִפְרְךָ בִּתְהִלּוֹתָיו. כִּי הוּא בְּחָכְמָתוֹ יַכִּיר מַעֲלַת הֶגְיוֹנֶךָ. וְנוֹרָאוֹת לְשׁוֹנֶךָ. וְיִקָּנֶה בְּכָל הוֹן פְּנִינֶיךָ. כִּי לְנֶגֶד מַעֲלַת סִפְרְךָ הָעֲצוּמָה. אֵין כֶּסֶף נֶחְשָׁב בְּעֵינָיו לִמְאוּמָה.

וַיִּשָּׂא מְשָׁלוֹ:

תִּשְׁלַח לְיאֹשִׁיָּהוּ תְּשׁוּרָתְךָ
מֵאַשְׁכְּלוֹת שִׂכְלְךָ וְטוּב פְּרָיֶם.
לוֹ יֶאֱתָיוּ כָּל־תְּהִלּוֹתָיו
כִּי הַנְּחָלִים הוֹלְכִים אֶל יָם.
נָשִׂיא אֲשֶׁר לוֹ כָּל נְשִׂיאֵי רוּם
נָתְנוּ שְׁרוֹךְ נַעֲלוֹ עֲלֵי לֶחְיָם.

סָפוּ בְרוּחַ פִּיו מְקַנְאָיו. עַד
אָבְדוּ וְרוֹאִים אָמְרוּ אַיָּם.
בִּשְׁמוֹ בְּנֵי גוֹלָה יְרַנֵּנוּ
בְּגְאוֹן אֲדֹנָי צָהֲלוּ מִיָּם.
נִרְפָּא חֲלִי לִבָּם וְרָם שִׂיאָם
כִּי הוּא צֶרִי חֵילָם וְצִיר חָלְיָם.
כִּי הַגְּדֵלָה בָּנְתָה מִגְדָּל
לִשְׁמוֹ עֲלֵי כוֹכְבֵי תְּלִי קַיָּם.
טָוו בְּנוֹת שִׁיר מַחְלְצוֹת הוֹדוֹ
מִמִּשְׁבְּצוֹת עֶדְיָם וְטוּב מִשְׁיָם
עַד הֶעֱבִיר הַקּוֹל בְּמַחֲנֵיהֶם
כִּי הַמְּלֵאכָה הָיְתָה דַיָּם.

אָמַר הַמַּגִּיד: וָאֵרָא כִּי עֻצָּתוֹ הִיא הָעֻצָּה הַטּוֹבָה. וְאֶל הָאֱמֶת קְרוֹבָה. וַאֲעַשׂ הַסֵּפֶר הַזֶּה עַל שֵׁם הַנָּשִׂיא הַגָּדוֹל הַנִּזְכָּר. וְיָדַעְתִּי כִּי יֵשׁ לִפְעֻלָּתִי שָׂכָר. וְשִׁירִי גְּאֻלָּה תִּהְיֶה לוֹ אַחֲרֵי נִמְכַּר. וְנָפַחְתִּי רוּחַ תְּהִלּוֹתָיו בְּרֹב עִנְיְנֵיהֶם. בְּשִׁירוֹתַי אֲשֶׁר גָּוְעוּ לְחֶסְרוֹן יוֹדְעֵיהֶם. וַתָּבוֹא בָם רוּחַ וַיִּחְיוּ וַיַּעַמְדוּ עַל רַגְלֵיהֶם. וּבַעֲבוּר כִּי לְשׁוֹנִי בִּשְׁבָחָיו צָרָה. אָחַזְתִּי דֶּרֶךְ קְצָרָה. וְעָזַבְתִּי הַנָּהָר הֶעָמֹק. וְעָבַרְתִּי מַעְבָּרָה. וְכָתַבְתִּי רָאשֵׁי תְּהִלּוֹתָיו לְהָשִׁיב קֶצֶת חוֹבוֹ אֲשֶׁר הוּא בִי נוֹשֶׁה. וּבַמֶּה יִתְרַצֶּה זֶה אֶל אֲדוֹנָיו הֲלֹא בְרָאשֵׁי"[١].

"ولو تريد رجل ليدخل الفخر على كتابك بمدحه, وليري الشـــعوب مجده وعظمته, فلقد رأيت ابن يشـــيا, يحضـــر له الملوك الهدايا, عليه عظمة الملك لإن عهد العالم محفوظ

[١]- אלחריזי, (יהודה), תחכמוני, מהדורת י, טופורובסקי, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"ב, עמ'24-28.

ومهيأ له, ويوم مولده بشر الرب شعبه من سماءه, هنا ولد ابن في بيت داوود اسمه "يوشياهو", وكان الجاه على كتفه, ونفخ من روحه في الأمجاد الراقدة وقدموا أنفسهم قرابين فداء له, وخلقت صورة المجد في صورته, فالح في كل أعماله والرب معه, ومفتاح بيت داوود على كتفه

الزعامة خلقت لديه من أجل النصرة وخلقت صورة المجد في صورته

ونفخ من روحه في الأمجاد الراقدة حتى أنهم قدموا أنفسهم قرابين فداء له

وله اثنان من الشهود يشهدون على قوته, تاج رأس داوود, وخاتم يمين سليمان والرجل الذي لديه تلك الأشياء, يرفع قدميه فوق كواكب السماء يتجمل بعظمته, وأمامه يتلون: نبارك رئيس وسيد عصره, هكذا يكون أمر الرجل الذي رغب الرب في عظمته, ومدحه بلا استقصاء, في قلبه بحر السنن بلا نهاية, وفي لغته ثروة كل أدوات النعمة وفي فمه نبع المعرفة, وبيمينه مخزون الخلاص, ملاك التزييت يباركه بزيت الصلوات, وجهه نبراس معركة, وأفكاره سنا المملكة, زعامته استمدت من الشمس, من أجل الخير والنسب الطيب, وجعله الرب قرير العين, ويمجد عظمته, ولا يضع إنسان يده أو قدمه على عرش المملكة سواه, والآن أرسل كتابك هدية لعظيم الجاه وبسلام لا نهاية له على عرش داوود وعلى مملكته.

يتجرأ رئيس الرب بجرأة الشيطان وهو الجسور ركن الجسارة وعصا الفخامة

رئيس الرب يوشياهو إكليل على رأس العظمة في ظلمات السبي أرسله الرب".

يتقرب رب العالم في أيام رئيس السلام ولكثير السلام لعظيم الجاه

كما هو مكتوب: لعظيم الجاه "سفر إشعيا ٦:٩"

...

رئيس الرب يوشيا هو فخر البلاغة أرسله رب الحياة ورآب كل صدع

فخر شعب الحق, كالسوسن وسط الشوك من يسد الشق خير أجيال الشتات

ملوك وأمواتهم يركعون أمامه بمدورة أمامهم, وصعد الفاتك

كما هو مكتوب: صعد الفاتك "سفر ميخا ٢:١٣"

فليهنأ رئيس الاستقامة والحق بالمجد والعمر الطويل وضعه الرب قلادة في عنق المُلك

وأصعد خادمه الذي اختاره وجعله كالقمر في وسط السماء

وبكون عرشه محدد حكم وأمر وبذلك أقسم الرب لداوود

وكما هو مكتوب: أقسم الرب لداوود "سفر المزامير ٢:١٣٢"

...

صفوة شعب الرب محبي إسرائيل فلتشكروا الله ولتتغنوا للرب

الذي أحيا العظمة بهدية يوشياهو فخر الفصاحة ورئيس الرب

تكرر الفقراء ولكن في عصره سعدوا وبعد أن يعودوا يطلبون الرب

وكما هو مكتوب: بعد أن يعود بنو إسرائيل ويطلبون "سفر هوشع ٥:٣"

...

بركات رفيعة وخيرة للآلاف كما الحوائط منتهية على رأس قبلة الأنظار

والجاه إكليل على رأس يوشياهو نبع البلاغة أليس ابن بار

ينام صغير الأخوة بر العقيق النفيس ووالديه منذ القدم في بيت لحم إفرات

كما هو مكتوب: بيت لحم إفرات "سفر ميخا ٥:١"

هو تاج الورعاء والرؤساء وسلالة الملوك والأتقياء, رئيسنا وسيدنا مشعل الضوء الذي ينير لنا, وتابوت العهد الذي يمشـــي أمامنا, والذي يســوي كل معوج أمام أعيننا, ليكون قدوس مخيمنا, قداسة معلمنا ومرشدنا وسيدنا ورئيسنا أميرنا ملكنا, يوشياهو الرئيس الأكبر, رئيس شتات كل إسرائيل, قداسة رئيسنا يوشيا الرئيس الأكبر رئيس كل المسبيين من إسرائيل, نسل القديسين ابن سليمان بن يوشياهو بن نحميا بن هوديا حفيد زروبال

بن شـألتئيل بن الملك يكانيا بن يوشـيا بن حزقياهو بن يوتام بن عزريا بن أسـا بن أبيا بن سليمان بن داوود الرجل الذي ينتمي له كل هذا النسل السابق, مسيح رب يعقوب ذو عذوبة الترانيم, والرجل الذي له هذه السلالة وله هذه المواصفات جدير بأن يمجد كتابك بأمجاده؛ لإنه بحكمته يعرف درجة عقلك وغرائب لغتك ويشـتري بكل ماله ما لديك من نفيس لإنه في مقابل درجة كتابك العظيمة المال لا يعني له شيء.

وضرب مثلاً:

ترسل إلى يوشياهو هديتك	عناقيد حكمتك وأطيب ثمارها
ستأتي له كل أمجاده	لإن كل الأنهار تصب في البحر
الرئيس الذي له كل رؤساء المجد	كانوا بمثابة العبيد لديه
أهلكوا بريح فمه حساده حتى	فنوا وقال المشاهدون أين هم؟
يسعد كل من في الشتات باسمه	وبعظمة الرب هتفوا من هم؟
شفيت علة قلوبهم وعلت منزلتهم	لإنه دواء قوتهم ومحور شملهم
إن العظمة شيدت برج	باسمه على كواكب التنين القائم
حاكت الطيور المغردة ثياب مجده	من مربعات حليهم وأطيب حريرهم
حتى مر الصوت في مخيمهم	إن الحرفة كانت تكفيهم

قال القائل: رأيت أن نصـيحته هي النصـيحة الجيدة والقريبة إلى الحقيقة, وألفت هذا الكتاب على اسـم الرئيس الأكبر يوشـياهو, وعرفت أنه يوجد لعملي مثاب, وأشـعار الخلاص سـتكون له بعد أن يباع, ونفخت بروح أمجاده في أغلب الموضـوعات, في أشـعاري التي توفي أغلب عارفيها, ونفخت فيهم الروح فقاموا من مرقدهم, ووقفوا على أقدامهم ولكن لإن لغتي لم تسـعفنِ في مدحه, أخذت طريق قصـير, وتركت النهر العميق, وعبرت جسـرًا, وكتبت رؤوس أعماله لأرد بعض الدين الذي كانت نفسـي تطالبني بسداده وبما يرضي الله. أليس هذا واجبًا.

قطعتْ هذه القصة الثانوية, القصة الميتاسردية الرئيسيّة, إنها قصة "رجل رغب الرب في عظمته" هكذا تخبرنا قصة "يوشياهو الرئيس الأكبر, رئيس شتات كل إسرائيل, رئيس كل المسبيين من إسرائيل"

و يوشيا هو ملك صالح وتقي ظهر في التاريخ اليهودي في القرن السابع ق.م, و تولى حكم أورشليم ما بين ٦٤٠ ق.م. وقُتل في معركة مجدو ضد فرعون في عام ٦٠٩ ق.م. وقد عمّ الفساد بين اليهود في عصر يوشيا وانتشرت عبادة الأوثان وهجر اليهود شريعة الرب, غير أن يوشيا استطاع أن يُجري إصلاحات عميقة في قومه وأزال الأوثان جميعها من الأرض المقدسة ومنع عبادة الأوثان كافة أنواعها ولم يترك سوى تابوت العهد فقط.

وتدلنا مراثي إرميا على الدمار حلّ باليهود ومدينتهم، وكيف سيق رؤساء اليهود وكبرائهم وأصحاب المواهب منهم إلى السبي عام ٥٨٧ ق.م.

وقد ارتبط النبي إرميا بالملك يوشيا, حيث كان كل منهما في مرارة بسبب الفساد الروحي لمملكة يهوذا. وبذل كلاهما محاولات إصلاح حثيثة لبث روح التقوى والإيمان في نفوس اليهود.

هذا وقد قُتل الملك يوشيا في معركة مجدو ضد فرعون، إذ حاول أن يساند بابل في حربهم ضد فرعون وفي أقل من ٢٠ عامًا قامت بابل بتخريب أورشليم[١].

---

[١]- لمزيد من التفصيل يُرجى الرجوع إلى:

-גרינץ, (י.מ), הסיפור על הרפורמה של יאשיהו וספר דברים, בית מקרא: כתב עת לחקר המקרא ועולמו, חוברת ד, תמוז, תשכ״ו, כרך: יא, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ׳ 3 – 16.

-מרגלית, (ע) מות יאשיהו, בית מקרא: כתב עת לחקר המקרא ועולמו, חוברת ב, אדר א׳, תשכ״ז, כרך יב, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ׳ 111- 115.

-ידין (יגאל), באר שבע: הבמה שהרס יאשיהו, ארץ ישראל: מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה, ספר ח״א, גינזברג, 1978, עמ׳ 78 – 85.

وليس بغريب على يوشيا هذا السلوك البطولي الإيماني, وكيف لا وهو من نسل مقدس فهو "نسل القديسين ابن سليمان بن يوشياهو بن نحميا بن هوديا حفيد زروبال بن شألتئيل بن الملك يكانيا بن يوشيا بن حزقياهو بن يوتام بن عزريا بن أسا بن أبيا بن سليمان بن داوود".

إذن أدارت هذا القصة الثانوية عجلت الزمن بعيدًا عن القصة الميتاسردية الرئيسية إلى الماضي قرونًا عديدة ووانطلقت بنا إلى ما قبل السبي البابلي لتجعلنا نرى بأم أعيننا هذا البطل اليهودي المؤمن الجرئ الذي ينفق حياته من أجل اليهود وإصلاح أنفسهم مؤكدًا عظمته وإيمانه وبطولته.

وربما يقول قائل إن هناك مبالغة في أوصاف هذه الملك وأفعاله البطولية, أو قد يظهر من يُشكّك في قصة هذا الملك البطل, إلا أن الحريزي يأبى أن يتم هذا ويقضي على المشككين قبل ظهورهم, فهناك شاهد على القصة وهو نفسه من يرويها, "ولو تريد رجل ليدخل الفخر على كتابك بمدحه, وليري الشعوب مجده وعظمته, فلقد رأيت ابن يشيا" لقد رأى راوي القصة كل شيء بنفسه وشهد على الأحداث كلها.

وبعد انتهاء القصة يأتي التذييل ليُرجعنا إلى القصة الميتاسردية بعد أن ربط بين القصتين:

"قال القائل: رأيت أن نصيحته هي النصيحة الجيدة والقريبة إلى الحقيقة, وألفت هذا الكتاب على اسم الرئيس الأكبر يوشياهو, وعرفت أنه يوجد لعملي مثاب, وأشعار الخلاص ستكون له بعد أن يباع" فالكتاب من أجل روح البطل تقديسًا وتمجيدًا, ويجب على كل يهودي مؤمن يُقدّر ويُثمّن دور يوشيا الملك في التاريخ اليهودي أن يشتري هذا الكتاب.

٢-النّقد الميتاسردي

ظهر النّقد الميتاسردي فدعّم المقامة على المستوى الفنّي والأسلوبي والجمالي والتّقني, حيث تجاوز الكاتب بهذه التقنية حدود مشاكله الذّاتية ومشاكل اليهود العامة واتّجه نحو مشاكل الكتابة والإبداع الأدبي والأعمال النّاتجة عن فعل الكتابة والصراعات الثقافية والأدبية, واللغات وارتباطها بهُوية أصحابها, فقدّم تقييمه النّقدي للغتين بعينهما: العربية والعبرية, وما يتصل بهما من تراث, سواء كان أدبي أم ثقافي أم ديني, فتم تخصيص مقاطع سردية بعينها لتقديم ملاحظات نقدية محضة, دون حكي قصة أو سرد أحداث أو صراع بين شخوص. وقد اختار "الحريزي" موضوع "اللغة العبرية" ليؤسّس خِطابًا نقديًا ميتاسرديًا حولها.

"וַיַּעַן וַיֹּאמֶר. אֶל הָעוֹמְדִים לְפָנָיו לֵאמֹר: אֲלֵיכֶם אִישִׁים אֶקְרָא. מְשִׁיבֵי מִלְחֲמוֹת הַחָכְמוֹת שָׁעְרָה. הַרְאִיתֶם.

בְּכָל אֲשֶׁר חֲזִיתֶם. וְאִם יְדַעְתֶּם. בְּכָל אֲשֶׁר שְׁמַעְתֶּם. אוֹ מְצָאתֶם. בְּכָל אֲשֶׁר קְרָאתֶם. בִּמְלִיצוֹת הַיִּשְׁמְעֵאלִי אֲבִי הַחִידוֹת הַחֲמֻדוֹת. וְהַמְּלִיצוֹת הַנִּמְרָצוֹת. הַנִּקְרָא אַלְחֲרִירִי. הֲשַׂמְתֶּם לְבַבְכֶם אֵלָיו. וְאִם טְעַמְתֶּם דְּבַשׁ מִלָּיו. כִּי אֵין מְזַנֵּב נֶחְשָׁלָיו. וְאֵין מַשִּׂיג בִּמְרוּצָתוֹ אֶבֶק רַגְלָיו. מַה מָּתְקוּ מְשָׁלָיו. וּמַה נָּעֲמוּ מַהֲלָלָיו. צֵל עֵדֶן צִלָּלָיו. וְטַל אוֹרוֹת טְלָלָיו. וּבְהַטִּיחַ עַל אִישׁ טַל מִלָּיו. יֵרֵד הַמָּן עָלָיו. וְאִלּוּ הַסֵּפֶר הַהוּא יְחֻבַּר בִּלְשׁוֹן אַחֶרֶת חוּץ מִלְּשׁוֹן עֵרֶב. נָפַל מִמֶּנּוּ רֹב. וְהָיָה אֲסַפְּסוּף נֶעֱרָב. וְגַם עֵרֶב רָב. וְהָיְתָה מְלִיצָתוֹ נַחְלָה וְנִשְׁבֶּרֶת. וְלֹא יֶחְסַר בָּהּ כָּל מוּם רַע שָׁבוּר אוֹ עִוֶּרֶת. וּשְׁאֵת אוֹ סַפַּחַת אוֹ בַהֶרֶת. וְצָרַעַת

מַמְאֶרֶת. כִּי לְשׁוֹן עֶרֶב אֵין בְּכָל הַלְּשׁוֹנוֹת עֵרוּךְ אֵלֶיהָ. בְּמֶתֶק מִלֶּיהָ. וְנֹעַם מְשָׁלֶיהָ. וְהִיא לְכָל שׁוֹמְעֶיהָ עֵרֶבָה וַאֲהוּבָה. מֵאֵשׁ חֲצוּבָה. וּמִנִּי יָם רְחָבָה"[1].

"وأجاب وقال إلى كل الواقفين أمامه: ها أيها الرجال يا من رددتم الصاع في الحرب صاعين, هل رأيتم في كل ما شاهدتم, وهل عرفتم في كل ما سمعتم, أو وجدتم في كل ما قرأتم, في بلاغة العربي أبي الأحجيات الجميلة, والفصاحة الحاضرة, المدعو "الحريري" هل أرقيتم السمع له, هل تذوقتم معسول كلامه, لإن ليس هناك من يُعدّل عليه, وليس هناك من يحقق بسعيه تراب قدميه, كم هي حلوة أمثاله, وكم هو طيب مديحه وإطراءه, ظل عدن ظله, وندى الأنوار نداه, وفي خطبة على رجل ندى الكلمات: ينزل المن عليه ولو ألف هذا الكتاب بلغة أخرى خارج اللغة العربية, لسقط منه الكثير, وأصبح غوغاء مختلطة وأيضًا خليط كثير, ولأصبحت بلاغته إرث وتحطم, ولا تنتقص إلى كل عيب سيء مكسور أو متفاقم, وورم أو صدفية أو جذام وبرص خبيث, لأن لغة العرب لا يوجد في كل اللغات من تضاهيها في حلو كلامها وطيب أمثالها, وهي لكل سامعيها عذبة لطيفة من النار محفورة وأوسع من البحر."

فتَظهرُ لنا مقدمة لمناظرة تالية لها, تقدِّم خطابًا نقديًا متماسكًا, يهتم بالتفاصيل وينطلق منها نحو الكُليّات. فتبدأ تلك المقدمة برجل من أشهر أدباء عصره, صاحب فن المقامة "الحريري" العربي, الذي هو "أبي الأحجيات" وصاحب "الفصاحة الحاضرة". إنه صـــاحب الكلام المحكم "ليس هناك من يعدل عليه", وقد بلغ قمة الفن وذروته "ليس هناك من يحقق بســـعيه تراب قدميه", إنه صـــاحب الكلام طيب المذاق "حلوة أمثاله", "طيب مديحه وإطراءه, وكأن كلامه يتنزل من الجنة إلى الأرض.

[1] – **אלחריזי, (יהודה), שם, עמ'21.**

فنلاحظ التقييمات النقدية التي يوجّهها النقد الميتاسردي إلى شخصية "الحريري" (العربي) الأديب. فتتعدّد السمات الأسلوبية العامة للحريري في أعماله الأدبية في دقة, وهي في مجملها سمات إيجابية.

وسرعان ما تتضح علة تأكيد الهُوية العربية للحريري؛ إذ يتحوّل النقد الميتاسردي من الإيجابية إلى السلبية, فيسحب منه السمات الفنية والأدبية الإيجابية ويُرجع أفضلية الحريري في أعماله الأدبية إلى اللغة المكتوبة بها, فالعربية هي المزيّة الوحيدة في الحريري ولولا أنه عربي ما تم له ذلك النجاح الساحق, فنقرأ: "ولو ألف هذا الكتاب بلغة أخرى خارج اللغة العربية, لسقط منه الكثير, وأصبح غوغاء مختلطة وأيضًا خليط كثير, ولأصبحت بلاغته إرث وتحطم, ولا تنتقص إلى كل عيب سيء مكسور أو متفاقم, وورم أو صدفية أو جذام وبرص خبيث".

الحريزي مع لغته العربية	الحريزي بدون لغته العربية
هل تذوقتم معسول كلامه, لإن ليس هناك من يُعدّل عليه, وليس هناك من يحقق بسعيه تراب قدميه, كم هي حلوة أمثاله, وكم هو طيب مديحه وإطراءه, ظل عدن ظله, وندى الأنوار نداه, وفي خطبة على رجل ندى الكلمات ينزل المن عليه	ولو ألف هذا الكتاب بلغة أخرى خارج اللغة العربية, لسقط منه الكثير, وأصبح غوغاء مختلطة وأيضًا خليط كثير, ولأصبحت بلاغته إرث وتحطم, ولا تنتقص إلى كل عيب سيء مكسور أو متفاقم, وورم أو صدفية أو جذام وبرص خبيث
لأن لغة العرب لا يوجد في كل اللغات من تضاهيها في حلو كلامها وطيب أمثالها, وهي لكل سامعيها عذبة لطيفة من النار محفورة وأوسع من البحر	

ويتجسد النقد الميتاسردي مرة أخرى في محورين: الأول نقد المضمون في مسألة فضْل اللغة العربية وبلاغتها على جميع اللغات. والمحور الثاني ويتمثل في نقد النقد, للوصول إلى حكم نقدي نهائي وبات في القضية نفسها. فنقرأ

"אָמַר מְחַבֵּר הַסֵּפֶר הַזֶּה: וּכְשָׁמְעִי דְּבָרָיו נָהַפְתִּי עָלַי לִבִּי. וּנְשָׁמָה לֹא נוֹתְרָה בִי. אַךְ הִתְאַפַּקְתִּי. וּבְדַבְּרוֹ עִמִּי הִתְחַזַּקְתִּי. וְאָמַרְתִּי לוֹ: הֵיטַבְתָּ. בְּכָל אֲשֶׁר אָמַרְתָּ. וְכֵן דִּבַּרְתָּ. כִּי לְשׁוֹן עֶרֶב מִבְחַר כָּל הַלְּשׁוֹנוֹת. הָאַחֲרוֹנוֹת וְהָרִאשׁוֹנוֹת. וְכֻלָּם לְנֶגְדָּהּ מִשְׁתַּנּוֹת. וְדָתֵיהֶם שׁוֹנוֹת. וּמִלּוֹתָם בְּזוּיוֹת וּמְשֻׁנּוֹת. חוּץ מִלְּשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ. כִּי בְּלְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ דִּבֶּר הָאֵל עִם נְבִיאָיו. וְהִקְדִּישׁ בְּסִינַי קְרוּאָיו. וְנָתַן דָּתוֹ. לְלוֹמְדֵי תְעוּדָתוֹ. וְחָלִילָה לְאֵל בּוֹרֵא כָּל הַלְּשׁוֹנוֹת. לִבְחֹר מֵהֶן לְעַצְמוֹ הַשָּׂפָה הַחֲסֵרָה. וּלְדַבֵּר בַּלְּשׁוֹן הַצָּרָה הַקְּצֵרָה. אֲבָל מִן הַיָּדוּעַ כִּי לְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ מִימֵי קֶדֶם עָדְפָה וְגָדְלָה. וְרָחֲבָה וְנִסְבָּה לְמַעְלָה. וּמֵעֵת גָּלִינוּ מֵאַרְצֵנוּ. לָמַדְנוּ לְשׁוֹנוֹת הַגּוֹיִם וְעָזַבְנוּ לְשׁוֹנֵנוּ. וְזוֹ הִיא סִבַּת קִצֵּר לְשׁוֹנֵנוּ וְחֶסְרוֹנָהּ. אַחֲרֵי תְּמִימוּתָהּ וְיִתְרוֹנָהּ. וּמִיּוֹם הִתְעָרְבוּ בְּנֵי עַמֵּנוּ בֵּין הַגּוֹיִם וְשָׁכְנוּ בֵינָם. וְלָמְדוּ לְדַבֵּר בִּלְשׁוֹנָם. עָזְבוּ לָשׁוֹן עִבְרִיָּה. וּפָקוּ פְּלִילִיָּה.

וַנַּפְשָׁם מָאֲסָה אֶת בֶּן שָׂרָה הָעִבְרִית. וְחָשְׁקָה אֶת־בֶּן־הָגָר הַמִּצְרִית. וְלָכֵן לְשׁוֹנֵנוּ אָבַד. וְרֵבוֹ לִשְׁאֹל יָרַד. וּקְצָתוֹ שָׂרַד. אֲשֶׁר הִשְׁאִיר הַבָּרָד. אֲבָל בַּמֵּעַט הַהוּא נַפְלִיא לַעֲשׂוֹת. לַעֲרֹךְ אַבְנֵי נֵזֶר מִתְנוֹסְסוֹת. וּלְמַלֹּאת אֲמָרִים. מִכְלֵי פַז יְקָרִים. וּלְחַבֵּר מְלִיצוֹת. בְּזָהָב הַיְפִי מְשֻׁבָּצוֹת. וְלִכְתּוֹב אִגְּרוֹת. וּלְשׁוֹרֵר שִׁירוֹת. וְלִשְׁלֹחַ סִפְרֵי תְּשׁוּרוֹת. וְאִמְרֵי בְשׂוֹרוֹת. וְלַעֲשׂוֹת חִבּוּרִים. וּלְסַדֵּר סְדָרִים. בְּמִלִּים כְּמַלּוּאֵי תַּרְשִׁישִׁים. יְחִיו הַנְּפָשִׁים. מְפֻתָּחִים עַל הַלֵּב פְּתוּחֵי חוֹתָם. מְשֻׁבָּצִים זָהָב יִהְיוּ בְּמִלֵּאוֹתָם. וַתְּמַלֵּא הָאָרֶץ אוֹתָם. וְזֶה לְךָ הָאוֹת. כִּי לְשׁוֹנֵנוּ לְשׁוֹן נִפְלָאוֹת. וּדְבָרֶיהָ דִּבְרֵי נְבוּאוֹת. כִּי הִיא צָרָה – וְתִתְרַחֵב לָנוּ. וּקְצָרָה – וְתַסְפִּיק לְכֻלָּנוּ.

אָמַר הָאִישׁ: וְאִם אֱמֶת דְּבָרֶיךָ. וְצֶדֶק מַאֲמָרֶיךָ. מַדּוּעַ לֹא נִמְצָא בִּבְנֵי יִשְׂרָאֵל. אִישׁ אֲשֶׁר יְחַבֵּר כַּדְּבָרִים הָאֵל. אֲשֶׁר בִּלְשׁוֹן יִשְׁמְעֵאל. וְיִהְיֶה לִלְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ מוֹשִׁיעַ וְגוֹאֵל? אָמַרְתִּי לוֹ: וְכָל זֶה אֵינֶנּוּ רָחוֹק. וְהַחֵפֶץ הַזֶּה אֵינֶנּוּ לְדוֹרְשָׁיו עָמֹק. וּבְעֵת נִרְצֶה לְחַבֵּר כְּזֹאת הַמְּגִלָּה. עַל פִּי תָּקֶפָה וְגָדְלָהּ. עָלֹה נַעֲלֶה וְיַרְשֵׁנוּ אוֹתָהּ כִּי יָכוֹל נוּכַל לָהּ. אֲבָל הַמְחַבֵּר לְמִי יְחַבֵּר. וְעַל אָזְנֵי מִי יְדַבֵּר. וְהָאָזְנַיִם חֵרְשׁוֹת. וְהַיָּדַיִם קְשׁוֹת. וְהַזְּמַנִּים סָגְרוּ עֵינֵי הַיְצוּרִים. אֲשֶׁר בְּבֵית הַתַּאֲוָה עֲצוּרִים. וְאֶת הָאֲנָשִׁים אֲשֶׁר פָּתַח הַבַּיִת הִכּוּ בַּסַּנְוֵרִים. וְאֵין בָּהֶם רוֹאֶה וְשׁוֹמֵעַ. וְאֵין שָׂם עַל לֵב וְאֵין יוֹדֵעַ. וְאִם תַּחְקֹר קְהִלּוֹת תֵּבֵל. אֲשֶׁר מִמִּצְרַיִם וְעַד בָּבֶל. לֹא תִמְצָא אוֹהֵב חָכְמָה וּמְכַבֵּד בְּעָלֶיהָ. וְלֹא מֵשִׁיב גְּמוּל טוֹב עָלֶיהָ. וְאַתָּה יָדַעְתָּ כִּי הַסְּפָרִים הַיְקָרִים לֹא יֵחָבְרוּ פְּנִינֵיהֶם. רַק לִמְבִינֵיהֶם. אוֹ לְמֵשִׁיב גְּמוּל טוֹב עֲלֵיהֶם. כִּי לֹא נַעֲשׂוּ לִכְסִילִים הַלּוֹעֲגִים עֲלֵיהֶם. מִן הַמִּתְעַתְּעִים בָּהֶם. וְכָל חָכְמָה נְעִימָה בִּשְׁלֹשָׁה תְּנָאִים סוֹדָהּ יֵחָשֵׁף. בְּמָצְאָהּ נָדִיב אוֹ חָכָם אוֹ נִכְבָּד אֲשֶׁר אֵלֶיהָ כּוֹסֵף. תִּמָּכֵר־לוֹ לְאָמָּה וְאוֹרָהּ יִזְרַח וְלֹא יֵאָסֵף. אִם שִׁלְּשׁ־אֵלֶּה לֹא יֵעָשֶׂה לָהּ וְיָצְאָה חִנָּם אֵין כָּסֶף. וְעַל כֵּן בְּדוֹרֵנוּ זֶה תִּשְׁתַּפְּכָנָה אַבְנֵי קֹדֶשׁ וְהַכְּתָם הַטּוֹב יִשְׁנֶה. וְהַשִּׁירִים וְהַמְּלִיצוֹת יִתְמַכְּרוּ לַעֲבָדִים וְלִשְׁפָחוֹת וְאֵין קוֹנֶה. וְנִדְבַת הַנְּדִיבִים הִיא כְּמִשְׁעֶנֶת קָנֶה. לָהּ בִּלְשׁוֹנוֹת מַעֲנֶה. וְאֵין לָהּ בִּלְבָבוֹת מַחֲנֶה. וּבְכָל מָקוֹם אֲשֶׁר אַחֲנֶה. אֶקְרָא: הֵיֵשׁ מַשְׂכִּיל? וְאֵין עוֹנֶה. וְהִנֵּה הַמָּקוֹם מְקוֹם מִקְנֶה. וּבְכָל עִיר וָעִיר נִרְאֶה כָּל אֶחָד מֵהֶם בְּחֵיק הַסִּכְלוּת נִרְדָּם. וְהִנֵּה אֵין אִישׁ שָׁם וְקוֹל אָדָם. כִּי אִם הַסּוּס אָסוּר וְהַחֲמוֹר אָסוּר. בְּעוֹל הַתַּאֲוָה קָשׁוּר וּמָסוּר. וּבַדָּבָר הַזֶּה אֵיךְ תִּתְעוֹרֵר הַנְּשָׁמָה. אוֹ תִּכְסֹף הַנֶּפֶשׁ הַחֲכָמָה. לְדַבֵּר דָּבָר מִדִּבְרֵי

הַחָכְמָה. אוֹ לְדַבֵּר בְּעִנְיָן מֵעִנְיְנֵי הַמְּזִמָּה. אוֹ לְמַלֹּאת אִגֶּרֶת נְעִימָה. וְהַחָכְמָה בְּעֵינֵי בְּנֵי עַמֵּנוּ כִּצְרוֹר אֶבֶן בְּמַרְגֵּמָה. אוֹ כְּזוֹרֵק פְּנִינָיו לְרַגְלֵי הַבְּהֵמָה"[1].

"قال مؤلف هذا الكتاب: وعندما سمعت كلامه انقلب حالي, وذهبت روحي, ولكن تمالكت نفسي, وفي حديثي معه تماسكت وقلت له: أحسنت في كل ما قلت ونعم ما تحدثت به, لأن لغة العرب صفوة كل اللغات السابقة واللاحقة, وكلهن أمامها يتبدلن وأديانهن مختلفة وكلماتها ملتوية شاذة باستثناء اللغة المقدسة, لأن باللغة المقدسة تكلّم الرب مع أنبيائه, وقدّس في سيناء مدعويه, وأعطى دينه لمن يتعلمون سنته, وحاشا لله خالق كل اللغات أن يختار لنفسه منها لغة ناقصة والحديث بلغة ضيقة قصيرة ولكن من المعروف أن اللغة المقدسة منذ القدم منفصلة مفضلة وعظيمة ورحبة ومحاطة من السماء ومن وقت أن نُفينا عن أرضنا, تعلمنا لغات الغرباء وتركنا لغتنا, وهذا سبب قصر لغتنا ونقصها, بعد أن كانت كاملة متميزة, ومنذ اليوم الذي اختلط فيه أبناء عمومتنا بالأغراب وسكنوا بينهم, وتعلموا أن يتحدثوا بلغتهم, وتركوا اللغة المقدسة, وخافوا من تحكيم العقل, وعافت نفسهم ابن سارة العبرية وعشقت ابن هاجر المصرية, ولذلك السبب ضاعت لغتنا, وأغلبها سقط في الهاوية وبقيت نهايتها التي خلّفت البَرَد ولكن بأقل القليل صنعنا العجائب, أن نجمع أحجار الإكليل التي صنعت المعجزة, أن نملأ الأقوال, من أدوات الذهب الثمينة, وأن نؤلف أحكام مزينة بالذهب الجميل, وأن نكتب رسائل, وأن ننظم شعرًا, وأن نرسل كتب الهدايا, وأقوال البشارة, وأن نؤلف إنتاج أدبي, وأن نضع أنظمة, بكلمات كما الزبرجد الرائع, تبعث الأرواح منقوشة على القلب

[1] – **אלחריזי, (יהודה), שם, עמ'21 – 22.**

كنقش الختم, مزينة كلها بالذهب, وتمتلأ الأرض بهم, وهذه لك علامة, أن لغتنا لغة العجائب, وكلماتها كلمات الأنبياء, إنها ضيقة –وتتسع لنا, وقليلة–وتكفينا جميعًا.

قال الرجل: وإذا حقّت أقوالك وصدقت كلماتك لماذا لا يوجد في بني إسرائيل رجل يؤلف أمور كهذه التي في لغة العرب, ويكون للغة المقدسة منقذ ومخلص؟ قلت له: هذا ليس ببعيد, وهذه الرغبة ليست ببعيدة عن طالبيها, وفي وقت ما سنرغب في تأليف وثيقة كهذه مثلها وأعظم منها, إننا عاليو الشأن وقد ورثنا هذا ونستطيع أن ننجز ذلك, ولكن المؤلف لمن يؤلف, وعلى أذن من يتلو والأذن صماء, والأيادي قاسية, والأوقات أعمت عيون العباد الذين تملكتهم الغريزة, وخطفوا أبصار الناس في مداخل البيوت, ولا يوجد بينهم شاهد ولا سامع, وليس هناك من يهتم ولا من يعرف, وإذا فتشت في أهل الأرض من مصر إلى بابل, لن تجد محب للحكمة أو من يحترم أصحابها, ولا من يرد الحسنة لها, وأنت تعلم أن الكتب القيمة لا يؤلف ما فيها من نفيس فقط لمن يفهمونها أو لمن يرد الحسنة لهم, لأنها لم توضع للحمقى الذين يصبغونها بالعلقم من المشعوذين بها, وكل حكمة حميدة ينجلي سرها بثلاثة أمور بأن تجد وجه كريم أو حكيم, أو إنسان مبجل يشتاق إليها تصبح له أمة ونورها يشرق ولا يختفي إذا لم تتوفر لها هذه الأمور الثلاثة تذهب هباءً دون ثمن, ولذلك في زمننا هذا تنهمر الأحجار المقدسة, والذهب الخالص يتبدل, الأشعار والأحكام تباع للعبيد والجواري ولا يوجد شاري, وإحسان الكرماء كما العكاز المصنوع من الخوص, له في اللغات إجابة, لكن ليس لها في القلوب مكان, وكل مكان أنزل به أنادي "ألا يوجد إنسان فالح؟" وليس هناك من مجيب, وهنا المكان حظيرة مواشي, وفي كل مدينة ومدينة نرى كل إنسان منهم يغط في بحر من البلاهة, وهناك يوجد مخلوق أو صوت إنسان, وإذا كان الحصان مقيد والحمار مقيد مرتبط ووفي بنير الشهوة, وبأمر كهذا كيف تنتفض الروح أو تشتاق النفس للحكمة, للحديث في أمر من أمور الحكمة أو للحديث في موضوع من موضوعات الحيل, أو كتابة

رســـالة لطيفة, والحكمة في عيون أبناء عمومتنا وشـــعبنا مثل الحجر الصـــوان في المنجنيق أو كمن يلقي جواهره النفيسة تحت قدمي البهيمة".

يســتمر النقد الميتاســردي في تقديم ما يدل على جودة اللغة العربية ورفعتها بين ســائر لغات بني آدم, وبذلك فهو –أي النقد الميتاســردي– ينصــب اللغة العربية ملكة متوّجة على لغات العالم.

ثم يأتي هذا الاستثناء "باستثناء اللغة المقدسة", فاللغة المقدسة –العبرية– خارج المقارنة وخارج المنافسة وأسمى من أن تدخل في ميزان النقد. والسبب معروف ومفهوم من تلقاء ذاته, حيث يتضــح من التســمية التي اختارها النقد لوصــف تلك اللغة اللغة المقدســة", فلم يشــير إليها بقوله "العبرية", أو لم يشــير إلى اللغة العربية بقوله "لغة القرآن", حيث يظهر الانحياز النقدي منذ بداية الأمر. لقد اختار الرب هذه اللغة واختصها لنفسه؛ فهي اللغة الأكمل.

اللغة العربية	اللغة العبرية
لأن لغة العرب صفوة كل اللغات السابقة واللاحقة, وكلهن أمامها يتبدلن وأديانهن مختلفة وكلماتها ملتوية شاذة	باســتثناء اللغة المقدســة, لأن باللغة المقدسة تكلّم الرّب مع أنبيائه, وقدّس في سيناء مدعوّيه, وأعطى دينه لمن يتعلمون ســنته, وحاشــا لله خالق كل اللغات أن يختار لنفســه منها لغة ناقصــة والحديث بلغة ضــيقة قصــيرة ولكن من المعروف أن اللغة المقدســة منذ القدم منفصــلة مُفضّــلة وعظيمة ورحبة ومحاطة من السماء.

فيستمر النقد الميتاسردي في تقديم تقييمه لحال العبرية ومكانتها, فإذا أصدر النقد حكمه بأفضلية العبرية على اللغة العربية ملكة اللغات, فكيف يستقم ذلك وواقع اللغة العبرية وحالها المتضائل والمتقزم أمام اللغة العربية؟ وما أسباب تخلف لغة الرّب عن لغة العرب؟

في الحقيقة فقد أجيبت تلك الأسئلة السابقة في براعة وترتيب منضبط, حيث تم تقديم خطابًا نقديًا شموليًا في بادئ الأمر, يعرض رأيًا حاسمًا يفرضه الخطاب النقدي الميتاسردي. لقد صدر الحكم النقدي على الحريري وعمله الأدبي أولاً وعلى اللغة العربية وبلاغتها ثانيًا بأن الحريري مُجيد وبارع ولا يُضارعه أحد في مضمار الأدب, وأن اللغة العربية هي أسمى لغات البشر, لكن بعد ذلك تبدأ عملية التشريح النقدي, حيث يتجه النقد نحو نقاط مفصلية تضرب الأحكام النقدية السابقة, فالحريري بوصفه أديبًا ليس بمجيد؛ إنما يرجع الفضل في براعة عمله إلى اللغة العربية نفسها. أمّا اللغة العربية, فهي رغم أنها أسمى لغات البشر إلا أنها لا تسوى شروى نقير أمام اللغة المقدسة, اللغة العبرية, لغة الرّب. ولا يكتفي النقد بل يتوجّه إلى السبب الأصلي لاضمحلال المُقدّس وتقدّم الدنيوي, فيُرجع ذلك إلى تخاذل اليهود وابتعادهم عن لغتهم وموروثهم المقدس.

أسباب تخلف اللغة العبرية	
نفي اليهود عن الأرض وارتحالهم من مكان إلى آخر, الأمر الذي أدّى إلى اضطرارهم لاستعمال لغة المكان الحاوي لهم.	ومن وقت أن نُفينا عن أرضنا, تعلمنا لغات الغرباء وتركنا لغتنا

أسباب تخلف اللغة العبرية	
اختلاط اليهود بالعرب المسلمين واندماجهم معهم لدرجة الإعجاب والانبهار, الأمر الذي أدى إلى تقليد العرب المسلمين بشكل ضيّع أي بعدٍ عبريٍ لدى اليهود.	ومنذ اليوم الذي اختلط فيه أبناء عمومتنا بالأغراب وسكنوا بينهم, وتعلموا أن يتحدثوا بلغتهم, وتركوا اللغة المقدسة, وخافوا من تحكيم العقل, وعافت نفسهم ابن سارة العبرية وعشقت ابن هاجر المصرية, ولذلك السبب ضاعت لغتنا
فقد الرعاة, فلا كتابة بدون تمويل	ولذلك في زمننا هذا تنهمر الأحجار المقدسة, والذهب الخالص يتبدّل, الأشعار والأحكام تُباع للعبيد والجواري ولا يوجد شاري, وإحسان الكرماء كما العكاز المصنوع من الخوص, له في اللغات إجابة, لكن ليس لها في القلوب مكان
فقد الجمهور وضياعه, فلا إبداع بدون متلقي	ولكن المؤلف لمن يؤلف, وعلى أذن من يتلو والأذن صماء, والأيادي قاسية, والأوقات أعمت عيون العباد الذين تملكتهم الغريزة, وخطفوا أبصار الناس في مداخل البيوت, ولا يوجد بينهم شاهد ولا سامع, وليس هناك من يهتم ولا من يعرف, وإذا فتشت في أهل الأرض من

أسباب تخلف اللغة العبرية	
	مصـــر إلى بابل, لن تجد محب للحكمة أو من يحترم أصـــحابها, ولا من يرد الحســنة لها, وأنت تعلم أن الكتب القيمة لا يؤلف مـا فيهـا من نفيس فقط لمن يفهمونها أو لمن يرد الحســـنة لهم, لأنها لم توضع للحمقى الذين يصبغونها بالعلقم من المشعوذين بها. ... وكل مكان أنزل به أنادي "ألا يوجد إنسان فـالح؟" وليس هنـاك من مجيـب, وهنـا المكان حظيرة مواشـــي, وفي كل مدينة ومدينة نرى كل إنسان منهم يغط في بحر من البلاهـة, وهنـاك يوجـد مخلوق أو صـوت إنسـان, وإذا كان الحصـان مقيد والحمار مقيد مرتبط ووفي بنير الشـــهوة, وبأمر كهذا كيف تنتفض الروح أو تشتاق النفس للحكمة, للحديث في أمر من أمور الحكمـة أو للحـديـث في موضـــوع من موضوعات الحيل, أو كتابة رسالة لطيفة, والحكمة في عيون أبناء عمومتنا وشـعبنا

أسباب تخلف اللغة العبرية	
	مثل الحجر الصـــوان في المنجنيق أو كمن يلقي جواهره النفيســـة تحت قدمي البهيمة".

ونلاحظ أن الأحداث التي تجري في المجتمع الخارجي لا تهم المقامة من قريب أو من بعيد, أو على الأقل لا تُعد هذه الأحداث الخارجية الشــغل الشــاغل للمقامة, بل هي تؤدي دور المؤهِّل أو النّاقل الذي ينطلق بالمتلقي من الخارج, من العالم الحقيقي الواقعي المتضـــارب الأحداث إلى العالم الداخلي للمقامة والمقامات التالية لها, العالم الداخلي للمؤلّف إنه عالم الذّات, الذّات المُبدعة, حيث تســـيطر الذّات على الأحداث وتنشغل بنفسها عن العالم.

فيطرح الخطاب النقدي الميتاسـردي عدة قضـايا مرتبطة بعملية الإبداع الأدبي, فالأمر لا يقتصر فقط على براعة المبدع وعلى قدسية اللغة, فعملية الإبداع لابد لها من أن تجد من يرعاها ويدعمها ويبذل في ســـبيلها الأموال, تحقيقًا للمنتج النهائي المتمثل في شكل في إحدى فنون الأدب, بمعنى آخر تحتاج عملية الإبداع الأدبي إلى التمويل.

ومن ناحية أخرى وبعد عملية التمويل وظهور المنتج الأدبي النهائي, تحتاج عملية الإنتاج الإبداعي إلى المتلقي, إلى جمهور يتلقى هذا الناتج , والأمر ليس بهذه البساطة, فلهذا الجمهور شروط يجب توافرها لكي تكتمل عملية الإبداع.

لكن يعود الخطاب النقدي الميتاسـردي ليؤكد ضـرورة التمويل وأهميته في عملية الإنتاج الإبداعي

حل أزمة اللغة العبرية وإنتاجها الإبداعي	
التمويل	وكل حكمة حميدة ينجلي سـرها بثلاثة أمور بـأن تجـد وجـه كريم أو حكيم, أو إنسـان مبجل يشـتاق إليها تصـبح له أمة ونورها يشـرق ولا يختفي إذا لم تتوفر لها هذه الأمور الثلاثة تذهب هباءً دون ثمن.

ويُلخّص النقد الميتاسردي مواصفات الكتابة الجيدة, فنقرأ:

مواصفات الكتابة الجيدة	
أن تكون عجيبة معجزة مستحدثة الصنع, مستحيلة التقليد	صـنعنا العجـائـب, أن نجمع أحجـار الإكليل التي صنعت المعجزة
كافية شـافية فلا يوجد من أن يأتي ليكمل نقصًـا تركته, فلا نقص يوجد ولا شـخص يكمل أو يعدل	أن نملأ الأقوال
مزينـة بـألوان الجمـال من تصـوير وموسيقى	– وأن نؤلف أحكام مزينة بالذهب الجميل – وأن نضـع أنظمة, بكلمات كما الزبرجد الرائع – مزينة كلها بالذهب
متهددة الأغراض والأنواع	وأن ننظم شـعرًا, وأن نرسـل كتب الهدايا, وأقوال البشارة, وأن نؤلف إنتاج أدبي
لا يمكن نسـيانها, فبمجرد أن تلمس روح الإنسان تعلق بها فلا تفارقه ما دام حيًا	منقوشة على القلب كنقش الختم
غزارة الإنتاج وثرائه	تمتلأ الأرض بهم

وتتضـــح الثقة التامة في المبدع اليهودي العبري وكذلك في لغته المقدســـة في بلورة كتابة إبداعية مُعجِزة غير قابلة للمنافســـة, ويظهر ذلك في نغمة نقدية غير حيادية تنطلق من نعرة قومية فائقة التّطرّف, تفيض تحديًا وتبث في النفس اليهودية مشـــاعر النقمة والبغض ضـــد العرب المســـلمين وتحفّزهم على صُـــنع مكانة عظيمة لليهود, تلك المكانة التي يستحقونها وليس غيرها, فنقرأ:

"إنها ضيقة –وتتسع لنا, وقليلة–وتكفينا جميعًا"

"قال الرجل: وإذا حقّت أقوالك وصـــدقت كلماتك لماذا لا يوجد في بني إســـرائيل رجل يؤلف أمور كهذه التي في لغة العرب, ويكون للغة المقدسة منقذ ومخلص؟ قلت له: هذا ليس ببعيد, وهذه الرغبة ليســـت ببعيدة عن طالبيها, وفي وقت ما ســـنرغب في تأليف وثيقة كهذه مثلها وأعظم منها, إننا عاليو الشأن وقد ورثنا هذا ونستطيع أن ننجز ذلك".

حيث عبّرت صيغة الخطاب في حديثه بضمير جماعة المتكلمين عن الصراع والتحدّي بين (نحن)(اليهود) و(هم)(العرب) وقد تأكّد ذلك في اســـتخدامه "ابن ســـارة العبرية" للإشارة للغة العبرية و"ابن هاجر المصرية" للإشارة للغة العربية.

٣–ميتاسرد القراءة والتلقي

اهتمت نظرية "القراءة والتّلقّي" بالقارئ, بعد أن كان من "أكبر منســـيّ نظريات الأدب الكلاســـيكية"[١], "فالعالم الذي يصـــنعه المؤلّف لابد أن يتضـــمّن كيفية لتفاعُل القارئ معه, والقارئ هنا في هذا الاتجاه قارئ حقيقي, وواقعي يتأثّر بالمحمول الذي يتضـــمّنه الأدب, ومن هنا كان اهتمام هذه النظرية بعملية الانتاج الأدبي"[٢], "فالعمل

---

[١]–بارت, (رولان) وآخرون, نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي, ترجمة عبد الرحمن بوعلي, دار الحوار, سوريا, الطبعة الأولى, ٢٠٠٣م, صـ ١٠٩.

[٢]–خضر, (ناظم عودة), الأصول المعرفية لنظرية التلقي, دار الشروق للنشر والتوزيع, الأردن, الطبعة الأولى, ١٩٩٧, صـ ١٢٢.

الأدبي لا يفرض وجوده واســتمراريته إلا عبر الجمهور. فالتاريخ الأدبي ليس هو تاريخ العمل الفني فقط, بل هو تاريخ قُرّائه المتتابعين عبر الزمن"[١]. ورغم هذا البُعد الزمني الهائل بين نظرية التلقي والمقامة الأولى من مقامات الحريزي, إلا أن المقامة قد استعانت بالمُتلقّي واتصلت به وتواصلت معه في نسجِ أحداثها, ويظهر ذلك منذ البداية, فتبدأ المقامة بحكاية "هيمان الإزراحي" الذي يحكي قصـــة تدور بين "مؤلف الكتاب" وبين "فتى عبري" لكن داخل الحكاية نرى التواصل المباشر بين مؤلف الكتاب باعتباره مبدع وبين "الرجل" بوصفه متلقي, فنقرأ:

"**וְעַתָּה לְךָ וְאָנֹכִי אֶהְיֶה עִם פִּיךָ. וּבְכָל מַחְבֶּרֶת אֲשֶׁר תְּחַבֵּר. אֶהְיֶה עִמְּךָ וְהוֹרִיתִיךָ אֲשֶׁר תְּדַבֵּר**".[٢]

"والآن فلتذهب وسأساندك, وفي كل مقامة ستؤلفها سأكون معك أرشدك وأنت تتحدث"

ونقرأ أيضًا في نهاية المقامة:

"אמר ידוע תדע כי שמי חבר הקיני. ואלון בצעננים מעוני. **בְּמִקוֹמוֹת רַבִּים תִּפְגְּשֵׁנִי. וּבְכָל מַחְבֶּרֶת אֲשֶׁר תְּחַבֵּר תִּמְצָאֵנִי. וְאֶעֱנֶה אוֹתְךָ בְּטֶרֶם תִּקְרָאֵנִי. וַיְהִי בְּשָׁמְעִי אִמְרָתוֹ. שָׂמַחְתִּי בְּחָבְרָתוֹ. וְנִקְשַׁר לִבִּי בַּעֲבוֹתוֹת אַהֲבָתוֹ. וַיִּסַּב מֵאִתִּי לָלֶכֶת. וְנַפְשִׁי אַחֲרָיו נִמְשָׁכָת. וּבִפְנוֹתוֹ לָלֶכֶת מֵאִתִּי לְעִירוֹ. שָׁמַעְתִּיו וְהוּא אוֹמֵר בְּשִׁירוֹ:**

אֲשֶׁר יִשְׁמַע עֲצַת אוֹהֵב טְהָר־לֵב
עֲלֵי אוֹיְבָיו כְּחֶרֶב יִשְׁלְפֵהוּ
וַכַּזָּהָב יְהִי מוֹצֵא דְּבָרוֹ

---

[١]–**جوف, (فانسون), القراءة, ترجمة وتقديم: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير, المطبعة والوراقة الوطنية, مراكش– المغرب, الطبعة الأولى, ٢٠١٣م, صـ ١٧–١٨.**

[٢]– **אלחריזי, (יהודה), עמ׳24.**

בְּעֵת תּוֹךְ כּוּר לְבָבוֹ יִצְרְפֵהוּ."[1]

"قال: فلتعلم أن اسمي حيفر القيني, وشجر البلوط مأواي أثناء الترحال, وستقابلني في أماكن عدة, وفي كل مقامة ستؤلفها ستجدني, وسأجيبك قبل أن تناديني, وارتبط قلبي بأواصر حبه, وأحاط بي مودعًا وكانت نفسي مشدوهة إليه وهو ذاهب وبافتراقه عني إلى مدينته سمعته وهو يردد شعره قائلاً:

إن من يسمع نصيحة محب طاهر القلب يصبح كسيف سلول على أعداءه

في الوقت الذي يؤرقه قلبه سيجد أمره كالذهب"

فيشترك المتلقي في النص، ويحدث تواصلاً فكريًا بينه وبين السارد, الذي تخطّى فجأة موضوع المقامة ليتوجّه نحوه مخترقًا عقله, ويتضح ذلك الاختراق في عملية التأكيد, تأكيد المتلقي صحة كلام السارد, بل وعقده معه اتفاق بالوجود والدعم الدائم في كل حكاياته وقصصه, فلن يكتفي المتلقي هنا بدور المستمع لحكاية, بل سيقوم بدور ويشارك في كل الحكايات القادمة, من خلال هذه العملية تمت السيطرة على المتلقي ليتحول إلى احدى شخصيات المقامة الحالية والمقامات التالية.

٤-العتبات الميتاسردية

"وهي عتبات النّص الموازي للنص السردي المتكوِّنة من "العناوين والإهداءات والمقدِّمات والهوامش والحواشي والتّمهيدات والصّور وكلمات الغلاف والمقتبسات وهذه العتبات هي المُقدّمة التي يكتبها الرّوائي إلى المسرود له ويشرح فيها تصوراته النّظرية والنّقدية، ويُسرد له أحيانًا مُختلف الحيثيّات التي دفعته إلى نشر نصّه"[2], فعلاقة

---

[1]- **אלחריזי, (יהודה), שם, עמ'29-30.**

[2]-**الياسري, (عمار إبراهيم), موقع إلكتروني على شبكة المعلومات العالمية.**

العنوان بالنص مثل "الاسم للشيء, به يُعرف وبفضله يُتداول, يُشار به إليه, ويُدَل به عليه, ويحمل وسم كتابه, وفي الوقت نفسه يَسِمه العنوان –بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جُعِلتْ له؛ لكي تدل عليه"[١], "لهذا لا نستغرب اعتراف العديد من المؤلّفين بحيرتهم تجاه العنوان وبصعوبة اختياره. ولا نستغرب أيضًا تشبيه الكثير من الباحثين العنوان برأس النص وعتبة المؤلف"[٢].

والحقيقة أن المؤلِّف قد استغل عتبات النّص الموازي للنص السّردي خير استغلال, فمنذ مطلع المقامة, "العنوان"(שער ראשון–מודיע הֲוָיִת הַסֵּפֶר ועל שֵׁם מִי חִבְּרוֹ בְּאִמְרֵי שֶׁפֶר المقامة الأولى– توضح كينونة هذا الكتاب وعلى من أُلِّف بأقوال مأثورة) يُعقد الاتفاق الضّمني بين السّارد والمُتلقّي, إن ما يقع تحت هذا العنوان حكايةٌ أولى تليها سلسلة من الحكايات, كذلك سيتم الكشف عن فحوى هذه الحكايات المضمومة في الكتاب, ولن يقتصر الأمر على ذلك وحسب بل يشمل أيضًا هُوية المؤلف والتعريف به, في النهاية يتم الإعلان عن الأسلوب الذي سيتم به هذا الاتفاق, فالأمر كله سيتم عن طريق الأقوال المأثورة بما تقدمه من إيجاز فصيح وبلاغة جميلة.

فيظل المُتلقي يقظًا دائمًا مُحاولاً الوقوف على إجابة هذه الأسئلة, تلك الإجابات التي يحبكها الخطاب السردي على مدار المقامة, وبذلك تتملك روح البحث المُتلقي, وتُستفَز مَلكَاته, فيستحضر كل معرفته وخبرته ليتعامل مع الكتاب.

---

[١]–الجزار, (محمد فكري), العنوان وسيموطيقا الاتّصال الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٩٨م, صـ١٥.

[٢]–الحيدري, (عبد الله), وسم على أديم الزمن لعبد العزيز الخويطر: قراءة في تفاصيل البوح, مجلة علامات, النادي الأدبي الثقافي, جدة, ج (٦٥), المجلد (١٧), جمادى الأولى ١٤٢٩–مايو ٢٠٠٨م, صـ٢٦٠.

بداية المقامة

بعد العنوان, تستهل المقامة بـــــ "נְאם הֵימָן הָאֶזְרָחִי הַגֶּד הִגִּיד לִי מְחַבֵּר הַסֵּפֶר..."يقول هيمان الإزراحي: أخبرني مؤلف هذا الكتاب..."، إذن فالراوي الذي يســـرد الحكاية يُدعى "هيمان الإزراحي", لكنه في نفس الوقت ليس مؤلف الكتاب, بل مجرد حاوي سر المؤلف وعارف بأخباره.

وفي منتصف الحكاية نقرأ:

"אמר המגיד: וארא כי עצתו היא העצה הטובה ואל האמת קרובה ואעש הספר הזה..."[1]

"قال الراوي: رأيت أن نصـــيحته هي النصـــيحة الجيدة والقريبة إلى الحقيقة، وألّفت هذا الكتاب..."

نهاية المقامة

وفي أواخر الحكاية نقرأ:

"אמר המחבר:... וחברתי הספר הזה כאשר מן השמים הראיתי. והנבאתי כאשר צויתי. ורוח מבינתי הערתני ללקט מפרי עץ השכל. היא נתה לי מן העץ ואכל. ועשיתי מתכלת המליצות הנוראות. חמשים ללאת"[2]

"قال المؤلف:...وألّفت هذا الكتاب عندما تراءيت من الســـماء, وتنبأت عندما أمرت, ورياح فهمي نبهتني لالتقاط ثمار شـــجرة الحكمة, فهي تعطيني وأنا ألتهم, ونظمت من أفق الأحكام العجيبة خمسين مقامة"

---

[1]-**אלחריזי, (יהודה),עמ' 28**

[2]-**שם.**

وفي نهاية الحكاية نقرأ: "لكن لم أرد أن أجعل مواضيعها عميقة, حتى يلمسها دارسوها, وينهيها محبيها ونظمت كل أقوالها بسيطة لسامعيها, عذبة لقارئيها, حية طالما يريدوها, لئلا تكون لغتها غامضة على أي إنسان, أو فتى صغير يسير على نهجها".

إن جاز لنا القول, فيمكننا التعامل هنا على محورين: الأول, أن هذه المقامة اشتملت على عتبات ميتاسردية صغرى اشتركت مع العتبة الميتاسردية الأساسية – العنوان– لتزيل أي التباس قد يحدث لدى المتلقي, كما أضاءت له طريقه إلى تلقي بقية الخمسين مقامة القادمة, كذلك أوضحت له الغاية منها وأسلوبها.

أمّا المحور الثاني: فيتمثل في التعامل مع هذه المقامة كوحدة سردية متكاملة بوصفها عتبة ميتاسردية لسائر مقامات الكتاب، ظهر أثرها جليًا في كل واحدة منها, سواء على مستوى الأسلوب أم الراوي, أم غيرهما.

الخاتمة

من الدراسة السابقة نستخلص ما يلي:

- قدّمت المقامة خطابًا فكريًا مثلت فيه الذات محوره وجوهره، فاستحوذت في نرجسية تامة على وحداته جميعها, مؤكدة بذلك حقها في اختيار الحياة التي تناسب قدراتها التي تراها قدرات خارقة لا يمتلكها غيرها.
- قدّمت المقامة نصًا سرديًا لم يستهدف فقط تحقيق المُتعة الأدبية, أو استعراض القدرة الفنيّة, أو الإمتاع والمؤانسة, بل أيضًا, لتعكس من خلال هذا النص السردي المُنمق أحوال الأنا السّاردة, وشعورها بالتّخبُّط والتّمزّق والوحدة والاغتراب داخل مجتمع يتخلّى عن موروثه ليكتسب موروثًا آخر, وقد اشترك مع الأنا الساردة الراوي

والمؤلف, مؤكدة صدق ما ادعته تلك الأنا. وبذلك صحّ تعميم تجربة الأنا الساردة على جميع شرائح المجتمع اليهودي في البيئات العربية.

- أكّدت الرواية بكل ما تضمّنته من مفرداتٍ وتخيُّلاتٍ وخطاباتٍ, المقدرة الأدبية للمؤلف, وتمكنه اللغوي ووعيه الكامل بقضيته الذاتية, الأمر الذي مكّنه من التعبير عن أفكاره في سلاسة ويسر ووضوح دون أن يفقد مزيّة التشويق والجذب.
- ظهر التضمين الميتاسردي والتداخل السردي في الرواية من خلال عملية قطع سير الحكاية الرئيسية بقصة متداخلة ومُضمّنة داخلها, وقد تضمّنت المقامة قصة واحدة فقط ضُمِّنت في القصة الميتاسردية داخل المقامة, احتلت هذه القصة الطويلة قرابة نصف حجم المقامة, وتتداخلت مع القصة الرئيسيّة الميتاسردية المُتعلّقة بـ"عزم المؤلف على تأليف خمسين مقامة".
- تجسّدت تقنية النقد الميتاسردي في الرواية من خلال مقاطع سردية مُحدَّدة في خدمة النّقد الأدبي المُتعلّق بنظام المقامة وحبكتها السّردية. فلا توجد قصة ولا توجد حبكة ولا أحداث, بل تقييم نقدي عميق. وقد اختار "الحريزي" موضوع "اللغة العبرية" ليؤسّس خِطابًا نقديًا ميتاسرديًا حولها.
- ظهر في المقامة ما يمكن تلمسه في نظرية التّلقي, من خلال التواصل المباشر بين مؤلف الكتاب باعتباره مبدع وبين "الرجل" بوصفه متلقٍ, وكأن المقامة بمثابة عقد اتفاق مع المتلقي يضمن له المشاركة الدائمة في الحكاية الحالية وكل الحكايات القادمة.
- تعاملت المقامة على محورين من العتبات السردية, فاشتملت على عتبات ميتاسردية صغرى اشتركت مع العتبة الميتاسردية الأساسية –العنوان– لتزيل أي التباس قد يحدث لدى المتلقي, كما أضاءت له طريقه إلى تلقي بقية الخمسين مقامة القادمة, كذلك أوضحت له الغاية منها وأسلوبها, كما مثلت المقامة في حد

ذاتها عتبة ميتاسـردية لسـائر مقامات الكتاب, ظهر أثرها جليًا في كل واحدة منها, سواء على مستوى الأسلوب أم الراوي, أم غيرهما.

- ضمّت المقامة –بشكلٍ غير مقصود– تقنيات يمكن عدّها ضمن مجموعة التطورات الهائلة التي اقتحمت العالم, فيما عرف بـــ "ما بعد الحداثة", فظهرت لنا المقامة فنًا قديمًا ذي تقنيات ما بعد حداثية.

المصادر والمراجع

-אלחריזי, (יהודה), תחכמוני, מהדורת י, טופורובסקי, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"ב.

أولاً: المراجع العربية

-إبراهيم, (عبد الحميد), نُقّاد الحداثة وموت القارئ: بريدة, نادي القصيم الأدبي, ١٤١٥هـ.

-إبراهيم, (السيد), ما بعد الحداثة- نظرة في تاريخ المفهوم: مجلة "علامات في النقد", جدة, النادي الأدبي الثقافي, العدد (٣٦), صفر ١٤٢١هـ -مايو٢٠٠٠م.

-أبو أحمد, (حامد), نقد الحداثة: كتاب الرياض, مؤسسة اليمامة الصحفية, الرياض, العدد الثامن, أغسطس, ١٩٨٤م.

-أوسبنسكي, (بوريس), شعرية التأليف: ترجمة: سعيد الغانمي, مجلة الثقافة الأجنبية, العدد (١), ١٩٩١م.

-باختين, (ميخائيل), الخطاب الروائي, ترجمة: سعيد علوش, مجلة الأقلام, العدد (٢), شباط, ١٩٨٧م.

-بارت، (رولان), السّرد والحياة: من كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي", منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط, الطبعة الأولى, ١٩٩٢م.

-بارت, (رولان) وآخرون, نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي, ترجمة عبد الرحمن بوعلي, دار الحوار, سوريا, الطبعة الأولى, ٢٠٠٣م

-ب. راي, (روبرت), ما بعد الحداثية: ترجمة: عبد الحميد شيحة, موسوعة الأدب والنقد ج١, القاهرة, المجلس الأعلى للثقافة, العدد (٨٤), ١٩٩٩م.

-بروكر, (بيتر), الحداثة وما بعد الحداثة: ترجمة: عبد الوهاب علوب, مراجعة: جابر عصفور: منشورات المجمع الثقافي, أبوظبي, الطبعة الأولى, ١٩٩٥م.

-بوتور, (ميشـــال)، بحوث في الرواية الجديدة: ترجمة: فريد أنطونيوس، منشـــورات عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة, ١٩٨٦م.

-بورنوف, (رولان) وأويليه, (ريال), عالم الرواية: ترجمة: نهاد التكرلي, دار الشـــؤون الثقافية, بغداد, ١٩٩٠م.

-بويزي, (فلورانس ألالر) وبيري, فيرونيك, هل تقترح "ما بعد الحداثة مشروعًا معرفيًا؟": ترجمة: محمد الشـــامي بلوزة, مجلة مســـارات, تونس, يناير-إبريل العدد (٧٦-٧٧), ٢٠٠٧م.

-عبد جاســم, (عباس), ما وراء الســرد- ما وراء الرواية: دار الشــؤون الثقافية العامة, العراق- بغداد- أعظمية, الطبعة الأولى, ٢٠٠٥م.

-الجزار, (محمد فكري), العنوان وسـيموطيقا الاتّصـال الأدبي: الهيئة المصـرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٩٨م.

-جوف, (فانســون), القراءة, ترجمة وتقديم: محمد آيت لعميم ونصـــر الدين شـــكير, المطبعة والوراقة الوطنية, مراكش- المغرب, الطبعة الأولى, ٢٠١٣م.

-الحيدري, (عبد الله), وســم على أديم الزمن لعبد العزيز الخويطر: قراءة في تفاصــيل البوح, مجلة علامات, النادي الأدبي الثقافي, جدة, ج (٦٥), المجلد (١٧), جمادى الأولى ١٤٢٩-مايو ٢٠٠٨م.

-الخالدي, (خالد يونس), اليهود في الدول العربية الإسلامية في الأندلس (٩٢ – ٨٩٧ هـ/ ٧١١ – ١٤٩٢م), رسالة دكتوراة غير منشورة, جامعة بغداد, ١٩٩٩م.

-الخذندار, (عابد), حديث الحداثة: المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر, القاهرة, الطبعة الأولى, ١٩٩٠م.

-خريس, (أحمد), العوالم الميتاقصـــية في الرواية العربية: دار الفارابي, بيروت, لبنان, ٢٠٠١م.

-خضـر, (ناظم عودة), الأصـول المعرفية لنظرية التلقي, دار الشـروق للنشـر والتوزيع, الأردن, الطبعة الأولى, ١٩٩٧م.

-دوجلاس, (آلن)، المؤرخ والنص والنّاقد الأدبي: مجلة فصـول، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، عدد (١)، مجلد(٤)، ١٩٨٣م.

-الرويلي, (ميجان) والبازعي, (سـعد), دليل النقاد الأدبي: المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, الطبعة الأولى, ٢٠٠٠م.

-شـــحلان, (أحمد), التراث العبري اليهودي في الغرب الإســـلامي – التســـامح الحق, منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية, المملكة المغربية, ٢٠٠٦م.

-شعشوع, (سليم), العصر الذهبي (صفحات من التعاون اليهودي العربي في الأندلس), مطبعة المشرق, للترجمة والطباعة والنشر, شفا عمرو, ١٩٧٩م.

-ابن العبري, (جوريجوريوس بن أهارون), تاريخ مختصـر الدول, وقف على تصـحيحه وفهرسـته الأب أنطوان صـالحاني اليسـوعي, الطبعة الثانية, دار الرائد اللبناني, بيروت, ١٩٩٤م.

-قنديل, (عبد الرازق أحمد), المقامة العبرية بين التأثر والتأثير, مركز الدراســـات الشـرقية, جامعة القاهرة, سـلسـلة فضـل الإسـلام على اليهود واليهودية, العدد ١٢, ٢٠٠٥.

-مارتن, (والاس), نظريات السرد الحديثة: ترجمة: حياة جاسم محمد, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ١٩٩٨م.

-عبد المجيد, (محمد بحر), اليهود في الأندلس, المكتبة الثقافية, العدد ٢٣٧, الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, دار الكتاب العربي, القاهرة, أبريل ١٩٧٠.

-ولفنسون, (إسرائيل), حياته ومصنفاته, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة ١٩٣٦م.

-ياسين, (السيد), الثورة المعرفية المعاصرة: حركة ما بعد الحداثة, دراسة في كتاب: التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة, منشورات أكاديمية الفنون, سلسلة الدراسات النقدية, القاهرة, ٢٠٠٠م.

ثانيًا: المراجع العبرية

-אורינובסקי, (א), תולדות השירה העברית בימי-הבינים ,ספר שני, הוצאת יזרעאל בע"ם, תל-אביב, 1968.

-אוגוסטינוס, ווידויים: מלטינית: אביעד קליינברג, ספרי עליית הגג, ידיעות אחרונות, 2001.

-בן יצחקי הנוצרי, (חנניה), מוסרי הפילוסופים, העתיקו ללשון הקודש: יהודה בן שלמה אלחריזי.

-גרינץ, (י.מ), הסיפור על הרפורמה של יאשיהו וספר דברים, בית מקרא: כתב עת לחקר המקרא ועולמו, חוברת ד, תמוז, תשכ"ו, כרך: יא, מוסד ביאליק, ירושלים.

-האנציקלופדיה העברית (כללית, יהודית וארצישראלית), כרך שלישי, חברה להוצאת אנציקלופדיות, בע"מ, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו.

-ידין (יגאל), באר שבע: הבמה שהרס יאשיהו, ארץ ישראל: מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה, ספר ח"א, גינזברג, 1978.

-יצחקי, (מאשה), יהודה אלחריזי – האיש ויצירתו, משרד החינוך המרכז למחקר ומידע, תל אביב, דצמבר, 2009.

–מרגלית, (ע) מות יאשיהו, בית מקרא: כתב עת לחקר המקרא ועולמו, חוברת ב, אדר א', תשכ"ז, כרך יב, מוסד ביאליק, ירושלים.
–סדן (יוסף), גשר מאנדלוסיה לקהיר (חצופי לשון אולי ידברו על עבריותו של הסופר העברי בן ימי הביניים יהודה אלחריזי), הארץ, תרבות וספרות, 11/ 12/ 2009.
–קינן, (שלומית רמון), הפואטיקה של הסיפורת בימינו, תשמ"ד.
–קליינברג, (אביעד), ביוגרפיה, היסטוריוגרפיה והתשוקה לוודאות: אלפיים, מס׳25, 2003.
–שירמן, (חיים) השירה העברית בספרד ובפרובאנס, ספר שני, חלק (א), מהדורה שנייה, מוסד ביאליק ירושלים ודביר, תל אביב, תשי"ז, תשכ"א.
–שירמן, (חיים), תולודות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עדכן והשלים עזרא פליישר, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית ומכון בן–צבי, ירושלים, תשנ"ז.

ثالثًا: المراجع الإنجليزية

-Barth, (John), The Literature of Exhaustion, in Mark Currie (ed. Metafiction, London and New York: Longman, 1995.
-Currie, (Mark), Metafiction, London and New York, Longman, 1995.
-Hutcheon, (Linda), A Poetics of Postmodernism, New York and London: Roughtledge, 1988.
-Fowler, (Roger (ed), A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge, London, 1993.
-Mccaffery, Larry, The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Pathleme and William G. Gass, University of Pittsburgh press: London, 1982.
-Peck, (John) and Coyle, (Martin), Literary Terms and Criticism, Macmillan, London, 1986.

- Drory (Rina), Literature Contacts and Where to Find Them On Arabic Literary Models in Medieval Jewish Literature, Poetics Today (Cultural Processes in Muslim and Arab Socities: Medieval and Early Modern Periods), Vol. 14, No.2,(Summer, 1993).
-Said, (Edward),Reflection on Exile and other Essays, Harvard University Press, Massachusetts, Cambridge, 2002.
-Tropics of Discours, Essays in Cultural Criticism, Hopkins, Johns University press, Baltimore, 1978.
-Waugh, (Patrica), Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984.
-Wales, (Katie), A dictionary Of Stylistics: Longman, London, 1989.

رابعًا: شبكة المعلومات الدولية

- ריבל, (נופר), פוסתמודרניזם ורציונאליות: הגישה הפוסתמודרנית–חלק1, على الموقع الإلكتروني–http://www.emago.co.il/magazine–755.htmمتاح على شبكة المعلومات العالمية في ٦–٢–٢٠٢٢م, الساعة: ١٢صباحًا.
- الياسري, (عمّار إبراهيم), التمثلات البنائية للميتاسرد في رواية "الصورة الثالثة" للروائي علي لفته سعيد.
http://almadasupplements.com/news.php?action=view&id=17366#sthash.IPn6CTwS.dpbs
متاح على شبكة المعلومات العالمية في ٣–٩–٢٠٢٣م, الساعة ٩مساءً.
- السلمان, (علون), في المبنى الميتاسردي, على الموقع الإلكتروني https://www.azzaman.com/?p=77921متاح على شبكة المعلومات العالمية, في ٢٤–٤–٢٠٢٣م, الساعة, ٧صباحًا.
- حمداوي, (جميل), أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب, ص٢١–٢٢, على الموقع الإلكتروني www.aluka.net, متاح على شبكة المعلومات العالمية في ٣٠–٣–٢٠٢٣م, الساعة, ٦مساءً.

Metanarrative techniques in the first Maqama from the book “Maqamat Al-Harizi” Critical study

Abstract:

The Hebrew maqama is considered one of the most important and most famous narrative forms that appeared in the arena of Hebrew literature in the Middle Ages. The Hebrew maqama witnessed a remarkable development in methods and styles of writing, following in this regard the Arabic maqama. The need of the Jews in Islamic Andalusia for creative production that goes beyond the limits of tradition to authorship has become an urgent necessity that cannot be ignored.

The Hebrew Maqamat had to evolve from a story that reflects the conditions of the Jews in their various societies and their outward behaviors, into a Jewish ritual that searches deep into Jewish history to connect it to the present, using an elegant Hebrew language that combines ancient words and structures with the Arab-Andalusian updates that occurred to it.

Despite the antiquity of the art of maqamat, it shows frameworks and characteristics that we can seek in contemporary critical theories and trends. Hence, this study attempts to present a modern critical vision of this ancient artistic style, by examining metanarrative techniques in the place under study**.**

Keywords: Meta narrative؛AL Harizi؛the frist maqama.