الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي

جـامعـة الحـاج لخضـر – باتنــة-

كليــة الآداب واللغــات

قسـم اللغـة العربيـة وآدابهـا

انفتــاح النــص وإشكـاليـات الـتـأويـل فـي الـمقامـة الـعـربيـة

رسالـة مقدمـة لنيـل شهـادة دكتـوراه العلـوم فـي الأدب القديـم

إعــداد الطـالب:

بـوحـوش مـرجـانـة

إشـراف الأستـاذ الـدكتـور:

الـطيب بـودربـالــة

لجنــة المناقشــة :

الاسـم واللقـب	الـرتبـة	الجـامعـة	الصفـة
السـعيـد لـراوي	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة بـاتنـــة	رئيسـا
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة بـاتنـــة	مشرفا و مقررا
الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة قسنطينة 01	مناقشـا
امحمـد فـورار	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة بسكـــرة	مناقشـا
فـاتـح حمبلـي	أستاذ التعليم العالي	جـامعـة أم البـواقـي	مناقشـا
عبد الله خنشالي	أستـاذ محـاضر (أ)	جـامعـة بـاتنـــة	مناقشـا

السنــة الجـامعيــة: 2012 / 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

أهدي هذا العمل إلى النّحات اللّغوي
الكبير أبـــي محمد القاسم بن عثمان
الحريري الذي هزَّ بمقاماته جذع نخلة
الكلام فتساقطت علينا رطبا جنيا

الطالـــبة

بوحوش مرجانة

مقدمة

إن السرد العربي القديم من الغنى والتعدد والتنوع، إذ يوجد في الأساطير والحكايات الشعبية والأخبار والنوادر والسير والتراجم والمقامات. كما يوجد في كتب الحديث والتفسير، وفي مدونات الفقه والتاريخ....إلخ. ومع ذلك نجد الدراسات والبحوث المرتبطة به قليلة إذا ما وازناها بالدراسات والبحوث المتصلة بالشعر العربي القديم.

إن من يتصفح ذخائر وأسفار المكتبة العربية القديمة يواجه بأنواع سردية هي في مصاف الشعر على مستوى الإنتاج والتلقي. لكن النقد والبلاغة العربيين لم يهتما بهذه الأنواع السردية كاهتمامهما بالشعر، جمعا وشرحا وتحليلا ودراسة. فأعلام البلاغة العربية شأن "الجرجاني" أو "السكاكي" أو "التفتزاني" أو "السبكي" لم تستنبط أحكامهم البلاغية من غير الشعر العربي القديم أو القرآن الكريم أو السنة النبوية. ونادرا ما يستشهد بخطبة أو رسالة أو وصية، فما بالك بالأنواع السردية.... ومن أشهر الأسفار السردية والمدونات الحكائية، كتاب (الأغاني) للأصفهاني. وكتاب (الفرج بعد الشدة) للتنوخي، و(الديارات) للشبشتي، و(جمع الجواهر) للحصري، وهي كلّها دلائل على أن للعرب ديوانا آخر غير الشعر هو السرد. ومن أهم الأنواع السردية التي تشكلت في موروثنا العربي: الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة العربية .

وتعد المقامة العربية من أبرز العلامات الإبداعية في أدبنا القديم، إنها تكاد تكون الوجه الآخر المقابل للقصيدة العربية، لكثرة نصوصها وتعدد أعلامها، وتشّعب مواضيعها. فقد امتد إنتاجها عشرة قرون كاملة. من مؤسسها الأول "الهمذاني"، مرورا "بالحريري" و"الزمخشري" و"السرقسطي" و"السيوطي" وانتهاءً ب"ناصيف اليازجي". بل إن أثر هذا الفن العربي الخالص تجاوز إطار اللغة العربية، ووصل صداه إلى اللغة الفارسية والسريانية والعبرية. وحتى إلى الآداب الأوروبية فقد غزت هذه المقامات قصص الشطار الإسبانية ثم انتقل الأثر إلى باقي اللغات الأوروبية. فمقامات الحريري اعتنى بها المستشرقون عناية خاصة. فترجمت (المقامة الصنعانية) إلى اللغة اللاتينية. وفي ألمانيا قام العلامة "ركرت" بترجمة مقامات الحريري إلى اللغة الألمانية.

مع هذا الانتشار الرهيب للمقامة العربية، نجد للأسف بعض الباحثين ينظر إلى المقامات نظرة استعلاء، ثم يعرض عنها إعراض المكابر الساخر، ومنهم من يراها ألاعيب لغوية تشبه الألاعيب النارية.. لأنهم نظروا إلى المقامة بأذواقهم وأنساقهم المعاصرة، ونسوا أو تناسوا

أنساقها الثقافية والاجتماعية التي احتضنتها عشرة قرون كاملة. ومن ثم فإن القراءة التي نتوخاها في هذا البحث هي قراءة بعيدة عن القراءة التراثية للتراث أي لا نتعامل مع النص المقامي بوصفه إنجازا مقدسا. كما نبتعد عن المركزية الغربية أي فهم أنفسنا وتراثنا كما يراد لنا أن نفهمه لا كما يجب أن نفهمه. بعيدا عن القراءتين نحاول أن نلامس النصوص المقامية بأسئلة جديدة. ساعين إلى توطين أنفسنا بين: النصوص المقامية وأنساقها الثقافية والاجتماعية وبين المناهج الجديدة وما تحمله من مرجعيات فكرية وفلسفية. وما أصعب الوسطية والاعتدال في مثل هذه المواقف!.

إن غاية هذه الدراسة هي الإجابة عن سؤال مركزي مفاده: أين تتموقع المقامة العربية أجناسيا؟ هل هي إطار فني أم شكل لغوي؟ أم جنس أدبي؟ أم نوع سردي؟ وهو إشكال يضمر أسئلة فرعية؛ من أهمها:

-لماذا العودة إلى النصوص التراثية؟ ألم تقتل درسا وبحثا؟ ما هي الإضافات التي نبتغيها من هذه العودة؟

- لماذا أصر الهمذاني ومن جاء بعده على جعل المقامة تتميز عن كل النصوص التي عاصرتها في انفتاحها على الكلام المنظوم (تجليات الشعر في المقامة العربية)، وعلى الكلام المنثور (تجليات الأجانس النثرية والأنواع السردية والأشكال الوجيزة في النصوص المقامية) ؟
- هل موت المقامة إبداعيا في أدبنا المعاصر، معناه انقراض واندثار النص المقامي؟. أم أن جسد المقامة تحول إلى سماد ومكون أساسي لأنواع أدبية معاصرة؟
- وحتى نستطيع أن نلملم شتات هذه الأسئلة، وقع اختيارنا على ثلاث مدونات مقامية هي: مقامات الهمذاني، ومقامات الحريري، ومقامات السرقسطي. وسبب هذا الاختيار أن هؤلاء الأعلام يمثلون علامات مائزة في تاريخ المقامة العربية. فالهمذاني (ت 398 هـــ) هو المؤسس الأول لهذا الفن باعتراف الحريري نفسه «هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله، سباق غايات، وصاحب آيات... » بل إن عجائبه وغرائبه اللغوية جعلت من الثعالبي يقول: «لم ير ولم يرو أن أحدا بلغ مبلغه من لب الأدب وسره. وجاء بمثل إعجازه وسحره » .

أما الحريري (ت 515 هـــ) فهو الذي صير المقامة شرعة أدبية وضرورة لغوية لكل من يشتغل بالأدب واللغة العربية. فقد اشتملت مقاماته على كثير من كلام العرب، وأمثالها وأسرار فصاحتها... وهو الذي كما قال ياقوت الحموي: « لو ادعى الإعجاز بها لما وجد من يدفع في صدره، ولا يرد في قوله» . وفن المقامات الذي نشأ في القرن الرابع للهجرة لم يبق مستقرا في المشرق بل امتد إنتاجه إلى المغرب العربي والأندلس. فقد عرفت هذه الديار كُتابا برعوا في فن المقامات شأن محمد بن يوسف السرقسطي (ت 538 هـــ) الذي يعد من أعلام الأدب الأندلسي في عصري الطوائف والمرابطين. وسبب التركيز على مقامات السرقسطي تحديدا لأنها لم تكن تقليدا أعمى لمقامات الحريري بل أراد السرقسطي أن يؤكد من خلالها أن الأندلس لم تكن مجرد محطة سلبية، بل كانت مرحلة خلاقة في تطوير الجنس الأدبي.. إذ يمثل العنصر البحري في هذا الكتاب ركنا جديدا وهاما. كما تؤكد هذه المقامات التواصل التاريخي بين المشرق والمغرب والانصهار الثقافي والحضاري بينهما. هذه هي المدونات التي نشتغل عليها في فصول هذا البحث دون غيرها. لأن الباحث مهما أوتي من سعة علمية وغزارة لغوية لا يقوى على الإحاطة بكل مدونات هذا الفن. ثم إن البحوث المسطحة لم يعد لها جدوى في عصرنا حيث كَثْرَةُ الاختصاصات الذرية.

ومن ثم كان تركيزنا على ثلاثة مصادر أساسية شكلت مادة البحث، وهي :

1- مقامات الهمذاني، شرح محمد عبده، موفم للنشر، 1988.
ومقامات الهمذاني، شرح محمد محي الدين، المكتبة الأزهرية، 1923.

2- شرح مقامات الحريري للشريشي، إشراف وتصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الشعبية، الطبعة الثانية، 1979.

3- المقامات اللزومية للسرقسطي، حققها حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، الطبعة الثانية، 2006.

إلى جانب ذلك نستند إلى جملة من المراجع المعاصرة التي اشتغلت على النص المقامي خاصة وعلى السرد العربي القديم عامة، نذكر منها :

- المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993 .
- موسوعة السرد العربي، لعبد الله إبراهيم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى، 2005.
- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، حمادي صمود، دار التونسية للنشر، 1988.
- الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، محمد القاضي، دار المغرب الإسلامي بيروت، 1998 .
- نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، عبد العزيز شبيل، العربية دار محمد علي الحامي، صفاقس، الطبعة الأولى، 2001 .

إلى جانب مصادر ومراجع أخرى، نعرضها في مختتم هذا البحث .

وبغية تفكيك إشكال البحث وأسئلته، نعتمد المقاربة النصية لأن علم النص تحول إلى مقاربة، ومنهج للدراسة والتحليل؛ أي الانطلاق من النص ومكوناته في عرض الأحكام واستخلاص النتائج. وما دام النص المستهدف في الدراسة (المقامة) نص سردي استندنا كذلك إلى ما يعرف بالسرديات النصية. لأنها تهتم بالنص باعتباره بنية مجردة والبحث في تماسكه وانسجامه. طبعا مع الاستفادة من المناهج الأخرى خاصة المنهج التاريخي في تتبع الظاهرة المقامية وما طرأ عليها من تغيرات .

ويتشكل هذا البحث من ثلاثة أبواب وخاتمة، كل باب مقسم إلى فصلين، يتقدم الأبواب مدخل عام. في المدخل نحاول بيان مبررات العودة إلى النصوص التراثية، ومعالم القراءة التي نتوخاها لهذه النصوص.

أما الباب الأول وهو: السرد العربي القديم (تشكل الأنواع وأبنيتها السردية)، فنخصص الفصل الأول منه للحديث عن ماهية السرد العربي القديم وأهم أنواعه: الحكاية الخرافية وأشهر مدوناتها السردية(ألف ليلة وليلة، ومائة ليلة وليلة) والسيرة الشعبية لتعانقها والحكاية الخرافية في التشكل والبناء وانتمائها إلى (أدب العاديين) شأن سيرة بني هلال والظاهر بيبرس. وأما الفصل الثاني من الباب الأول: فيكون للمقامة العربية. نعالج فيه ملفين أساسيين هما: أصول

وروافد المقامة العربية، وملف الريادة الإبداعية. كما نتتبع المسار التاريخي للمقامة من الهمذاني إلى ناصيف اليازجي.

والباب الثاني (التأويل الأجناسي للمقامة العربية) نحاول من خلال فصْليه أن نلامس المعالم الأجناسية للنص للمقامي على اعتبار أن المقامة فن عصي على التصنيف، فنجعل الفصل الأول منه لمعالم نظرية الأجناس الأدبية. نعرض فيه أهم المقاربات الغربية التي اهتمت بسؤال الجنس الأدبي، كما نحاول تقصي الوعي الأجناسي والاشتغال بأجناس الكلام في نقدنا العربي القديم والحديث .

والفصل الثاني منه نحاول فيه تأطير المقامة العربية أجناسيا من خلال وقوفنا على خصائص الجملة الأدبية التي تحكمت في إنتاج المقامة العربية وولدت شعريتها.

والباب الثالث: (تجليات الانفتاح النصي في المقامة العربية)، على اعتبار أن المقامة شكلت إطارا للتعايش الأجناسي (حضور الأجناس والأنواع الأدبية في النص المقامي) دون أن يفقدها هذا الحضور المكثف لخصوصياتها الأجناسية. في الفصل الأول نقف مع تجليات المنظوم في النص المقامي. وفيه نتتبع المدونات الثلاث وما اشتملت عليه كل مدونة من أشعار أو مواقف نقدية تتصل بالحركة الشعرية. والفصل الثاني والأخير فللكشف عن تجليات المنثور في المقامة العربية ونخصصه لحضور الأجناس الأدبية (الخطابة – الرسالة – الوصية)، والأنواع السردية (الأخبار، القصص)، والأشكال الوجيزة (الألغاز) في المقامة العربية.

وتكون الخاتمة المحطة الأخيرة في البحث وفيها رصد لأهم النتائج التي نتوصل إليها.

إن رحلة هذا البحث شاقة وشائقة في الوقت ذاته، ولا نريد هنا أن نتحدث عن الصعوبات التي تواجه الباحث من قلة المراجع أو ندرة المصادر وصعوبة الحصول عليها، فهذه – في اعتقادنا – من مقتضيات البحث، لكن الصعوبات الموضوعية التي واجهتنا بحق في شعاب هذا البحث هي الصعوبات اللغوية و(غرابة الألفاظ المستعملة) خاصة في مقامات الحريري والسرقسطي مما جعلها لا تقرأ إلا بوسائط لغوية.

ولا يسعنا في مختتم هذا التقديم إلا أن نوجه خالص الشكر والعرفان لأستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور "الطيب بودربالة" على ما قدمه لنا من توجيهات وتشجيعات بغية الوصول بالبحث إلى منتهاه .

قسنطينة ليلة 04- ماي - 2013

مدخل

نحو قراءة جديدة للنصوص التراثية

إن كثرة التداول والاستعمال لمصطلح التراث لا يعني وضوح مفهومه، أو تواضع المفكرين على دلالاته. بل إن العكس هو الصحيح، إذ نجد كل باحث يكاد يستعمل المصطلح على نحو خاص به. فأدى ذلك إلى تعدد الدلالات بتعدد الرؤى والتصورات. و لم يستقر الأمر عند هذا الحدّ، بل تجاوزه إلى الموقف من التراث ذاته وسبل التعامل مع نصوصه. ومن أبرز مظاهر إشكالية مصطلح التراث. أنه بات سمة للتمييز بين المفكرين والباحثين في الفكر العربي المعاصر، من خلال مواجهة كل باحث بهذا السؤال الجاهز والمفخّخ في الوقت ذاته: هل أنت مع التراث أم ضده؟، ومن كان مع التراث فهو من (المتعوربين) ومن كان ضده فهو من (المتأوربين)*. وهو سؤال لا يقدم ولا يؤخر في حقيقة الأمر. لأن الإشكال الحقيقي هو بأي وعي نتعامل مع التراث ؟ بدل أن نقول "هل نحن مع التراث أم ضده؟" فالثنائيات المتبادلة – اليوم – في خطابنا النقدي "تراث / حداثة" "ماض/ حاضر"، "النحن/ الآخر" هي ثنائيات مضللة وسجالية بالمعنى السلبي. في حين أن "جوهر المشكل يكمن في كيفية التفاعل وطريقته، والوعي الذي ننطلق منه في ممارسته"[1] .

واستجابة لهذا الوعي - نحاول في هذا المدخل- قراءة مصطلح التراث قراءة متأنية. مدارها التنقيب في جذور المصطلح، ومحاولة تفكيك مفاهيمه عند المفكرين الأكثر اشتغالا بالمصطلح. مع رسم المعالم الكبرى للقراءة التي نتوخاها للنصوص التراثية.

---

*- التأورب: مصطلح يستعمله عبد إلا له بلقزيز في كتابه (العرب والحداثة).

1- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص 247.

أولا: مصطلح التراث

أ. الدلالة اللغوية: (جذور المصطلح)

كلمة (تراث) نجدها في المعاجم اللغوية القديمة* في مادة (ورث)، وهي مرادفة لـــ (الإرث) و (الورث) و (الميراث) وهي مصادر تدل على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب. وخصّت المعاجم (الورث) و(الميراث) بالمال. أما (الإرث) فخاصٌّ بالحسب.

فقد جاء في (المعجم الوسيط)[1]في مادة (ورث): ورث فلانا المال ومنه، وعنه، يرثُهُ، وِرْثًا، وَوَرْثًا وإرثا. ويقال ورث المجد وغيره وورِث أباه ماله ومجده. فأصل التاء فيها واو. فهي الوراث، وهي تعني ما يتركه الإنسان لورثته الذين أتوا من بعده.

فالدلالة التي تحملها مادة (ورث) في المعاجم اللغوية العربية القديمة، وفي المدونات الفقهية في (باب الفرائض)؛ لا تخرج عن مدار (المال) وبدرجة أقل (الحسب) " أما شؤون الفكر والثقافة فقد كانت غائبة تماما عن المجال التداولي، أو الحقل الدلالي لكلمة (تراث) ومرادفاتها"[2].

فلا فائدة إذن من الحفريات التي أقيمت على صخرة (ورث) لأن الجذر اللغوي لا يشير في التداول القرائي إلاّ على المال أو الحسب فقط.

حتى العودة إلى النص القرآني لا تُحقق لنا ما نريد. لأن كلمة (تراث) وردت مرة واحدة في القرآن الكريم، في قوله تعالىﭽﯗ ﯘ ﯙ ﯚﭼ [3] وقد فسر "الزمخشري" (ت 528 هــ) عبارة "أكلا لما" بـــ: "الجمع بين الحلال والحرام، وهذا هو معنى اللّم، وبالتالي فمعنى "تَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا". " أنهم يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم"[4]. أما كلمة

*- لسان العرب، لابن منظور، والقاموس المحيط، للفيروز أبادي.

1- ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثانية، مادة (ورث).

2- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2006، ص 22.

3- سورة الفجر، الآية (19).

4- الزمخشري (محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987م، الجزء الرابع، ص 751.

(ميراث) فقد وردت في القرآن الكريم مرتين في سورة (آل عمران)، و(سورة الحديد). في قوله تعالى چ□□□□چ[1] وشرحها "الزمخشري" في (سورة الحديد) بقوله: " ويرث كل شيء فيهما فلا يبقى منه باق لأحد من مال وغيره"[2]. إذن لا القرآن الكريم ولا تفاسيره أشارت إلى الجانب الفكري. حتى النبي عليه الصلاة والسلام استعمل مصطلح (الإرث) ولم يستعمل مصطلح (التراث) في قوله لأهل عرفة "اثبتوا على مشاعركم هذه فإنكم على إرث من إرث أبيكم إبراهيم"[3] لهذا يقترح "نصر حامد أبو زيد" البحث في المادة اللغوية (س ن ن) فهي التي تحيل إلى مفهوم التراث مع التفرقة بين السنن الإلهية، وسنن الذين خلوا من قبل. ولا ينبغي أن يفهم من كلمة (سنة) – هنا– سنة الرسول صلى الله عليه وسلم. أو مذهب أهل السنة والجماعة. بل "سنة الذين خلوا من قبل هي التراث بكل ما يندرج فيه"[4]. كما في دفاع الكفار عن الأصنام. لأن مصطلح التراث لم يكن حاضرا أو متداولا في خطابهم ولا حتى في فكرهم. وحتى هذا المصطلح "سنن" المقترح من لدن "نصر حامد أبو زيد" محفوف بالغموض والتأويل لكثرة استعماله في الخطاب الديني القديم أو الحديث. وفي علوم الشريعة الإسلامية: علوم الحديث، التفسير وعلوم القرآن، السير والتراجم، الأصول وعلم الكلام ...الخ. والنتيجة التي نخلص إليها هي أن مصطلح التراث في الخطاب العربي القديم يخلو من الحمولة الثقافية والفكرية لاقترانه بالمال ثم بالحسب «أما الثقافة والمعرفة فظلت غائبة عن المجال التداولي لكلمة تراث ومرادفاتها».[5]

بالمقابل نجد دلالة لفظ (التراث) في الفكر العربي المعاصر، مغايرًا بل مناقضًا لدلالة لفظ الميراث في الفكر العربي القديم. فالمصطلح الأخير يحمل معنى الفردية والاختصاص أي نصيب

1- سورة آل عمران، الآية (180)- وسورة الحديد الآية (10).

2- الزمخشري ، الكشاف، الجزء الرابع، ص 474.

3- رواه النسائي.

4- نصر حامد أبو زيد، النص- السلطة – الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997، ص 16.

5- السعدية عزيزي، التلقي في الخطاب النقدي العربي القديم- البحوث الإعجازية نموذجا، (أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب)، جامعة الحسن الثاني- الدار البيضاء- 2000، ص 156.

الفرد من الميراث. أما لفظ التراث فيشير إلى ما هو مشترك "فالإرث أو الميراث. هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله. أما (التراث) فقد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر".[1] حضور قائم على أساس التعايش الحكيم والتفاعل الواعي، أي هو كل ما هو حاضر في وعينا الشامل مما وصلنا من التجارب الماضية في المعرفة والقيم والنظم، بل يتسع ليشمل كل ما هو على وجه الأرض من معالم وآثار مادية. وما ابتدعه عقل الأمة من مبتكرات، وما صنفه من مدونات. فهو منجز تاريخي للأجيال السابقة في المجالين المادي والفكري معا. وفي الوقت ذاته هذا المنجز التاريخي ممتد فينا بوساطة اللغة والآثار المادية. فلم تعد كلمة (تراث) ترتبط بالمال والحسب، بل بالثقافة والفكر والأدب والدين.

ب. الدلالة المعرفية (تفكيك المفاهيم)

بعيدا عن الجذور اللغوية وما جاء به الخطاب الفكري العربي القديم، نجد مفهوم (التراث) مفهوما إشكاليا في الثقافة العربية المعاصرة لأنه يثير الأسئلة أكثر مما يقدم إجابات وحدود جامعة مانعة. فهو مشترك بين كثير من الحقول المعرفية، خاصة: (الفلسفة، الفن، الأدب، التاريخ، الاجتماع...) لهذا تختلف وجهة النظر إليه باختلاف الحقول الابستيمولوجية والمرجعيات الفكرية.

وهذه بعض القراءات لمصطلح (التراث) جمعناها من خطابنا الفكري المعاصر وحللناها قصد الوصول إلى مفهوم دقيق ومحدد للمصطلح.

فقد عرف "غالي شكري" التراث بقوله: « إنه جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور، لأنه وثيق الارتباط بمتغيرات لا حصر لها من ظواهر الحياة المتنافرة والمنسجمة، الحيّة والجامدة التي عرفتها مجتمعات ما قبل التاريخ وبقية العصور والبيئات البدوية والرعوية، والقبلية والعشائرية، والزراعية وغيرها».[2]

1- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، الطبعة الخامسة، 2005، ص 33.

2- غالي شكري، التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص 29.

نحسب أن هذا المفهوم لم يقدم تصورا دقيقا لمصطلح التراث لأن فيه خلط بين مفهومي الحضارة والتراث من جهة، ونظر إلى التراث في مجاله المطلق بعيدا عن مداريه العربي والإسلامي من جهة أخرى.

وهو ما حاول تجاوزه "حسن حنفي" عندما عرّفه بقوله:« التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»[1]، أي الحضارة الإسلامية. في حين ينظر "جابر عصفور" نظرة مسطحة جمع فيها شتات التراث ومكوناته دون بيان لحقيقته. في قوله: "التراث ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، يوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[2] فهو بالنسبة لنا يمثل الموروث الديني والفكري والثقافي والمادي أي مخزون ذاكرة الأمة الإسلامية عبر تاريخها الحضاري. هذا المخزون الذي ما زال الكثير منه نسيا منسيا.

أما "محمد أركون" فيتبنى مصطلح (التراث الإسلامي). ويعتمد على الدراسات الانتروبولوجية المعاصرة لتحديد مفهومه، وبيان مضامينه. فهو يرى أن هناك ثلاث طبقات من التراث، ليست متراتبة فوق بعضها البعض، وإنما هي داخلة في حالة تفاعل متبادل، داخل ما يدعى بشكل عام وعمومي بـــ (التراث الإسلامي). يوضح هذه الطبقات[3] من خلال هذه المستويات الثلاث:

1- **المستوى الأول (الطبقة الأصلية)**: هذا المستوى يمثل كل ما هو بعيد وقديم، ويشمل العادات والتقاليد السائدة قبل الإسلام، والتي استمرت بشكل أو بآخر حتى بعد الإسلام، فأهل إيران وأندونيسيا، وإفريقيا لم يتخلوا كلية عن عاداتهم بعد اعتناقهم الإسلام.

1- حسن حنفي، التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1987، ص 11.

2- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 63.

3- ينظر: فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم/ ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2006 الصفحات: 91 إلى 94.

2- المستوى الثاني (الطبقة الإسلامية): ويمثل هذا المستوى التراث الإسلامي المقدس كما تراه كل جماعة أو فرقة أو طائفة فهناك التراث الشيعي، والتراث السني، وتراث الخوارج، وهكذا.

3- المستوى الثالث: ويضم (الطبقة الناتجة عن التداخل الاستعماري الغربي) وهو ما يتجلى في القوانين التشريعية الحديثة، وكل الأفكار القادمة من أوربا والمتداخلة مع التراث عن طريق الآلية التي يدعوها "محمد أركون" بـــ (التتريث) أي جعل ما ليس من التراث يدخل ضمن التراث بإضفاء حلة إسلامية عليه.

فالتراث إذن ظاهرة معقدة جدا لأن الطبقات المشكلة له تداخلت مع بعضها وشكلت مزيجا معقدا، وهي في تفاعل وتبادل للأدوار، وفي تنافس مستمر منذ العصر التأسيسي للإسلام إلى يومنا هذا. إن المتن الأركوني يتجه إلى قراءة التراث الإسلامي في كليته وتعدده، لا يهمل منه مهمشا أو ممنوعا. كما يهتم بما أبدعته أمتنا تحت رحاب الإسلام أو ما حمله معهم المسلمون الأولون من مختلف الأعراق والأجناس من الحضارات السابقة. كما اتسعت نظرته إلى (الآخر) وما حمله معه من قوانين وتشريعات والتي سادت كثيرا من المنظومات القانونية في العالم العربي.

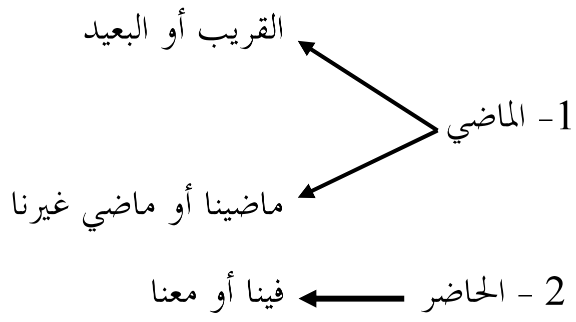
إن هذه (المستويات الأركونية) يجب استحضارها عند التعامل مع النصوص التراثية في مختلف المعارف والفنون والآداب. فالأجناس الأدبية القديمة (الشعر، السرد، الخبر) وما تضمنه كل جنس من أنواع لا يمكن مقاربتها بعيدا عن هذه المستويات فينبغي النظر إلى هذه النصوص في إطار أنساقها الثقافية والاجتماعية حتى نستطيع فهمها بعيدا عن التقديس أو التدنيس. كما ينبغي توخي الحذر عند قراءة المفهوم الأركوني للتراث وذلك بمعرفة الحدود الفاصلة بين الدين والتراث "فالتراث يمثل إنجاز العقل الإنساني الاجتماعي والتاريخي في محاولته الدائبة لتنـــزيل معاني الوحي على أرض الواقع والتاريخ. وبين الدين في نصوصه الأصلية الأساسية"[1] فحتى هذا الفصل بين الدين والتراث هو فصل على مستوى التنظير فقط. أما على مستوى التطبيق

1- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2005 ، ص 180.

والإجراء فهو من الصعوبة بمكان. وتتجلى هذه الصعوبة في الخصومات المتبادلة بين المفكرين وما يُتهم به البعض من أنه تجاوز حدود النص. واتهام البعض الآخر بأن ما يردده ليس من النص بل هو من الفهم للنص. أو من التراث. كآراء المفسرين والفقهاء.... بمعنى آخر أنه غير ملزم...

- أما "محمد عابد الجابري" فينتهي بعد تحليل مستفيض للتراث إلى تعريف ينم عن وعي حقيقي بالتراث. كيف لا وهو نابع من مشكاة مفكر خبير بالعقل العربي ومكوناته. فالمشروع الجابري بدأ مع أواسط النصف الثاني من القرن العشرين من خلال أعماله المتتابعة (نحن والتراث)، (نقد العقل العربي)، (بنية العقل العربي)، (العقل السياسي العربي) وأخيرا (العقل الأخلاقي العربي). حيث حاول إعادة تفكيك وتركيب التراث الإسلامي. يقول: " التراث هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد"[1].

وهو تعريف جمع فيه مكونات المادة التراثية:



ويشمل التعريف: (التراث المعنوي، الفكر، القيم، ...)والتراث المادي (التحف، الآثار...) كما يشمل التراث القومي (ماضينا) والتراث الإنساني (ماضي غيرنا). البعيد كنصوص الشعر الجاهلي، والقريب ككتاب (في الشعر الجاهلي) لـــ"طه حسين".

كما أن هذا التعريف يضع حدا للتساؤل المغرض (ولماذا التراث؟) فهو ماض وانتهى. فالمقصود بالتراث ما هو حاضر فينا أو بيننا وهنا ينبغي أن نفرق بين الحضور الزمني والحضور الرؤيوي، لأن التراث يكون أحيانا- حاضرا زمنيا من خلال كثرة الحديث عنه. لكنه غائب عن وعينا خاصة عند الإجابة عن السؤال الخالد: علاقة (النحن) بــــ (الآخر). فهو " خزان

1- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 45.

للأفكار والرؤى والتصورات تأخذ منه الأمة ما يفيدها في حاضرها أو ما هو قابل لأن يعين على الحركة والتقدم"[1].أي نتكئ على التراث في فهم حاضرنا واستشراف مستقبلنا. كما يجب أن ننظر إلى التراث على أنه "منظومة فكرية واحدة، تتجلى في أنماط وأنساق جزئية متغايرة في كل مجال معرفي خاص"[2] بمعنى ننظر إلى التراث الأدبي، والتراث الفلسفي والتراث الديني، والتراث المادي، على أن بينهم خيطا خفيا يجعلهم في نسق فكري واحد. وميزة هذا النسق أنه لا يتأسس على الائتلاف فقط. بل إن "الاختلاف هو الضامن الأساس لوحدة البنية أو كلية النسق"[3] خاصة وأن معيار التميز في التراث العربي هو اللغة وليس الجنس البشري. فالتراث العربي كما كتبه العربي كتبه الفارسي والرومي والحبشي وكل «الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة الإسلامية باللغة العربية»[4] فلا عجب أن تقرأ في هذا التراث نصوص متناقضة أحيانا على مستوى الرؤيا والتصور.

إلى جانب هذا، فالتراث العربي يملك خاصية مميزة في الفكر العربي الحديث المعاصر كون العرب يمتلكون تراثا ثقافيا حيّا في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم وذاكرتهم وتطلعاتهم. تراثنا هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاوعي بصورة قد لا تجد لها نظيرا في العالم المعاصر[5].

هذا ما جعل النخبة العربية لا تنظر إلى التراث كميكانيزم في العملية النهضوية فحسب، بل كسلاح إيديولوجي لمقاومة الهيمنة الغربية. لأن الغرب في عدائه المستمر للعالم الإسلامي، باسم الاستعمار مرة، وباسم العولمة مرة أخرى يسعى إلى قطع الإنسان العربي المسلم عن جذوره وتراثه وحضارته المميزة.

1- المرجع السابق، ص 39.

2- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي – المغرب، الطبعة الثانية، 1992، ص05.

3- سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة، الطبعة الأولى 2006، ص 30.

4- المرجع نفسه، ص 29.

5- ينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 33.

ولا يكتمل معنى (التراث) إلا في ضوء المفاهيم الواعية لمصطلح (الحداثة). لأن الحداثة لا تعني "رفض (التراث) ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى ما نسميه بالمعاصرة، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي"[1]. فالحداثة لا تعني الصد أو الإعراض عن كل ما هو قديم بل هي: " بث الحيوية في التاريخ، إنها تعني الحركة والانفجار والانطلاق"[2] فالحداثة استمرار لا انقطاع "إنها الرؤية الفلسفية والثقافية الجديدة للعالم"[3] الرؤية التي أعادت بناء وصوغ الإدراك الإنساني للكون والطبيعة والاجتماع البشري. هذا هو التصور الصحيح- في اعتقادنا- للحداثة. أما (التغربن)* فيرادف "التبعية الفكرية والكسل المعرفي والتسول الثقافي والتعيش من إبداع الآخرين وتحويل المعرفة من إنتاج إلى ترجمة وترداد ممل وترتيب لما قاله الآخرون"[4].

إن الفصل بين (التراث) و (الحداثة) وعقد الخصومة بينهما، فصل قاصر فلا ينبغي أن ننظر إلى (التراث) على أنه كيان مستقل عن ذواتنا. فهو "جزء من بنية حضارية أشمل تضم الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر والمستقبل جميعا. وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية منتهية، ولكنها بنية مرنة، قابلة للتشكيل بلا نهاية. وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود"[5].

لكن هذا التشكيل والفهم أو إعادة الفهم ينبغي أن يكون بعيدا عن التكرار والتكديس لأن الحداثة "تحول معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول، أي

1- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 16.

2- فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، ص 26.

3- عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة (دراسة في مقالات الحداثيين)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص 58.

*- التغربن: مصطلح يستعمله بلقزيز، ويعني به: التقليد الرث للغرب.

4- عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، ص 32.

5- عز الدين إسماعيل، "أما قبل"، فصول، (مجلة – النقد الأدبي)، المجلد السادس، العدد 02، يناير/ فبراير/ مارس، 1986، ص 04.

من التكرار إلى التوليد والتجاوز"[1]، كما هو حاصل في خطابنا النقدي المعاصر. فكثير من الدراسات النقدية حوّلت المعرفة من إنتاج إلى ترجمة وتكرار ممل لما قاله (الآخر). بدل التوليد والتجاوز. فإلى اليوم لم يستطع النقاد العرب تشكيل نظرية نقدية عربية. مرجعيتها (النحن) لا (الآخر). فالمنجز النقدي العربي الحديث – ورغم جديته أحيانا – لا يرقى إلى مستوى النظرية أو المنهج النقدي. وسبب هذا العجز في اعتقادنا هو طغيان الذاتية والفردانية على البحوث والدراسات النقدية. فيوم أن نخرج من ضيق (الأنا) إلى رحابة (النحن) ستتشكل لنا رؤية نقدية، ومن ثم مشروع نقدي يمكن أن يتحول إلى منهج أو نظرية عربية خالصة.

وبعد هذا الجهد والتبسيط لمفهوم التراث في الخطاب الفكري العربي المعاصر. نجد أن القارئ لهذه الصفحات لا يخلص معنا إلى مفاهيم دقيقة، ولا إلى حدود جامعة مانعة للمصطلح. لأنه مصطلح إشكالي بطبعه يحرك الأسئلة أكثر مما يقدم الإجابة. وهذا شأن المصطلحات الاجتماعية والفلسفية والأدبية "لأن لها نصيب وافر من الصفة الإبداعية التي تشع بالفعل الإنساني، وتضيء بالذات كمحمول تنطوي عليه اللغة، وتكشف ما بداخله وما يختبئ في سريرته"[2] ولعل هذا اللبس هو ما دفع بـــ "سعيد يقطين" إلى اقتراح مصطلح (النص)[3] بدل مصطلح (التراث) للاعتبارات الآتية: أن

1/ مفهوم النص مفهوم لا زمني لاتصاله بالنصية ذاتها.

2/ ذلك يسمح بتأسيس نظرية للنص أو معالجته بناء على تحديد الموضوع ومكوناته وعناصره .

3/ دراسة النص تتحقق باعتبار التفاعل النصي، أي علاقته بنصوص أخرى. من أجناس مختلفة.

1- خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة"، فصول (مجلة النقد الأدبي) المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، 1984، ص 10.

2- صالح غرم الله زياد، "المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ"، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس، 2006، ص 111.

3- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص 48 و49.

لكن المقترح أي (النص) لا يقل غموضا وإبهاما. فهو في وضع المستجير من النار بالرمضاء. فالنص مصطلح متعدد الدلالات بتعدد الحقول المعرفية والفلسفية واللسانية. ولهذا يبقى مصطلح التراث. رغم ما قيل عنه- أكثر دقة من مصطلح النص.

والآن نحاول أن نستبين أسس القراءة التي نتوخاها للنصوص التراثية.

ثانيا: القراءة المعاصرة للنصوص التراثية

إن من مقتضيات الحداثة الواعية ومتطلباتها، العودة إلى التراث و "الارتفاع بطريقة التعامل معه إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة"[1] بل إن تجاوز أزمة الإبداع العربي لا تتحقق إلا ب "قراءة تراثنا قراءة نقدية معاصرة تستوحي المفاهيم والمناهج الجديدة وتوظفها في خدمة الموضوع"[2]. ولا ينبغي أن يفهم بالمعاصرة أننا نرغم النص ونجبره على التناغم مع المناهج الجديدة. بل إننا نريد تسليط الضوء على نقاط مظلمة من تراثنا وإعادة بحث هذه النصوص في حلة جديدة. بغية التعايش معها بعيدا عن القراءات الجاهزة والتي تجلت في صورتين سلبيتين هما:

1- **الصورة التقليدية: (القراءة السلفية)** وتعتمد الفهم التراثي للتراث. ويتميز منهجهم بالاستنساخ والاستسلام المطلق للنص بعيدا عن النقد البناء. لأنها: " تتعامل مع التراث بوصفه إنجازا مقدسا لا يجب المساس به إلا بالتوقير والتعظيم والإجلال"[3] وهي نظرة تخلط بين الدين والتراث ولا تميز بين الوحي والاجتهاد. فالقرآن الكريم هو (النص) "أما التراث فهو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته"[4].

2- **الصورة العصرية: (القراءات الاستشراقوية)** وهي نظرة لا تخرج عن إطار المركزية الغربية. إذ يفكر أصحاب هذه القراءة بوحي من معطيات وحاجات وإنجازات الغرب فهي نظرة تعكس مظهرا من مظاهر التبعية الثقافية.

1- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 16.

2- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 62.

3- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ص 180.

4- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2005، ص 16.

إذن القراءة الواعية للتراث "تواجه نقديا خطابين متباعدين في المقدمات والمنطلقات، متظافرتين أو متحالفين في النتائج. خطاب (جالية ثقافية) ماضوية من خارج الزمان، وخطاب جالية ثقافية حداثوية من خارج المكان"[1]. ولهذا لابد من إحداث قطيعة إبستيمولوجية مع الخطابين. ورؤية الأشياء كما هي، دون تهويل أو استخفاف. فلابد من توطين الذات القارئة بين: النص التراثي في إطار المنظومة الثقافية والأنساق الاجتماعية التي أنتجته وبين المناهج الجديدة وما تحمله من مرجعيات فكرية وآليات إجرائية صارمة. إذ " لا تكفي كثرة العكازات والشواهد والإحالات على باختين وبروب أو على الشكلاتين الروس والنقاد الجدد"[2] للإتيان بقراءة عميقة للسرديات العربية القديمة مثلا.

وقد وضع "الجابري" شرطين أساسيين للتعامل مع التراث هما: الموضوعية والمعقولية؛ ويقصد بالموضوعية: "جعل التراث مُعاصرا لنفسه، الشيء الذي يقتضي فصله عنا، وبالمقابل نعني بالمعقولية جعله معاصرا لنا أي إعادة وصله بنا"[3]. وهي قضية صعبة المنال في تصورنا. فمهما تذرعنا بالنصفة والحياد لن نستطيع الفصل والوصل في آنٍ واحد في تعاملنا مع النصوص التراثية. نعم من الواجب ربط النص بمحيطه المعرفي والاجتماعي والتاريخي. أما أن نجعله معاصرا لنا فهذا أمر في غاية الصعوبة الّلهم إلا إذا كان المقصود بالقراءة المعاصرة هي أن نجعل المقروء معاصرا لنا، ولكن فقط على "صعيد الفهم والمعقولية"[4] أي مد جسور التواصل مع النصوص التراثية قصد تشكيل وعي جديد بتراثنا وذواتنا في الوقت نفسه. من أجل مواجهة (الآخر) أي الغرب وتحدي القادم إلينا بمختلف أشكاله وأبعاده.

ومن مستلزمات الموضوعية في قراءة النصوص التراثية "تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ"[5] أي التحرر من الأحكام القبلية، والعمل على استخلاص المعنى من ذات النص أي أن

1- عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، ص 32.

2- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997، ص 09.

3- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 47.

4- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأ ولى، ص 16.

5- المرجع السابق، ص 27.

المعنى لا يستخلص من بطن المؤلف، ولا نتعامل مع النص بأحكام سابقة بل يجب الانتقال من المركزية إلى اللامركزية في تفكيك النص أي من "مركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى"[1] (يعني المؤلف) إلى اللامركزية حيث "المعنى مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية"[2]. كما يجب التخلي عن النظرة الاستعلائية وسياسة الإقصاء في التعامل مع النصوص التراثية. كإقصاء كثير من النصوص الشعبية واعتبارها من (اللانص). أو تهميش وتغييب بعض الأشعار. كشعر ابن الحجاج وأبي دلف الخزرجي أو حذف بعض النصوص كما فعل "محمد عبده" عند شرحه لمقامات الهمذاني. فقد حذف المقامة الشامية. يجب أن نفهم وأن نقرأ التراث كما هو لا كما نريد نحن بمختلف تناقضاته ومكوناته.

وهو ما اشتغل عليه محمد أركون في مقاربته التفكيكية حينما دعا إلى الانتقال – في التعامل مع التراث- من الايديولوجيا إلى الابستيمولوجيا. أي من الكلام في الأفكار بإيديولوجية معينة إلى علم معرفة المعرفة. فالقراءة العلمية تتأسس على الرغبة والإرادة في فهمه – أي التراث – وتحليله "وفق الشروط المرعية في الفهم العلمي المتحقق في عصرنا لتكون قراءتنا منهجية وعلمية تراعي السياقات المختلفة"[3].

إن فصل الذات القارئة عن الموضوع (النص) لا تعني القطيعة. لأن المقروء هو تراثنا نحن فهو جزء منا أخرجناه من ذواتنا لنلقي به هناك بعيدا عنا، لا لنتفرج فيه تفرج الانتروبولوجي في منشآته الحضارية أو البنيوية. ولا لنتأمله تأمل الفيلسوف لصروحه الفكرية المجردة، «بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة، وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا»[4] فلا يمكن التعامل مع النصوص التراثية بعيدا عن وعينا الآني. لأن "التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلا عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه رغم بعده التاريخي مازال يؤثر فينا بالقدر الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بالقدر الذي

1- عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص 103.

2- المرجع نفسه، ص 103.

3- سعيد يقطين، السرد العربي، ص 60.

4- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص 29.

نشكله"[1]. هذا التصور هو الذي يجعل النظر إلى التراث يختلف من مفكر لآخر، لأن تعدد الرؤى وتباين القراءات للنصوص التراثية هو مرتبط بتعدد الرؤى وتباين القراءات من الحاضر نفسه.

هذا على مستوى الرؤيا أما على المستوى الإجرائي أو التطبيقي فإننا نعتقد استحالة مقاربة النصوص التراثية بعيدا عن إطارها التاريخي لاكتشاف العوامل المؤثرة فيها. كما أننا لا نريد أن ننظر في بحثنا هذا إلى النصوص المقامية – مثلا– كنصوص مبتورة أو أوراق مهربة من تاريخنا. بل ننظر إليها في إطار الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه وهو السرد العربي القديم وما يتفرعُ عنه من أنواع سردية كالحكاية الخرافية والسيرة الشعبية وغيرها خاصة وأن النص التراثي "أبعد ما يكون عن التجانس لأنه وثيق الارتباط بمتغيرات لا حصر لها من ظواهر الحياة التي عرفتها مجتمعات ما قبل التاريخ وما بعدها"[2].

ولتقريب الصورة للقارئ أكثر نطرح السؤال بصيغة أخرى (بأي وعي نتعامل مع التراث) ؟ وهو سؤال مركزي يخفي أسئلة لا نصرح بها في العادة ومن أهمها: من نحن ؟ وكيف نواجه الآخر؟ قصد مواكبة المد الحضاري والانفجار المعرفي خاصة وأن التراث مقوم أساسي من مقومات الحاضر لأننا كما "نفكر في ذواتنا نفكر في تراثنا وتاريخنا الحضاري والثقافي، وكما نقرأ ماضينا، نقرأ مستقبلنا"[3] فالرؤيا المستقبلية تفرض على الباحث إعادة النظر في ماضيه وفحصه، قصد تجاوزه، "فالعمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا ولكن أيضا معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن، بناء على ما قيل سلفا"[4].

وعملية الوعي بالتراث تتحقق إذا التزمنا بهذه الشروط واستحضرناها عند التعامل مع النصوص التراثية، وهي:

1- جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، 1990، ص09.

2- ضياء عزاوي، كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة، مجلة المعرفة، العدد 161، يوليو/ تموز، 1975، ص 34.

3- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997، ص15.

4- المرجع نفسه، ص 16.

الفهم والاستيعاب، والقراءة المنتجة[1]:

1/ الفهم: لأننا لا نعرف الشيء الكثير عن تراثنا، وما نعرفه عنه تم تحت تأثير أننا نسقط عليه ذواتنا وواقعنا. لذلك كانت هذه المعرفة ناقصة وقاصرة. وعملية الفهم تقتضي تجاوز الوعي الذي نمارسه الآن حياله، وتحديد أسئلتنا بخصوصه.

2/ الاستيعاب: أي النظر إلى التراث ككل، أي كنص له سياقات وصيرورة وتطورات وتحولات.

3/ القراءة المنتجة: وهي حصيلة الشرطين السابقين لأنها تمكننا من تجاوز النظرات الاختزالية أو الإسقاطية للتراث على واقعنا.

– وحتى لا يبقى الكلام مجردا، نسوق مثالين نخلص من خلالهما إلى أن المعرفة بالتراث السردي معرفة قاصرة وأن هذه المعرفة القاصرة هي معرفة مسطحة من جهة أخرى.

– **المثال الأول**: السرد العربي القديم: لو طلبت من قارئ عربي اليوم أن يعدد لك مدوناته تجده يختزل لك قرونا من السرد في أربعة أو خمسة عناوين؛ كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، رسالة الغفران، المقامات وبعد ذلك يسكت .. "ثم لا يكتفي بهذا بل يشعرك بأنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها نماذج صالحة، ولا يمنعه من إعلانه احتقاره لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد"[2].

– **المثال الثاني**: ويتصل بنوع بارز في السرد العربي وهو (المقامة العربية) هذا النوع السردي المميز مازال كثير ينظر إليه على أنه ضرب من ضروب الزخرفة اللفظية، "رغم أن العمل فيها باللغة كان منقطع النظير في أي أدب سردي، عبر الآداب العالمية –إطلاقا–

1– ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص 143 و144.

2– عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988 ، ص 05.

وما يتبجح به بعض النقاد الجدد من ضرورة العمل باللغة وحدها ،كان الأدب العربي سبق إليه في ذلك الشكل السردي العجيب"[1] أي المقامة.

إذن هذه الشروط هي التي تمكّن من تجاوز القراءات الاسقاطية الجاهزة والنظرات التكرارية التي لم يعد لها مبرر في واقع مستمر ومتغير على الدوام.

وينبغي أن ننوه في هذا المقام بالقراءات الواعية والدراسات المميزة التي قرأت النصوص التراثية من أجل المستقبل، وبحثته من أجل البناء والتجاوز، رغم اختلاف المرجعيات الفكرية والمنطلقات الإيديولوجية. كما هو الحال في كتابات "حسن حنفي" الذي انطلق من العقيدة إلى الثورة. أو من الثابت الاتباعي إلى المتحول الإبداعي عند "أدونيس" ولعل الغموض الذي يكتنف كتابات "أدونيس" جعل البعض يعتقد أنه وقف موقفا عدائيا من التراث. ومنهم "جهاد فاضل" الذي يرى في أدونيس "الباحث المغرض الذي لا يمكنك بأي معيار نظرت أن تستبعد العوامل الذاتية من بحثه، والذي يكاد يقول لك في كل صنعة أنه ليس فقط غير محب لهذا التراث بل حاقد عليه، ومزدر له..."[2].

في حين نجد أن "أدونيس" لا يرفض التراث ولا يدعو إلى تجاوز الماضي تجاوزا مطلقا يقول: "إن تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفاهيمه وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي من الحالات والأوضاع الروحية والثقافية والإنسانية الماضية التي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها"[3].

لكنه بالمقابل، يدعو إلى الانفصال عن الرماد، وهو ما صرح به في قوله: "أطالب بالانفصال عن الموروث الذي استنفذ ولم يعد يختزن أية طاقة للإجابة عن أية مشكلة عميقة

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) كتاب عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 169.

2- جهاد فاضل، صدمة الحداثة لأدونيس، صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، مجلة عالم الفكر، معهد الإنماء العربي، بيروت ، العدد 02 – تموز/ آب، 1978، ص 291.

3- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1978، ص 60.

نجابهها اليوم أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل، أطالب بالانفصال عن الرماد لا عن اللهب"[1]كما فعل في كتابه (الثابت والمتحول).

كما نجد مثل هذه القراءات الواعية عند "حسين مروة" (الشيخ الماركسي) خاصة في كتابيه (من النجف دخل حياتي ماركس) وكتاب (تراثنا كيف نعرفه) وسيرته الذاتية (ولدت شيخا وأموت طفلا). أو البحوث المتصلة بالعقل العربي عند "محمد عابد الجابري" وبحوث الحداثة عند "برهان غليون" و"محمد أركون" في مشروعه الفكري (الإسلاميات التطبيقية). أو في الكتابات المتصلة بالسرد العربي القديم كما هي في بحوث "عبد الفتاح كيليطو" و"سعيد يقطين"، و"عبد الله إبراهيم" وغيرهم.

ووفق هذا الوعي بالتراث الأدبي والفكري عامة والسردي خاصة نسعى إلى قراءة النص المقامي. هذا النوع السردي العربي القح الذي يعد "الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق... فكأن الذي يصادي الشعر العربي، في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة وليس مطلق النثر"[2].

وهي قراءة صعبة المراس لأننا نتحرك فوق أرضيتين مختلفتين؛ أرضية النصوص العربية القديمة وما يحفها من أنساق ثقافية واجتماعية. وأرضية المناهج الحديثة وما هي مبطنة به من مرجعيات فكرية وخلفيات إيديولوجية ثم إن هذه القراءة تعد " اشتغالا على سياق غائب يمثل خيارات لغوية، واشتراطات جمالية، وتقاليد نوعية تنتمي كلها لزمن ماض"[3] إذ ينبغي إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية من خلال تجاوز التصور الذي "يتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور"[4]. هذا التجاوز يجد مبرره في النص الأدبي

1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1980، ص306.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 21.

3- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية (بصدد قراءة التراث السردي)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر الطبعة الأولى، 2007، ص 11.

4- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 2003، ص 07.

نفسه باعتبار هذا الأخير يقوم أساسا على الإيحاء بدلالات متعددة مما يجعل هذه النصوص لها خاصية جوهرية وهي "قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة وجديدة؛ وذلك في ضوء التطورات الحاصلة في تقدم الفكر بشكل عام"[1]. ففي القراءة حياة للنصوص. والنص الذي لا يقرأ نص ميت بالضرورة.

وبما أن المقامة العربية خطاب سردي، أي أنها نوع من الأنواع السردية له مواصفاته البنائية التي تميزه كخطاب يلقى في مجلس واحد كما عرفها "القلقشندي" قديما بقوله: "سميت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه جماعة من الناس لسماعها"[2] فإننا لا يمكن معرفة الجزء أو النوع أي (المقامة) إلا بعد الإحاطة والإلمام بالكل وهو (السرد العربي القديم) على اعتبار أنه الجنس الأدبي الأبرز في الثقافة العربية إلى جانب الشعر طبعا وهذا ما نتحدث عنه في الفصل الأول من الباب الأول. ببيان أهميته وتعدده وتنوعه وغناه وتشكل أهم أنواعه وهما الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية.

1- المرجع نفسه، ص 07.

2- القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق/ محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت 1987، الجزء 4، ص 124.

الباب الأول

السرد العربي القديم

﴿تشكل الأنواع وأبنيتها السردية﴾

الفصل الأول

السرد العربي القديم

﴿ماهيته وتشكل أنواعه﴾

أولا: مصطلح السرد والسردية

(السرد) وردت هذه اللفظة في (القرآن الكريم) في قوله تعالى: چگگگگگبڳ ڳگ گ گگںںٹچ [1].

فسّر "القرطبي السرد بقوله:" السرد نسج حلق الدروع، ومنه قيل لصانع حلق الدروع السراد، والزراد، والسرد الخرز، يقال سرد، يسرد إذا خرز والمِسْرد الإشفى. ويقال قد سرد الحديث والصوم، فالسرد فيهما أن يجيء بهما وِلاء في نسق واحد، ومنه سرد الكلام"[2].

وفسر "ابن عطية" السرد في الآية بقوله: "هو ألاّ يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فينفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا، والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع. والمقصود: اجعله على القصد وقدر الحاجة. فلذلك أمر هو بالتقدير فيما يجمع بين الخفة والحصانة"[3].

ما يفهم من كلام "القرطبي" وكلام "ابن عطية" أن السرد في القرآن يحمل دلالة معينة هي: تتابع الفعل أو الكلام في نسق واحد وجعله على القصد وقدر الحاجة.

والسرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض ومنه سرد الحديث، إذا تابعه وسرد القرآن تابع قراءته والسرد: الخرز في الأديم. وقيل سردها أي نسجها[4].

ورغم أن الجذور اللغوية لمادة (س ر د) تحيل إلى نسج الكلام وتتابع الحديث. إلا أن الخطاب النقدي العربي القديم لم يتم فيه تداول هذا المصطلح. بل الشائع في هذا الخطاب هو مصطلحات أخرى مجاورة له وهي: القص، القصص، القصة، الخبر، الحديث،...

1- سورة سبأ، الآية: (11).

2- القرطبي (محمد بن أحمد الأنصاري)،الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الرابع عشر، ص 267 و268.

3- ابن عطية الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق/ عبد السلام عبد الشافي محمد دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الجزء 04، ص 408.

4- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1955، المجلد الثالث مادة (سرد)، ص 211.

بالمقابل نجد الخطاب النقدي العربي الحديث يستعمل مصطلح السرد أكثر من المصطلحات الأخرى خاصة بعد تلقي أعلام هذا الخطاب لـــ: المناهج الغربية الحديثة ومباحث البويطيقا بفرعيها: الشعريات (شعرية الخطاب الشعري)، والسرديات (سردية الخطاب السردي).

وتبعا لما شهدته الحركة الثقافية في العالم العربي من إشكاليات في التعامل مع المصطلحات الوافدة خاصة مصطلحات اللسانيات والنقد الأدبي وهذه الإشكاليات نلمسها "سواء في محاولة ضبط المفاهيم أو على مستوى إيجاد مقابلات أو موازيات مترجمة لهذه المفاهيم"[1] فقد واجهت اللسانين والمترجمين والنقاد وهيئات التعريب مشكلات كبيرة ومستعصية وهي تعالج هذه الإشكاليات.

من هذه المصطلحات النقدية التي كثر حولها الجدال في مجال الدرس اللساني والنقدي؛ مصطلح: السرد أو السردية « NARRATOLOGY ». فمن المقترحات المترجمة لمصطلح السرد، نجد (علم السرد) أو (السرديات) أو (نظرية القصة) أو (القصصية)، أو (المسردية) أو (السردلوجية) (الناراتولوجيا) ...الخ.

كما يترجم الفعل (NARRATE) بلفظي (سرد) و (قص) وأحيانا (روى) أو (حكى) أما الاسم (NARRATOR) فيترجم بـــ (الراوي) أو (السارد)[2] فالمقترحات السابقة كلها تشترك في إسنادها إلى جذرين عربيين أصليين هما: (س–ر–د) و (ق — ص).

ومن تم فالسرد: هو القص أو الحكي والإخبار، وفي المجال الأدبي والنقدي هو: "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بوساطة اللغة، وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة"[3].

1– فاضل تامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، الصفحة 169.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 178.

3– جيرار جنيت، حدود السرد، تر/بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1992 ص 71.

وإذا كان الشق الأول من هذا التعريف لـــ"جيرار جنيت" لا مراء ولا جدال فيه "عرض متوالية من الأحداث" فإن الشق الثاني محل مسألة واستفسار، إذ إن ربط السرد باللغة المكتوبة معناه التخلي عن كثير من المرويات السردية العربية القديمة ذات الجذور الشفوية. فالشفوية سمة لجل هذه المرويات ويعود ذلك إلى أنها "ظهرت في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقي فيها على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفوي. واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية"[1]. فالحديث النبوي كان ينقل مشافهة بين الناس، بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم نهى عن كتابة الحديث النبوي خشية اختلاطه بالقرآن الكريم.

والسبب في هذا الاعتراض يعود إلى الفروق الجوهرية بين السرد المكتوب والسرد الشفوي، فالفرق بينهما لا يعود لعامل الزمن فحسب كون الأولى حديثة والثانية قديمة. إنما للخواص الفنية المميزة للبُنَى السردية في كل منهما:

" إذ اتصفت المرويات السردية الشفوية بأنها تتألف من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني، أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من "تمثيل" لكل من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني"[2]. أي أن الاختلاف على مستوى البنية السردية.

ففي السرود الشفوية تبرز كل المكونات السردية، خاصة الراوي والمروي له، والراوي غالبا ما يكون معينا مع الفصل بينه وبين الحكاية أي مع ما يرويه. وهو ما يسمى "الراوي المفارق لمرويه" لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، بينما تظهر تجليات الراوي المتماهي بمرويه في السرود الكتابية[3].

– أما مصطلح علم السرد الذي استعمله "تودوروف" أول مرة سنة 1969 فهو: "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص06.

2- المرجع نفسه، ص 07.

3- ينظر: المرجع نفسه ص 07.

إنتاجه وتلقيه"[1] لأن السرد منظومة أو بُنية مركبة من أركان أربعة هي: (السارد، المتلقي، اللغة، الشخصية).

"وكلما اختفى واحد من هذه الأقطاب إلا وانتفى العقد وبطل السرد"[2].

وقد بدأت الدراسات العلمية للقص والسرد مع صدور العدد الثامن من مجلة (COMMUNICATIONS) عام 1966 والذي حمل هذا العنوان (التحليل البنيوي للقصة) وكانت لهذا العدد القيمة الأساسية في بيان المنهج العلمي لدراسة القصة. خاصة المقال الاستهلالي لـــ "رولان بارت" وبحثه في الوظائف والأفعال السردية بالإضافة إلى مقال "ت. تودوروف" حول الحكاية والخطاب. وقد استند كلاهما إلى كتابات الشكلانيين الروس[3]

فهو علم لا يشتغل بتفسير النصوص الحكائية إنما يسعى إلى كشف أسرار اللعبة السردية من خلال دراسة الحكاية والخطاب فقد ميّز "توماتشفسكي" بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بقوله: "إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي المقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل"[4].

وعلى نسق "توماتشفسكي" سار "تودوروف" في حديثه عن القصة والخطاب فيقول: "للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه؛ بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا تكون قد وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل

1- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2002، ص 174.

2- محمد ساري، "نظرية السرد الحديثة"، مجلة السرديات- مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 01. 2004- ص 17.

3- ينظر: اوزولد ديكرو، وجان ماري ستايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2007- ص 208.

4- ت. تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلاتين الروس) تر/ إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. المغرب، الطبعة الأولى، 1982، ص 180.

بوساطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسد في كتاب، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"[1] فالسرد إذن (قصة) و(خطاب)، في القصة ينبغي التمييز بين مستويين هما:

"منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها"[2]. وأما الخطاب فله طرائق ثلاث هي زمن السرد الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومظاهر السرد أو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد، وأنماط السرد التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا بالقصة[3]. وفي زمن السرد يميز "تودوروف" بين زمن القصة وزمن الخطاب: "فزمن الخطاب هو زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر"[4] كما أضاف "تودوروف" إلى هذه الأزمنة زمنين هما: زمن التلفظ (الكتابة) وزمن الإدراك (القراءة)[5]. وفي مظاهر السرد تبنى الاقتراح الذي قدمه "جون بيون" لمظاهر السرد[6] وهي:

1- السارد > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف).

2- السارد = الشخصية الحكائية (الرؤية مع).

3- السارد< الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج).

1- ت. تودوروف، مقولات السرد الأدبي. تر/ الحسين سبحان وفؤاد صفا ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41.

2- المرجع نفسه، ص 42.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

4- المرجع نفسه، ص 55.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص 58 – 59.

أما أنماط السرد والتي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها. فهناك نمطان عند "تودوروف"[1] هما:

- التمثيل (العرض) «Représentation»
- الحكي« Narration »

وعلى هذا فإن السرد أو الحكي يستند إلى ركنين أساسيين هما:

1/ القصة (الحكاية)، وتضم أحداثا معينة.

2/ السرد (الطريقة التي تحكى بها القصة).

فالسرد هو المعتمد في التمييز بين أنماط الحكي. ولا وجود للسرد إلا بتوفر راوٍ ومروي له، "فالقصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:

وأما (السرد) فهو "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها. وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر بالقصة ذاتها"[2].

بقي أن نشير إلى أن السرد لا يختص بالخطاب الأدبي فحسب، فهو: فعل لا حدود له حاضر في كل الأزمنة والأمكنة "يمكن أن يؤدى بوساطة اللغة المستعملة شفاهية أم كتابية، وبوساطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبوساطة الانسجام المنظم لكل هذه المواد. إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والايماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوّق والسينما والمنوعات والمحادثات"[3].

1- ينظر: المرجع السابق، ص 61.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب 1991، ص 43.

3- رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 09.

فالسرد حسب تصور "بارت" يتسع ليشمل ما في الحياة، بل هو الحياة ذاتها. ومن تم فإن (علم السرد) لا يتوقف عند النصوص الأدبية، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة؛ مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية، إيماءات وصور متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات. "ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم تكن بالطريقة المعتادة"[1] فقد يأتي اليوم الذي نسمع فيه عن اختصاصات جديدة كـــ علم السرد الإعلامي، وعلم السرد السينمائي وهكذا ؟! فالسرد نشاط إنساني. أي "هو جزء من الزمن وشكل من أشكال حضوره في ذاكرة الأشياء والكائنات"[2].

ولهذا عندما نقول إن السرد العربي القديم من الغنى والتعدد والتنوع لا ينبغي أن يماري أحد في ذلك فهو كما يوجد في الأساطير والحكايات الشعبية والأخبار والسير الذاتية والموضوعية والمقامات يوجد في أيام العرب وأمثالهم وأشعارهم. كما يوجد في القرآن الكريم وكتب التفسير وفي الحديث النبوي وكتب السنن، وفي مدونات الفقه والتاريخ والسير وأدب الرحلات...الخ.

إلى جانب مصطلح (علم السرد) نجد مصطلحا آخر ينافسه بل يكاد يذهب به إلى غير رجعة وهو مصطلح (السردية) الذي يفضله "عبد الله إبراهيم" مبررا ذلك بقوله: "إن المصدر الصناعي في العربية يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. ولهذا نتبنى مصطلح السردية بوصفها مصطلحا يحيل على مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد والأحوال الخاصة به والتجليات التي تكون عليها مقولاته"[3].

نعم مصطلح السردية أسهل وأيسر وأكثر انتشارا في الخطاب النقدي شأنه شأن مصطلح (الشعرية) أو (الأدبية). فالسردية هي فرع من أصل كبير هو (البيويطقيا) التي تعنى

1- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 174.

2- سعيد بنكراد، الحكي واللّذة المجهضة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2008، العدد 447، ص73.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 10.

بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، أي: "استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[1].

وعلى هذا فالسردية تبحث في البنية السردية. وبيان القواعد التي تحكم نظامها أو هي باختصار: " المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة"[2].

وهو تعريف مركب جمع فيه بين التيارات الكبرى في علم السرد، وهي:[3]

1/ التيار الدلالي: ويمثله "بروب" و "بريمون" و "غريماس" حيث ركز هؤلاء على الأفعال السردية. ومنطق ترابطها. لأن العمل الحكائي يتحدد من خلال (أفعال) تقوم بها (فواعل) في فضاء معين. ويعرف هذا التيار بـــ (سرديات القصة).

2/ التيار اللساني: ويمثله كل من "بارت" و "تودوروف" و "جيرار جينيت" واهتم هؤلاء بالمظاهر اللغوية للخطاب. أي طريقة تقديم المادة الحكائية، فالمادة الحكائية واحدة لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها. ويتحدد الخطاب من خلال هذه المقولات الثلاث: الزمن- الرؤية- الصيغة، ويعرف هذا التيار بـــ (سرديات الخطاب).

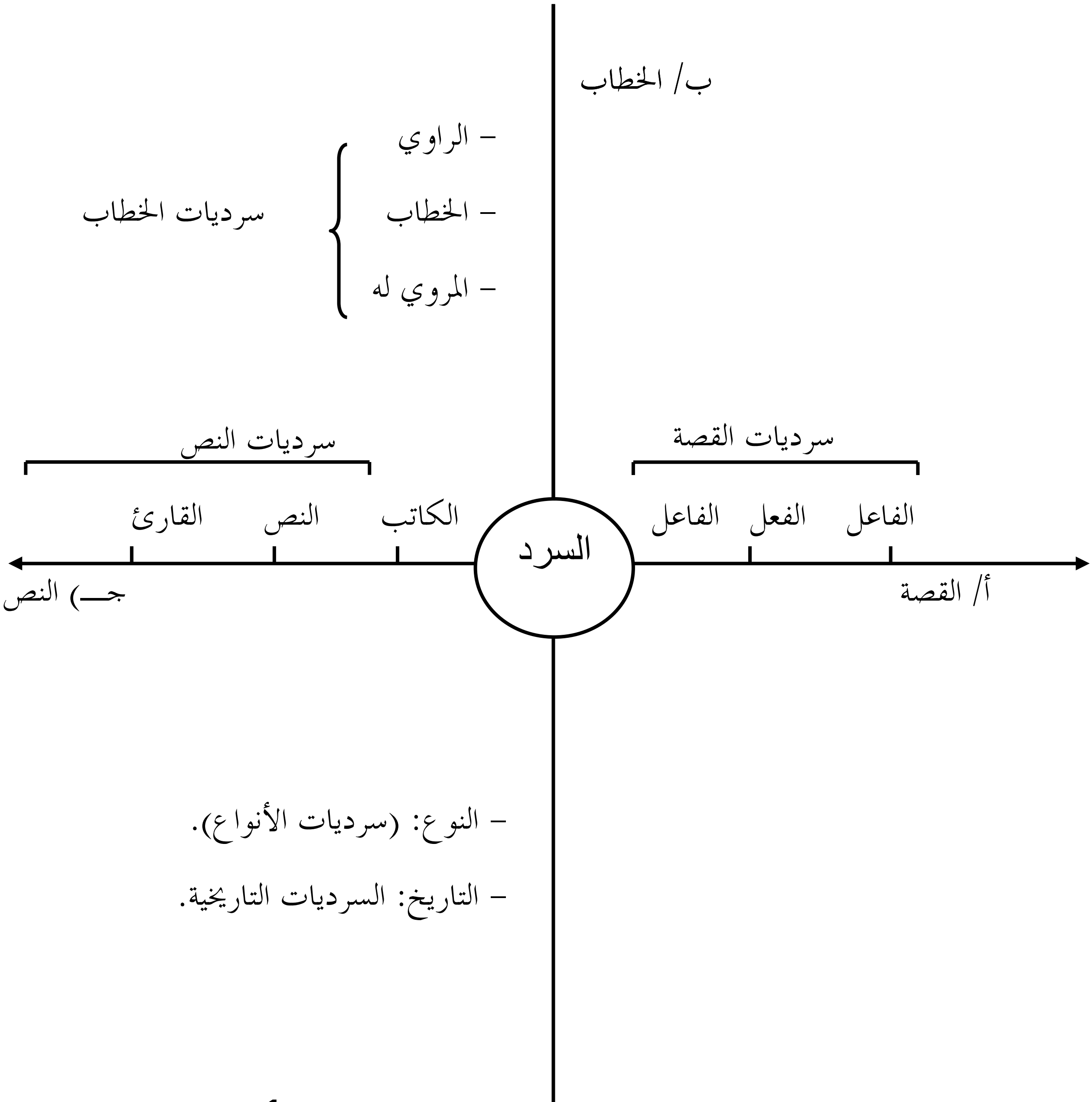
3/ التيار النصي: إذ سعى "جاتمان" و "برنس" إلى الإفادة من المعطيات السردية الدلالية (سرديات القصة)، والتيار اللساني أي (سرديات الخطاب) والعمل على دراسة العمل السردي في صورته الكلية. وهو ما يعرف (بالسرديات النصية) لأنها تهتم "بالنص السردي باعتباره بنية مجردة. والبحث عن تماسكه وانسجامه وعلاقته بالمتلقي في الزمان والمكان. ويتضح الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي وترابط كلاهما بالفاعل (الكاتب- المؤلف) و(القارئ- والسامع) وتضعها في زمان وفضاء معينين. وهو أشمل التيارات لأنه اهتم بالأفعال السردية. واهتم بطريقة عرض المادة الحكائية، وزاد على التيارين الاهتمام بالمنتج (الناصّ) والملتقي معا. ويمكن جمع هذه التيارات وما تحمله من تمفصلات في هذه الترسيمة

1- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة/ شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 2، 1992، ص 32.

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 07.

3- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، الصفحات 223 إلى 226.

البيانية. وهي تيارات تتقاطع في اشتغالها بالخطاب السردي، وإن اختلفت في طرائق الدراسة. فالتيار الدلالي يركز على الحكاية (الأفعال ومنطق ترابطها)، والتيار اللّساني يشتغل بمقولات الخطاب (الزمن، الرؤية، الصيغة)، والتيار النصي ينظر للنص في كليته وانسجامه باعتباره بنية مجردة مع البحث في تماسكه وانسجامه.



السرد ومختلف الاختصاصات السردية[1]

1- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 32.

وأخيرا، وبعد حديثنا عن السرد، وعلم السرد، والسرديات. نتبنى هذا التعريف لأنه أقرب إلى الدقة والشمولية: السرد هو: "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليًا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[1] أي أن الأفعال الحكائية إذا انتقلت من الغياب إلى التداول بغض النظر عن طبيعتها (واقعية أم خيالية) أضحت فعلا سرديا.

كان من الواجب استحضار هذه الآراء والتصورات والمفاهيم حول علم السرد أو السردية قبل الحديث عن السرد العربي القديم. لأننا نعتقد أن مثل هذه الضوابط تمكّن الباحث والقارئ معا من وضع تصور أولي عن السرد ينير لنا السبيل ونحن نقتحم غيابات السرد العربي القديم.

ثانيا: مصطلح السرد العربي القديم (المفهوم والتجلي)

هذا المصطلح أي (السرد العربي) أول من استعمله –في علمنا– هو "سعيد يقطين"، الذي برر ذلك بقوله: "السرد العربي مفهوم جديد أستعمله ليكون المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي. ويتسع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية و لم يرق أي منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي يتخذ بعد الجنس"[2] والسرد هو (الجنس) المقابل (للشعر). أما الحكايات والقصص والأساطير والمقامات فهي أنواع يجمع بينها السرد المتواجد في كل منها. وللتوضيح أكثر نقول إن المقامة العربية خطاب سردي، أي أنها نوع من الأنواع السردية له مواصفاته البنيوية الخاصة وهو يوجد ضمن إطار أوسع هو الجنس وأعني به السرد العربي القديم.

وقولنا السرد العربي القديم لا يدل على تحيز عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على الأنواع السردية القديمة التي تكونت ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية خاصة الحكايات

1– سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2006، ص 72.

2– سعيد يقطين، "كتابة تاريخ السرد العربي"، مجلة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، العدد 15، سنة 2000، ص 33.

والسير الشعبية والأساطير والخرافات وكرامات الصوفية والمنامات والمقامات وأيام العرب والأخبار والنوادر ...الخ.

في إطار حيز جغرافي ممتد من العصر الجاهلي إلى قبيل العصر الحديث أي نهاية عصر الضعف والانحطاط، أو ما يعرف بعصر الموسوعات العلمية واللغوية، فالسرد العربي القديم يواجه زمنيا السرد العرَبي الحديث وعندما نقول دراسة السرد العربي القديم فإننا نقصد: "البحث في مكونات البنية السردية للموروث القصصي من راوٍ ومروي ومروي له"[1].

ونرى من الضروري الآن أن نزيل الغشاوة العالقة بذهن كثير من القراء حول السرد العربي القديم، خاصة وأن الشائع عن الثقافة العربية أنها ثقافة الشعر. "فقد حرم القارئ العربي بصورة عامة من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل الخيال العربي- الإسلامي، وتعرضت طوال أكثر من ألف وخمسمائة سنة إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة وعدم امتثال المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية من جهة أخرى"[2]. يضاف إلى هذين السببين سبب ثالث هو أن السرد العربي القديم سرد شفوي في معظمه. أو هو فن لفظي قوامه راو ومروي وحكاية.

فما أكثر التصانيف حول تاريخ الشعر العربي القديم ونقده*

1- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. الطبعة الأولى: 2005، ص 20.

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 05.

*- من هذه المؤلفات:

1/ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن لإحسان عباس.

2/ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) كمال الرويبي.

3/ الثابت والمتحول لأدونيس.

4/ نظرية الشعر عند العرب لمصطفى الجوز.

5/ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور.

6/ مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) جابر عصفور.

7/ موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

8/ التفكير النقدي عند العرب، عيسى علي العاكوب.

.../...

بل حتى الدراسات النقدية القديمة– في معظمها– تدور حول الشعر؛ مثل (عيار الشعر) "لابن طباطبا" ت 322هـ، و (نقد الشعر) لـــ "قدامة بن جعفر" ت 337هـ، و (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) "لحازم القرطاجي" ت 684 هـ إلى جانب مدونات الجمع والتأريخ كـــ (الشعر والشعراء) "لابن قتيبة" ت 270 هـ و (طبقات فحول الشعراء) "لابن سلام الجمحي) ت 232هـ. والموازنة للآمدي (ت 370هـ) و (معجم الشعراء) لابن عبد الله محمد بن عمران المرزباني (384هـ) وغيرهم وما أقل تصانيف النثر العربي عامة، والسرد العربي القديم خاصة رغم ما في هذا المتن الحكائي من تنوع وتعدد وتشعب، ولعل هذا التهميش هو الذي جعل المثقف العربي اليوم إن طلبت منه أن يحدد لك كتب السرد العربي القديم تجده لا يتجاوز ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة الغفران ثم يتوقف: "قرون من السرد يختزلها في أربعة أو خمسة عناوين"[1].

إن العودة المتأنية إلى المكتبة العربية القديمة وتصفح ما فيها من ذخائر وأسفار يجعلك تواجه بأجناس وأنواع سردية هي في مصاف الشعر على مستوى الإنتاج والتلقي. لكن النقد والبلاغة العربيين لم يهتما بهذه الأنواع السردية. كاهتمامهما بالشعر جمعا وشرحا وتحليلا ودراسة. فحق لنا أن نقول إن للعرب بلاغة، لكنها بلاغة الشعر فحسب. فأين بلاغة الأنواع السردية الأخرى: "إن نهوض النقد العربي القديم على جنس الشعر الذي اعتبر بحق عمدة الأدب جعل معاييره المستصفاة تدين في أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبي، وعلى هذا النحو لم يتح للأنواع النثرية الأدبية أن تسهم في بلورة المفاهيم النقدية والبلاغة الموروثة عن تفكيرنا الأدبي القديم إلا في حدود ضيقة"[2] هذا الانحياز يطرح إشكالاً آخر هو: "ما السبيل إلى تحليل أنواع نثرية لا تسعف المعايير البلاغية الموروثة في إدراك طبيعتها"[3].

فلو عدت إلى كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي (ت 626 هـ) أو كتاب (المطول) لسعد الدين التفتزاني (ت 792) أو كتاب (الطراز) ليحي العلوي (ت749هـ) أو كتاب

1- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، ص 05.

2- محمد مشبال، بلاغة النادرة، منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب بنطوان، 1998، ص 6

3- المرجع نفسه، ص 07.

(عروس الأفراح) لبهاء الدين السبكي (ت 773هـ). لوجدت التمثيل والاستشهاد واستنباط الأحكام البلاغية لم يخرج عن دائرة الشعر العربي القديم ومصادر الوحي (القرآن الكريم والسنة النبوية) ونادِرا أن تجد استشهادا من خطبة أو رسالة أو وصية. أما الأنواع السردية فمحرم عليها طرق هذا الباب. مع أن "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[1] بل إن بعض الدراسيين حتى منتصف القرن العشرين كانوا يرون في الفن القصصي "نوعا أدبيا منحطا من الناحية الأسلوبية لأنه يستخدم أساليب السوقة والعامة"[2].

فالمادة السردية كما نجدها في الأساطير والخرافات والسير والمقامات نجدها في أدب الرحلات والأسفار، وكتب النوادر والتاريخ بل إن كتب الحديث وتراجم العلماء تشتمل على "قطع أدبية رائعة تتفوق في قوتها وحيويتها وسلامتها، وفي بلاغتها وجمال لغتها- على دواوين ومجاميع ورسائل أكبّ عليها الناس وافتتنوا بها"[3].

فالسرد العربي القديم يتوزع في أثار كثيرة، متنوعة الأجناس، متشعبة المواضيع، منها ما يمت بصلة إل الأدب واللغة، ومنها ما هو أدخل في التاريخ، ومنها ما له بالدين —حديثا وسيرة وفقها- نسب صريح[4]. فالشائع عن "ابن خلدون" أنه في اختياره لأصول الأدب ومصادره أنه ذكر: البيان والتبيين للجاحظ، وأدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد والنوادر للقالي[5]. وهذا صحيح. لكن الصحيح أيضا أنه ذكر في الصفحة الموالية من (المقدمة): كتاب (الأغاني) أكبر

1- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق/ عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، الطبعة الرابعة، الجزء الأول، ص 287.

2- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص 11.

3- أبو الحسن الندوي، نظرة جديدة إلى التراث الأدبي العربي، مجلة المشكاة، المغرب، العدد11، السنة الثانية: أوت/ سبتمبر، 1989، ص 08.

4- ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ص 09.

5- ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، شرح وتقديم محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي بيروت، 2005، ص 507.

مدونة سردية عربية قديمة بل أشاد بها في قوله: "وقد ألف القاضي أبو الفرج الأصبهاني كتابا في الأغاني جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم، وأيامهم ودولهم وجعل مبناه على الغناء في المائة صوتا التي اختارها المغنون للرشيد"[1] وبعد هذا التوصيف للكتاب يصدر حكمه على المصنف قائلا: "ولعمري إنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتأريخ والغناء وسائر الأحوال، ولا يعدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه".[2] والسرد كما وجد في مدونة الأغاني وجد في (نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) وكتاب (الفرج بعد الشدة) وهما للمحسن التنوخي (ت 384 هـ) وكتاب (الديارات) للتبشتي (ت 388 هـ) و (زهر الآداب وثمر الألباب) وكتاب (جمع الجواهر) لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت 413 هـ) وغيرها من المصنفات. نقف مع مصنف واحد منها هو (الفرج بعد الشدة) لـ " التنوخي (ت 384 هـ) وهو مدونة إخبارية جمعت بين الواقع والتخييل – تتفق هذه الأخبار في بنيتها السردية – كما صرح بذلك التنوخي في مقدمة كتابه: "كتاب الفرج بعد الشدة كتاب أخبار. سطر معظمها بمداد الحياة الواقعية متجاوزًا الواقع نحو ضرب من التخييل والوهم. وهذه الأخبار على اختلافها ضرب من القصص. كل قصة تبدأ بحدث ينتهي إلى شدة أو أزمة. ثم يأتي الفرج من حيث لم يكن متوقعا"[3].

كما أن التنوخي نسج هذه الحكايات وفي ذهنه اهتمام بالمتلقي ومحاولة تطهيره من همومه وآلامه. يقول:" كتاب يفرج عن المكروب غمه ويحي الأمل ويبعثه في نفس مَنْ ذَرَى أمله"[4].

هذا على مستوى الإبداع. أما على مستوى النقد. فالكتابات النقدية القديمة حول النثر قليلة جدا، نذكر منها: (نقد النثر) لـ "قدامة بن جعفر"* تحدث فيه عن ضروب النثر

1- المصدر السابق ، ص 508.

2- المصدر نفسه ، ص 508.

3- التنوخي (القاضي أبو علي المحسن بن علي)، الفرج بعد الشدة، اختار النصوص وقدم لها، عبد الإله بنهان، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1995، ص 05.

4- المصدر نفسه، ص 07.

*- هناك من ينسب الكتاب إلى إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب. كما نسبه بروكلمان إلى أحد تلاميذ قدامة وهو أبو عبد الله محمد بن أيوب. لكن نميل إلى أنه لقدامة بن جعفر لتشابه العنوان والأسلوب مع كتاب (نقد الشعر).

فقال:" وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلاً. أو احتجاجًا أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه"[1] وبعد عرضه مواضع كل نوع يخلص إلى القول:" فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف حدِّ الشعر، فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معايبه فتجنبه ها هنا"[2].

ما يلاحظ أن المؤلف وهو يتحدث عن النثر وضروبه يسقط معايير وأحكام الشعر عليه. مما يؤكد سلطة هذا الأخير على النقاد القدامى. وعدم قدرتهم على تحقيق استقلالية النثر عن الشعر "إن دلالة النثر عند القدماء لا تتحدد إلا في علاقته باللاّنثر (أي الشعر) وبموضوعه وبما ينتجه من أشكال ... فالشعر هو القطب الأقوى الذي دفع بالقدماء لتجلية تصورهم للنثر"[3].

أما الكتاب الثاني الذي اهتم بالنثر فهو (إحكام صنعة الكلام) "للكلاعي"، وهو دراسة في النثر وفنونه، وبحث في ضروب الكلام وأنواعه. قال:" وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء – لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء- لغلبته على أذهانهم- بقاء وسعه فأهملوه، ولم يحكوا قوانينه، ولا حصروا أفانينه"[4]. رغم هذا التخصيص والاهتمام بالنثر إلا أننا نجده – أي الكلاعي- عندما يأتي إلى الحديث عن الصياغة الفنية للنثر يتكئ على الشعر. ويقول: "تأملت النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب"[5] ولا نجد من تفسير لهذا الإغفال غير غياب (الكفاءة الأجناسية)* لهذا الناقد. أي غياب الوعي بالفروق الفردية بين الأجناس الأدبية. بالمقابل نجد هذا الوعي الأجناسي بارزًا عند "أبي حيان التوحيدي" في (المقابسات). فقد جاء في المقابسة

1- قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية. بيروت، 1980، ص 93.

2- المصدر نفسه، ص 94.

3- رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، ص 11.

4- الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق/ محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 21.

5- المصدر نفسه، ص 95.

*- المصطلح لـــ غلوينكي، ضمن دراسته "الأجناس الأدبية". وله مصطلح آخر هو (الوعي الأجناسي)

الستون:" النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب. والنثر أدل على العقل، لأن العقل من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأننا بالطبيعة أكثر منا بالعقل..."[1]. لكن لم يستثمر هذا الوعي في إبراز خصوصيات النثر العربي القديم.

أبعد هذا كلّه لا يحق لنا أن نقول: إن العرب عرفوا ديوانا آخر غير الشعر. هو السرد. بكل ما تحمله هذه اللفظة من دلالات لغوية ومعرفية. ومع ذلك "لا أحد اهتم بتتبع مراحله وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد، صحيح أن هناك محاولات في هذا الميدان لكنها تصب اهتمامها على السرد "الأدبي" انطلاقا من مفهوم ضيق للأدب، يتناول الباحث أصنافا معينة من السرد، ويقصى أصنافا أخرى لا يعتبرها أدبية"[2]. وهي التي حاول عبد الفتاح كيليطو الاهتمام بها ودراستها خاصة في: (الحكاية والتأويل) وكتاب (الغائب) و(المقامات) والتي نشير إليها لاحقا. فاختلال موازين القوى الثقافية وراء مركزية النسق الشعري وهامشية النسق السردي.

ثالثا: دراسات حول السرد العربي القديم

إن الاهتمام الجاد بالتراث السردي العربي بدأ مع منتصف القرن العشرين من خلال مباحث ودراسات مركزة. نحاول تقسيمها – لبيان أهميتها- إلى جيلين : جيل التأسيس وجيل الرواد.

أ. جيل التأسيس:

يبقى جيل التأسيس يحضى بشرف الرّيادة الزمنية من خلال مباحثه التأسيسية حول السرد العربي القديم. ومن أبرز كتابات هذا الجيل:

1- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق / محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، ص196.

2- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي) دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى،1988، ص 06.

1- **كتاب: الأدب القصصي عند العرب لـــ موسى سليمان*** ركز فيه الباحث على إنارة مسألة كثر النقاش حولها، وهي: (هل عرف العرب فن القصص قديما أم لا ؟) وبعد تأكيده على معرفة العرب لفن القصة. قسم التراث القصصي إلى: موضوع ودخيل. الموضوع هو العربي الأصيل، والدخيل ما اقتبس من الهند والفرس وغيرهم. ويعتبر "سعيد يقطين" هذا الكتاب "مساهمة أولية في مسار التأريخ للسرد العربي القديم"[1]. لما فيه من جمع وتصنيف للقصص العربي: القصص الإخباري، القصص البطولي، القصص الديني، القصص اللغوي، القصص الفلسفي.

إلا أن الكتاب اهتم بنوع سردي واحد هو القصص وأهمل بقية الأنواع السردية. كالمقامات والسير والخرافات...

2- **كتاب: الفن القصصي العربي القديم**. من القرن الرابع إلى القرن السابع لعزة غنام* حاولت الباحثة في هذا الكتاب حصر الفترة الزمنية المستهدفة بالبحث وهي من (القرن الرابع إلى القرن السابع). إلا أنها اكتفت بجمع المادة القصصية التي كتبت في هذه المرحلة. ويبقى مع ذلك الكتاب عبارة عن مدونة جامعة لشتات القصص العربي القديم يحتاجه الباحثون المتخصصون في السرد العربي القديم لدراسة بنيته السردية وأفعاله الحكائية.

3- **كتاب: التراث القصصي في الأدب العربي** – مقاربة سوسيوسردية- لمحمد رجب النجار**. حاول الكاتب الجمع بين منهجين في الدراسة هما: المنهج السوسيولوجي والمنهج البنيوي. الأول لاستجلاء الأنساق الثقافية والاجتماعية لهذا التراث القصصي، والثاني لاستكشاف البنية السردية الناظمة لهذا التراث السردي. ويعد هذا الكتاب

---

*- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الخامسة، 1983.

1- سعيد يقطين، "كتابة تاريخ السرد العربي"، مجلة التبيين، العدد 15، 2000 ص 38.

*- عزة غنام، الفن القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة 5، 1983

** - محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربة سوسيو سردية) منشورات ذات السلاسل الكويت، 1995.

"خطوة إيجابية في مسار الدراسات السردية العربية لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه أن يكون محيطا بمختلف التجليات السردية العربية"[1].

تلحق بهذه الكتب التأسيسية كتب أخرى أهمها: (نقد النثر في تراث العرب حتى نهاية العصر العباسي (656 هـ) لخالد رباح أبو علي"[2] ودراسة "محمد خير شيخ موسى"[3] (نقد النثر العربي حتى القرن الرابع الهجري) وهاتان الدراستان تعالجان الأنواع السردية (القصصية) ضمن منظومة أكبر هي النثر العربي القديم. إلى جانب كتاب (الموقف من القص في تراثنا النقدي) لـ "كمال الرويبـــي"[4] بين فيه مواقف النقاد العرب القدامى من القصص والأشكال القصصية.

1- سعيد يقطين، "كتابة تاريخ السرد العربي"، مجلة التبيين، العدد 39.

2- خالد رباح أبو علي، نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة 1993.

3- محمد خير شيخ موسى. نقد النثر العربي حتى القرن الرابع. رسالة دكتوراه. جامعة دمشق. 1992.

4- كمال الرويبي الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1991 .

ب. جيل الرواد

إذا كان للجيل الأول شرف التأسيس والرّيادة الزمنية فإن للجيل الثاني شرف التأصيل النقدي للسرد العربي القديم. وبذلك حقت له الرّيادة الإبداعية أو بصورة أدق، لريادة النقدية. والذي زاد دراسات هذا الجيل أهمية هو طابعها العلمي واستفادتها الواعية من الدراسات الغربية عامة ومباحث علم السرد عند (بارت، وتودوروف وغريماس وجيرارجنيت وغيرهم) خاصة. ومن أعلام هذا الجيل نذكر:

1- عبد الفتاح كيليطو: الاشتغال بالتراث قضية مركزية في المتن الكيليطوني فقد خصّ التراث الأدبي معظم أعماله الأكاديمية.

وأهم كتاب ألفه – في اعتقادنا- هو: (المقامات: (السرد والأنساق الثقافية)* فهو يأتي في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عنيت بالأنساق الثقافية في علاقتها بالنص السردي القديم. وخصص الكتاب لنوع واحد من السرود العربية القديمة هو المقامة التي يراها "زهرة برية لا يدري كيف تفتحت..."[1] لكنه يفصل فصلا حازما في إشكالية الرّيادة بقوله: "الهمذاني خالق نوع المقامات"[2] أما النصوص المقامية التي استهدفها بالبحث والدراسة فهي لا تنتمي إلى حيز جغرافي واحد، وهي خمسة مدونات لــ: "الهمذاني"، و "ابن شرف" القيرواني"، "وابن بطلان"، "وابن ناقيا" و "الحريري".

قسم كتابه إلى ثلاثة أقسام؛ في القسم الأول عقد موازنة بين المقامات ونصوص من القرن الرابع للهجرة قصد استجلاء عدد من الأنساق التاريخية والجغرافية، والاجتماعية والشعرية. وفي القسم الثاني بحث في الأنساق التي كانت في الأصل من التلقي الذي خصّ به معاصرو الهمذاني وسماه: التسمية والبنية.

---

*- عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993

1- المصدر نفسه ، ص 06.

2- المصدر نفسه، ص 07.

أما القسم الأخير فقد خصصه "للحريري" من خلال البحث في الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة.

وينهي الكاتب بحثه بسؤال مشروع مؤداه: ماذا نصنع بالمقامة؟ ماذا نصنع بالأدب؟ "طريقان (متكاملان) ينفتحان أمام العرب. يدعو الأول إلى تجديد النصوص القديمة على ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانية، و يدعو الآخر إلى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها. كما أعاد الآخرون كتابة الأوديسا وأوديب ملكا والإنجيل"[1].

إلى جانب هذا الكتاب له كتابان هامان هما:

أ- الغائب* (دراسة في المقامة الكوفية) للحريري. وهو كتاب صغير الحجم عظيم الفائدة. حاول الباحث من خلاله الاهتمام بالسرد العربي القديم بمعناه الواسع. السرد الأدبي وغير الأدبي. من خلال تحليله لمجموعة من النصوص تنتمي إلى أنواع مختلفة (الخطاب البلاغي، الشعر، الخرافة، المثل) وإلى عصور متعاقبة (الجرجاني، ابن المعتز، الميداني، ...) كما حاول ربط سلسلة من الثنائيات: الليل/ النهار، النور/ الظلام، الشمس/ القمر، الواقع/الحلم، الحقيقة/ الكذب، العمق/السطحية، المشروعية/ الإدعاء... أزواج فصلها عند دراسة وتحليل المقامة الكوفية للحريري. وهي التي باتت تعرف بشعرية المفارقة أو بلاغة المفارقة التي أسس لها "دي – سي – ميويك وترجمها إلى العربية.. عبد الواحد لؤلؤة.

ب- الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)** نجده يدافع في هذا الكتاب عن السرد العربي القديم. من خلال موازنته بين ما ألف حول السرد وما ألف حول الشعر جمعا ودراسة ونقدا، يقول "أما السرد العربي فلا أحد اهتم بتتبع مراحله وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد، صحيح أن هناك محاولات في هذا الميدان. لكنها تصب اهتمامها على السرد (الأدبي) انطلاقا من مفهوم ضيق

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 220.

* عبد الفتاح كيليطو، الغائب (دراسة في مقامة الحريري) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1988.

** عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي) دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1988.

للأدب، يتناول الباحث أصنافا معينة من السرد، ويقصي أصنافا أخرى لا يعتبرها أدبية"[1] وحتى لا يمارس الإقصاء طبق على نصوص سردية بعضها من الأدب وبعضها الآخر من غير الأدب- بمعناه الضيق- ومن الكتب التي طبق عليها (أسرار البلاغة) للجرجاني. (قصة الصياد والعفريت) من ألف ليلة وليلة، وحكايات أخرى من النوادر مثل: "حكاية (أبو العبر والسمكة)، وحكاية (أبو سهل والجمل) من كتاب التشوف لابن الزيات. ولا يمكن نسيان كتاب (العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة) وهي دراسة مميزة تعانقت فيها النصوص التراثية مع المناهج الحديثة. وما يمكن التأكيد عليه أن كل الدراسات الناجزة من لدن عبد الفتاح كيليطو تنحو منحى التأسيس لنظرية نقدية عربية، لأن الخطاب النقدي الكيلطوني أبعد عن السطحية والاجترار؛ إنه خطاب العارف بمادته وآليات بحثه. إنه خطاب أستاذي كما وصفه عبد الكبير الخطيبـــي في مقدمة (الأدب والغرابة): "ظاهريا نحن أمام خطاب أستاذي متوفر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامتناهية"[2]. لهذا علينا أن نجتهد في الكشف عما تخفيه شجرة النص النقدي الكيليطوني.

1- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص06.

2- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006، ص 08

2- سعيد يقطين: إلى جانب اهتمامه بالرواية العربية الحديثة من خلال:

1- القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) 1985.

2- تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)

3- (انفتاح النص الروائي: النص والسياق).

4- الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث).

اهتم بالسرد العربي القديم مركزا على نوع سردي واحد هو السيرة الشعبية. في كتابه "الكلام والخبر" (مقدمة للسرد العربي القديم)*. مبررا ذلك بقوله:

وقع اختياري على السيرة الشعبية للاعتبارات الآتية[1]:

1- السيرة الشعبية عمل حكائي مكتمل ومنته، قدم لنا العرب من خلاله العديد من النصوص.

2- العمل الحكائي يمتاز بالطول الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس والأنواع والأنماط.

3- له خصوصية تميزه عن غيره من الأنواع السردية؛ سواء من حيث تشكله، أو عوالمه الواقعية أو التخييلية التي يؤخذ منها.

4- هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل معه، بمختلف أشكال وأنواع التفاعل النصي.

وهي مبررات مقنعة وكافية يمكن أن نضيف إليها أن الاشتغال على نوع سردي واحد أفضل من الاشتغال على الأنواع السردية كلها وذلك لغزارة مادتها وتوزعها في مدونات مختلفة وكما أن الاشتغال على نوع أو خطاب سردي واحد يجنب الباحث السطحية ويقربه أكثر من العمق والتخصص. وهي واحدة من المقتضيات المنهجية للألفية الثالثة.

---

*- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) الدار البيضاء/ المغرب الطبعة الأولى، 1997.

1- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 07.

وقد جاء الكتاب في أربعة فصول.

- **الفصل الأول:** رصد فيه آراء القدماء حول (النص) و(اللانص) متسائلا عن أسباب الاهتمام بنوع من النصوص وعدم الاهتمام ببعضها الآخر.
- **الفصل الثاني:** أشار فيه إلى ما أنجز حول السيرة الشعبية في النصف الثاني من القرن العشرين. كما قدم في هذا الفصل تصورا جديدا لدراسة السرد العربي القديم.
- **الفصل الثالث:** خصصه للكلام العربي وأجناسه وأنواعه.
- **الفصل الرابع:** ميز فيه بين ثلاثة أجناس للكلام العربي هي (الخبر، الحديث الشعر) واهتم بالخبر. من خلال إبراز أنماطه وأنواعه وحاول موقعة السيرة إلى جانب الخبر والحكاية والقصة باعتبارها من الأنواع الخبرية أو السردية الأصلية.

ويعد كتاب "الكلام والخبر" نقلة نوعية في مسار الدراسات النقدية للسرد العربي القديم. لما وفره للباحثين من منطلقات تنظيرية تمكن الباحث من فهم خصوصية السرد العربي القديم عامة والسيرة الشعبية خاصة. فقد ارتكز الكتاب على "قاعدة إشكالية تنطوي على طاقة ربط جدلي فعال بين الخاص السردي وسياقه الجمالي، وبين التشكيل الجمالي ونسقه الثقافي"[1].

فالكتاب من الأبحاث القليلة بل النادرة التي "انطوت على وعي جذري بمفهوم النص، ودلالاته المعرفية، وأبعاده النظرية في النظر إلى التراث بالقدر ذاته الذي مثل النص في نطاقها، معيارا إجرائيا حاسما في استيضاح عناصر الوجود الكلامي، والتحقق الإبداعي العربي القديم"[2].

إلى جانب "الكلام والخبر" لا يمكن نسيان مؤلفاته الأخرى والتي لها صلة وثيقة بالسرد العربي القديم. خاصة:

1- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، ص 20.

2- المرجع نفسه، ص 24.

- كتاب – ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن) 1994.

وكتاب: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) 1997 إذ يحتوي هذا الأخير على مشروع نظري لتأطير السرد العربي القديم. "تبقى الممارسة النقدية لسعيد يقطين محكومة بهواجس تنظيرية من حيث الحرص على التأطير النظري المكثف للأدوات المفهومية والمصطلحية التي يشتغل عليها"[1]. إلى جانب هذا تميزت الممارسة النقدية عنده بالتماسك والترابط. فخاتمة كل كتاب هي في الأساس مقدمة لما يليه. فالقارئ يشعر بأنه يقرأ مدونة واحدة من أجزاء متعددة.

3- عبد الله إبراهيم: من المشتغلين على السرود العربية القديمة. خاصة في كتابه:

(السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)* حيث استنطق في هذا الكتاب الأصول التي قامت عليها السردية العربية القديمة بغية استخلاص الهياكل التي تؤطر أبنيتها. وهو ما صرح به في قوله: الهدف الذي يتوخاه البحث هو: «استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي كما تشكلت في دائرة الثقافة العربية»[2].

حاول في القسم الأول استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية وهي النظرة الشفاهية وتقييد المنطوق، والرؤية الدينية وهيمنة الأصول. وأما القسم الثاني فاعتمد فيه على نوعين من الوصف والمعاينة، الأول تاريخي تعاقبي، والثاني وصفي تزامني، انصب فيه الاهتمام على مكونات البنية السردية للأنواع الكبرى (الخرافة/ السيرة/ المقامة).

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت. الطبعة الأولى، 1992.

*- محمد مريني، "السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث،" مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد 38، مارس، العدد 03، 2010، ص338.

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي القديم، ص 06.

توج التحليل "بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد. بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما على نحو تمثيلي في أشد الركائز أهمية، وهو الإرسال السردي بأركانه من راوٍ ومروي ومروي له"[1].

ثم أعاد إخراج كتابه (السردية العربية) ضمن موسوعته الكبيرة: (موسوعة السرد العربي) والتي تضم إلى جانب السردية العربية القديمة. السردية العربية الحديثة.

ولعل نقطة التقاطع بين هذه الممارسات النقدية لـــ (عبد الفتاح كيليطو، وسعيد يقطين، وعبد الله إبراهيم). والتي يشعر بها كل متتبع ومهتم هي أن الناقد الغربي يتكئ في حقل السرديات على تراث نقدي غزير يستمد منه أدواته المفاهمية والتعبيرية؛ بينما الناقد العربي يفتقد مثل هذا المصدر. لهذا آن الأوان للتفكير في صياغة شروط للمثاقفة المنهجية[2] داخل دائرة النقد العربي الحديث. بهدف الرقي بالممارسة النقدية من مستوى التمثل والتوظيف والاستهلاك إلى مستوى الاستعارة المفاهمية المنهجية القائمة على الإبداع والإضافة والتأصيل النظري.

إلى جانب هؤلاء الأعلام الثلاثة، تأتي دراسات وبحوث أخرى سارت على نسق الرواد، وعملت بتوجيهاتهم النقدية والإجرائية. نذكر منها:

1/ كتاب: الخبر في الأدب العربي– دراسة في السردية العربية– لـــ محمد القاضي.

يقر الكاتب بداية صعوبة الاشتغال على الخبر في الأدب العربي لتوزع مادته على آثار كثيرة متشعبة المواضيع كـــ (التاريخ، السير، الفقه، الأصول واللغة والحديث النبوي...). وقد قسم كتابه إلى خمسة أبواب:

- **الباب الأول**: الخبر والأجناس الأدبية في الدراسات الغربية والعربية.
- **الباب الثاني**: قضايا الخبر الأدبي (البحث في أصول الخبر).
- **الباب الثالث**: قضايا الإسناد في الخبر الأدبي.

1- المرجع السابق، ص 07.

2- ينظر: محمد مريني، "السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث"، مجلة عالم الفكر، العدد 03، 2010، ص 359.

- **الباب الرابع:** الخبر الأدبي كوحدة سردية.

- **الباب الخامس:** علاقة الخبر بالشعر والأيديولوجيا من خلال الوقوف مع دلالات الخبر.

ولعل أهم نتائج هذه الدراسة، هي ما خلص إليه الباحث من أن الخبر "بنية سردية متنقلة وذات قدرة فائقة على التأقلم والحركة"[1] وهي خاصية تميز الخبر عن باقي الأنواع الحكائية.

2/ كتاب: المقامات والتلقي لـــ نادر كاظم

وهو بحث في أنماط التلقي التي دارت حول المقامة العربية بل حول نص فريد في الأدب العربي القديم هو (مقامات الهمذاني) هذه المقامات التي «تفجرت حولها قراءات متباينة، وتفسيرات متعارضة لطبيعته وسماته وقيمته الجمالية وأسباب ظهوره وعلاقته بخريطة الأنواع الأدبية المتداولة آنذاك»[2]. وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في (تصنيع النص) وتحديد قيمته ومعناه. وأن القراءات والتلقيات لأي نص أدبي إنما هي محكومة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي.

وقد قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول. حاول في المدخل التأسيس لتصور متميز لفعل القراءة وأنماط التلقي. وأما الفصول الثلاثة فتدور حول أنماط التلقي التي تشكلت حول مقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث.

الفصل الأول: للتلقي الإحيائي: تشكل أفق الانتظار.

الفصل الثاني: التلقي الاستبعادي: كسر أفق الانتظار.

الفصل الثالث: التلقي التأصيلي: تعديل أفق الانتظار.

1- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 691.

2- نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2003،ص 11.

ولعل قيمة هذا الكتاب تبرز في شهادة عبد الله إبراهيم والتي جاء فيها:

" الأسباب الأساسية التي جذبتني إليه، هي فضلا عن منهجه وموضوعه: شيوع مبدأ التحليل الصارم فيه، والجرأة على نقض المسلمات الشائعة في قراءات المقامات الهمذانية، وتقديم مقترح جديد في دراسة المقامة العربية"[1].

3/ كتاب: السرد العربي القديم لـــ ضياء الكعبي*

تهدف الباحثة في هذا الكتاب إلى التعرف على تشكلات الأنواع السردية في الموروث العربي (القصة العجائبية، المقامات، السير الشعبية) وأنساقها الثقافية، وأنماط تلقيها في النقد العربي القديم والنقد العربي الحديث والجديد وجاء الكتاب في بابين كبيرين، خصص الأول لـــ:

- التشكلات السردية والأنساق الثقافية، وبيان التفاعل النصي القائم بين الأنواع والحقول المعرفية الأخرى.

وأما الباب الثاني فهو عن (آفاق تلقى الموروث السردي في النقد العربي القديم والحديث).

ورغم اجتهاد الباحثة، إلا أن دراستها طبعت- في عمومها- بالسطحية والتسرع ولعل من أسباب ذلك اشتغالها على أكثر من نوع سردي: (القصة العجائبية، المقامات، السير الشعبية)، وبحثها في أنماط التلقي لهذه الأنواع في النقد القديم والحديث والجديد، ومع ذلك تبقى محاولة لها مكانتها في مجال الاهتمام بالسرد العربي القديم.

نعتقد أن بعد هذا المسرد التعاقبي في الكتابات التي دارت حول السرد العربي القديم، وبيان مفهوم المصطلح تأكد معن القارئ على أهمية سردنا القديم وأنه يشكل إلى جانب الشعر مدار الإبداع العربي.

1- المرجع السابق، ص 10.

*- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2005.

نحاول الآن الخروج من دائرة التعميم (الجنس) إلى دائرة التخصيص (النوع) بالوقوف مع تشكل أهم الأنواع السردية في موروثها العربي وأعني بها: الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية. أما المقامة فنرجئ الحديث عنها إلى الفصل القادم لأنها نواة هذا البحث.

رابعا: الموروث السردي العربي (تشكل الأنواع السردية)

أ. الحكاية الخرافية:

مصطلح الخرافية مصطلح عجائبي كمضامين الخرافة ذاتها. فالمعاجم اللغوية عندما تناولت هذا اللّفظ دلت على أن المادة اللغوية لـــ (خرف) تحيل على أمرين أساسيين لا يتم مدلول المصطلح إلا بهما.

أولهما: الخرافة اتفاق بين السارد والمتلقي على استرضاء وقبول ما فيها من كذب وتخريف فهي "الحديث المستملح من الكذب".[1] أي لا وجود للخرافة دون كذب فهو مقوم أساسي فيها. كما يرتبط الجذر اللغوي لها بالشيخوخة وفساد العقل. فقد جاء في المعجم الوسيط: "خَرف، خرفا. فسد عقله من الكبر، فهو خَرِف وهي خَرِفة"[2] فالمتخرّف هو ما اختلط عليه الأمر، فأخلط قولا صادقا بآخر كاذبا.

آخرهما: العرف البشري يتخيّر اللّيل زمنا للخرافة. فهي نوع سردي يُحْضَر في النهار ويباح ويطلب إذا أقبل الليل. فإذا كان النهار للثقافة الرسمية، فإن الظلام أكثر ملاءمة للعجائبية. فقد قال "راسين"(ولنا ليلٍ أجمل من نهاراتكم). «فالخرافة ابنة الليل»[3] والمتخرف فاعل سردي يبسط سلطته إذا حلّ الظلام فـــ (إنها والحلم سيان)[4] أي (زمن التلقي) هو الليل. فلو عدنا إلى أكبر ذخيرة إنسانية في الخرافة (ألف ليلة وليلة) لوجدنا هذا التأكيد في نهاية الليلة الأولى من ليالي ألف ليلة وليلة: "وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة "خرف".

2- المعجم الوسيط، مادة خرف.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 123.

4- عبد الفتاح كيليطو، الغائب ، ص 11.

فقالت لها أختها ما أطيب حديثك وألطفه وألذه وأعذبه فقالت لها وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك في نفسه والله ما اقتلها حتى أسمع بقية حديثها ثم إنهم باتوا تلك الليلة متعانقين، فخرج الملك إلى محل حكمه"[1].

فإذا كان النهار لنفوذ شهريار وسلطته، فإن الليل تبسط فيه شهرزاد القمرية سلطتها ونفوذها على العرش الملكي بحكاياتها الخرافية. ثم إن (الإمتاع والمؤانسة) وهو من أشهر المدونات السردية، قد بناه التوحيدي – كذلك – على قاعدة الليالي أي السرد الليلي، فقد جاء في مقدمة الكتاب: أن أبا الوفاء المهندس «كان صديقا لأبي حيان وللوزير ابن عبد الله العارض، فقرب أبو الوفاء أبا حيان من الوزير، ووصله به، ومدحه عنده، حتى جعل الوزير أبا حيان من سُمَّاره؛ فسامره سبعا وثلاثين ليلة كان يحادثه فيها. ويطرح الوزير عليه أسئلة في مسائل مختلفة فيجيب عنها أبو حيان»[2].

قسّم أبو حيان كتابه إلى ليالٍ" فكان يدون في كل ليلة ما دار فيها بينه وبين الوزير على طريقة قال لي، وسألني، وقلت له، وأجبته"[3]. وكان الوزير عادة ما يسأله في نهاية كل ليلة عن (ملحة الوداع) "فيقول الوزير مثلا: «إن الليل قد دنا فجره هات ملحة الوداع." وهذه الملحة تكون عادة- نادرة لطيفة أو أبياتا رقيقة وأحيانا يقترح الوزير أن تكون ملحة الوداع شعرا بدويا يشم منه رائحة الشيح والقيصوم وهكذا»[4].

إلا أن الكتاب وإن بني على فكرة الليالي (كألف ليلة وليلة) لكن لياليه لم تجعل للّهو والطرب وكيد النساء ولعب الغرام، إنما هي "ليال للفلاسفة والمفكرين والأدباء"[5]. لذا يصح أن يكون الكتاب الأول أي (ألف ليلة وليلة) بأن جعل لتصوير الحياة الشعبية في ملاهيها

1- ألف ليلة وليلة، منشورات مكتبة دار البيان، بيروت، الجزء الأول، ص 11.

2- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، (تصحيح وشرح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص (د).

3- المصدر نفسه/ ص (م).

4- المصدر نفسه / ص (ن).

5- المصدر نفسه، ص (ص).

وفتنها وعشقها، والثاني أي (الإمتاع والمؤانسة) جعل لتصوير حياة الأرستقراطيين والأرستقراطية العقلية. "وكلاهما في شكل قصصي مقسم إلى ليال"[1].

والخرافة تعد من أقدم الأنواع السردية في تاريخ البشرية جمعاء. لتوافقها والعقل البشري، فهي تبدأ حيث ينتهي الوحي، خاصة فيما يتعلق بالغيبيات. فالغيب إن لم يكن مصدر معرفته الوحي كان مصدره التخريف. فالخرافة "تكشف عن ترسبات كثيرة، تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية، من جهة. ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية. والتعبير عن رغباته وأحلامه من جهة ثالثة"[2].

فالخرافة تعكس رؤية الإنسان العادي لذاته وللكون المحيط به. وتتجسد هذه الرؤية في أخبار الملوك والسلاطين، وعجائب الرحالة والبحارة. وأخبار المهمشين والمكديين والشطار التي تحتشد بها كتب الطبري وابن كثير والمسعودي والأصفهاني.

ومنذ القرن الثاني للهجرة بدأ الاهتمام بالخرافة خاصة بعد ترجمة عبد الله بن المقفع (ت 140هـ) كتاب (كليلة ودمنة) إلى العربية.

بل إن قوانين وتشريعات مؤسسة الخلافة سمحت بدخول هذا النوع السردي إلى مجالس الخلفاء والأمراء. فالخليفة العباسي "هارون الرشيد" الموسوعي الثقافة "لم يكن بمنأى عن حب الاستماع إلى الأحاديث الخرافية، إذ قرّب إليه أبا السري الشاعر الذي أدعى رضاع الجن. ووضع كتابًا في أمرهم، تضمن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم، وزعم أنه بايعهم للأمين ولي العهد فصار من خاصة الخليفة وأهله فاستدعاه الرشيد وقال له: "إن كنت رأيت ما ذكرت لقد رأيت عجبا. وإنْ كنت ما رأيتهُ، لقد وضعت أدبا"[3]. في رد الخليفة (هارون الرشيد) نلمح المتلقي المتذوق لهذا النوع من الكلام. العارف بأسراره إذ جمع فيه الأصول الفنية للحكاية الخرافية وهما: (العجائبية والأدبية). ثم اتسعت دائرة الاهتمام بالخرافة في القرنين الثالث والرابع. لكن من العسير جدا الإحاطة بهذا الموروث الحكائي لأنه على عكس الأنواع الأخرى، فهو موزع في كتب التفسير والحديث النبوي.

1- المصدر السابق ، ص (ص).

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 124.

3- المرجع نفسه، ص 135 ، 136.

كما كانت معجزة الإسراء والمعراج ملاذا للخرافة. من خلال إدخال نصوص غريبة وعجيبة على النص القرآني. إلى جانب نصوص المنامات وكرامات الصوفية. فـــ (جامع البيان في تأويل القرآن) للطبري يعد من أكثر التفاسير جمعا للإسرائيليات خاصة فيما يتعلق بالقصص القرآني. وكذا كتاب (مروج الذهب) للمسعودي فهو يعج بالأساطير والخرافات الشعبية.

ولعل من المدونات الخرافية التي مازالت حبيسة المكتبات العتيقة: كتاب "ثمرات الأوراق في المحاضرات" لتقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد بن حجة الحموي. (ت 837هـــ) يكشف الحموي في مقدمة كتابه جمهور متلقيه فهو لم يكتب كتابهُ لعامة الناس إنما جعله للنخبة المتذوقة للعجائبية قال: "...قمت بتسمية هذا الكتاب ثمار الأوراق عالما أن قطوفه لم تدن لغير ذوي الأذواق"[1] الكتاب تضمن خمسا وعشرين حكاية وست عشرة نادرة.

لكن يبقى كتاب "ألف ليلة وليلة" أكبر وأشهر مدونة سردية في الحكاية الخرافية...

هذا السفر العجيب والعجائبي والذي يعد مستودع الخرافات والحكايات الشعبية التي كثر تداولها في القرون الأولى سواء أكانت عربية (جاهلية) أم أعجمية (هندية، فارسية، رومية). لا نبتغي في هذا المقام تتبع آراء القدماء ولا المحدثين من عرب أو مستشرقين. حول أصول ومصادر وتأليف هذه الذخيرة الخرافية. إنما نكتفي بعرض المسرد الذي صنعه عبد الله إبراهيم في موسوعته حول السرد العربي. والذي قدّم له بهذه الإشارة: "ولتشعب الآراء واستحالة عرضها، عرضا وافيا بسبب كثرتها وتوسعها، صنعنا مسردا بها يبين أبرز المواضيع التي أثيرت حول الكتاب، يقابلها الرأي ثم صاحب الرأي وختمناه بالمصادر التي أوردت الآراء"[2].

1- الحموي (تقي الدين)، ثمرات الأوراق في المحاضرات، صححه وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الأولى 1971، ص02.

2- المرجع نفسه، ص 90.

مسرد تأليف كتاب ألف ليلة وليلة وأصوله*

الموضوع	الرأي	صاحب الرأي
أصول الكتاب	هندي	شليجل، كوسكين، بريزلسكي، السدروف، فنترنيتز، غالان، برتن،
	فارسي	مكدونالد، علي أصغر حكمت، آدم متز
	عربي	مرتاض، محسن مهدي، خلوصي، الصالحاني، الشيرواني، لين، دوساسي.
	هندي + فارسي+ عربي	أوبستروب، فون هامر، لبيديف، طرشونة، ميخائيل عواد، موسى
	هندي + فارسي	هيروز، سكوت
	فارسي + عربي	الزيات، ليتمان، بويسون، فاروق سعد.
مصادر الكتاب	هزار أفسانه	برتن، دبرلاين، علي أصغر حكمت.
	هزارأفسانه+ حكايات عربية	مكدونالد، فون هامر
مؤلف الكتاب	جماعي التأليف	الزيات، أويستروب، فؤاد حسنين، دوساسي، ليتمان، طرشونة،
	مؤلف عربي	الشيرواني، الصالحاني، شوفان، خلوصي.
	مؤلف شعبي مجهول	القلماوي، لين.
تأليف الكتاب	أزمنة غير محددة	الزيات، الصالحاني، القلماوي، فؤاد حسنين، منير بلعبكي، فاروق سعد.
	العصر العباسي	نبيهة عبود، خلوصي، هلال ناجي، دوساسي، المنجّد.
	العصر الفاطمي	مكدونالد.
	القرن 6هـ=12م	برتن، ليتمان.
	القرن 9هـ= 15م	لين، شوفان.
	القرن 10هـ= 16م	جورجي زيدان.
تاريخ الجمع	القرنان 13 – 16 م	برتن، بعلبكي.
	1475– 1525 م	لين
	1517– 1526 م	الزيات.
	930هـ=1523م	ميخائيل عواد
	القرن الثامن عشر ميلادي	مكدونالد.

*** المصادر هي:**

دائرة المعارف الإسلامية، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، صفا خلوصي: دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية. فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة، حسين فوزي: حديث السندباد القديم. صلاح الدين المنجّد: عروس العرايس. ديرلاين: الحكاية الخرافية. الزيات: تاريخ الأدب العربي. فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي. محسن مهدي: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى. محمود طرشونة: مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة. ليبديف: أثر الموروث الشعبي للجنوب العربي في ألف ليلة وليلة. ميخائيل عواد: ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في القرن الرابع.

فلو نظرنا في هذا المسرد لوجدنا أن الخلاف هو الأصل فلائحة التأليف تكشف عن تباين الآراء حول أصول هذا الكتاب؛ بين من يعده هنديا أو فارسيا وثالث يعتبره عربيا. ومنهم من يراه خليطا بين هذه الأصول كلها (هندي، عربي، فارسي) أو بعضها (هندي، فارسي)أو (فارسي، عربي). كما اختلف المحققون حول زمنية التأليف فالآراء المتباينة تمتد من العصر العباسي إلى القرن العاشر للهجرة أي 16 للميلاد. لكن مهما اختلفت الأصول ، فإن (البوتقة) عربية.

إن البحث في أصول هذه الذخيرة الإنسانية عصي على كل باحث مهما أوتى من علم أو معرفة. فجلّ الحفريات التي أقيمت على هذه الصخرة العجيبة لم تصل إلى مبتغاها. لأن "الذي بين أيدينا هو نسخ لهذا الكتاب أكثرها ناقص وأقلها كامل، وهي تختلف اختلافا ظاهرا من حيث ترتيب القصص وعددها ووجود البعض في نسخ دون سائرها"[1].

فأول من بدأ البحث الجدي في أصل الكتاب هو: "سلفستردي ساسي" "وقد أنكر إمكان قيام فرد واحد بتأليف هذا الكتاب. كما رفض رفضا باتا الرأي القائل بوجود عناصر هندية وفارسية فيه، وزعم لذلك أن الفقرة التي وردت في كتاب المسعودي بهذا الصدد منحولة عليه"[2].

والمقصود بذلك قول المسعودي (ت 346 هـ): "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب (هزار أفسانة)، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية (ألف خرافة)، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمون هذا الكتاب (ألف ليلة وليلة)، وهو خبر الملك والوزير وابنته

1- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مطبعة المعارف، القاهرة 1959، الطبعة الأولى، ص 42.

2- دائرة المعارف الإسلامية (نقلها إلى العربية): "محمد ثابت وأحمد الشنتاوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس المجلد الثاني، ص 519.

وجاريتيها وهما شهرزاد ودينا زاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[1].

لكن الباحث "سلفستردہ ساسي" Sylvestre de Sacy لم يقدم مبررات تؤكد أن فقرة المسعودي منحولة عليه. ولهذا يبقى هذا "الخبر المسعودي" متكأ الكثير من الباحثين في أصول ألف ليلة وليلة. فهذه الفقرة. تكشف ماهية هذا النوع السردي (أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة) أي هي حديث مستملح من الكذب. كما حدد المسعودي: المتلقي الأول لهذه الأخبار وهم الملوك ومن جالسهم "نظمها من تقرب للملوك بروايتها...". لكنه لم يفصل في إشكالية الرّيادة بل ذكرها في إطار العموم "المترجم لنا من الفارسية والهندية والرومية".

كما تحدث أبو حيان التوحيدي عن هذا الكتاب في الليلة الأولى من لياليه: "... مثل هزازْ أفسان وكلّ ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات..."[2]وجاء في ذيل الصفحة نفسها من كلام الشارح: "وهزاز أفسان كتاب في الخرافات نقل ابن النديم معنى هذا الاسم ألف خرافة. وأنه أصل لكتاب ألف ليلة وليلة.

وبدل التوفيق بين الآراء المختلفة حول أصل هذه الموسوعة السردية "ينبغي أن نقف على طرائق تداول الأفكار والحكايات في القرن الرابع، فالحديث عن ثقافة صافية تنتمي إلى عرق محدد آنذاك يعدُّ أمرا لا معنى له".[3] فانصهار الثقافات وتفاعلها سمة القرون الأربعة الأولى داخل دار الإسلام.

1- المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الثالثة 1958، الجزء الثاني، ص 259 و260.

2- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين، وأحمد الزين، الجزء الأول، ص 23.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 145.

وليس الاختلاف حول أصل الكتاب هو الإشكال الوحيد فحتى انتساب هذه الذخيرة لأي نوع سردي إشكال قائم. فالكتاب "عصي على التصنيف النوعي متمرد على الانضواء تحت أي نوع أدبي"[1].

فمن المهتمين، من يصنف الكتاب ضمن الأدب العجائبي (حكاية عجيبة = تودوروف). أو ضمن إطار حكاية الجان كما يرده "عبد الحميد يونس". أو الحكاية الخرافة كما هي عند "عبد الملك مرتاض". ونميل إلى أن أهم تصنيف لهذه الذخيرة الإنسانية هو عدم تصنيفها. فهي ملتقى الأنواع السردية القديمة. فلنتركها هكذا كما خلّدها الدهر "ألف ليلة وليلة". والأهم من التصنيف هو القراءة المتجددة لهذه الذخيرة السردية لأن فعل القراءة لا يمكن أن ينتهي. فكل قراءة تضيف أسئلة جديدة. ولعل هذا هو السر في شهرة (ألف ليلة وليلة) وخلودها. " لا يقرأ هذه الكتاب كما تقرأ سائر الكتب، بداخله يوجد شيء ما سحريّ .. وهو بذلك يشبه الكتاب المسجل به مصير كل فرد على حدة. يكون نهايته تلتقي مع لحظة موت القارئ"[2].

بقي أن نشير إلى أن من الذخائر الخرافية، والتي تفرض نفسها على كل باحث في مجال السرد. وأعني بها (مائة ليلة وليلة) هذه "الدرة التي لم تثقب والمهرة التي لم تركب"[3]. هذا الكتاب المغربي على نفاسته بقي قرونا طويلة في طيِّ النسيان إلى أن اكتشفه المستشرق الفرنسي "قودفروا ديمومبين" ونشره لأول مرة بالفرنسية سنة 1911. كما ذهبت المستشرقة الألمانية "كلوديا أرت" إلى أن (مائة ليلة وليلة) مخطوط عمره (800 سنة)، أي يعود إلى 632هـ/1234م. وقد قام بتحقيقه "محمد طرشونة" وترجمت النسخة التي حققها إلى اللغة الروسية في طشقند وإلى البرتغالية في البرازيل. وهو "كتاب مغربي في الأدب القصصي متمم للكتاب المشرقي ، – ويقصد ألف ليلة وليلة – الذي ملأ الدنيا وشغل الناس"[4]. بل يميل المحقق

1- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 86.

2- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص11.

3- محمد طرشونة، مائة ليلة وليلة، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، الطبعة الأولى، 2005، ص 06.

4- المرجع نفسه، ص 06.

إلى أن (مائة ليلة وليلة) أقدم من (ألف ليلة وليلة) مستندا إلى آراء كل من قود فروا، وإمانوال كوسكان، وسهير القلماوي وبرزيلوسكي... كما يوجد تقاطعا على مستوى المتن الحكائي بين الذخيرتين فقصة الحصان المسحور وقصة "ابن الملك والوزراء السبعة" وجدتا في الكتابين معًا وكتاب "مائة ليلة وليلة" شأنه شأن الحكايات الشعبية عمل مجهول المؤلف رغم أنه "نسب إلى فهراس أو (فهداس) .. وهو اسم لم يذكر في كتب التراجم —وهو رجل معتز بكتابته إذ أشار منذ الصفحة الأولى إلى أهميته عندما جعل ملكا من الملوك قد سمع به فبعث في طلبه وضافه شهرا كاملاً إجلالاً لكتابه. ثم طلب منه أن يخبره بهذا الكتاب ويدوّنه من أوله إلى آخره"[1] وهو إسناد هش لا يمكن التحقق منه إلاّ بالعودة إلى المنهج التاريخي الذي يبحث في الجذور التاريخية للحكاية الشعبية وأصولها الميتولوجية (الأسطورية).

أما اللّغة التي رويت بها حكايات (مائة ليلة وليلة)، فهي لغة متفاوتة المستويات. حصرها محمد طرشونة[2] في ثلاثة مستويات هي:

1/ المستوى الفصيح: حيث التأنق في التعبير، يمتلك صاحبها موهبة خاصة في صوغ معانيه، لغته قريبة جدًا من كتابة سهل بن هارون وعبد الله بن المقفع.

2/ المستوى الدارج: وانفردت به النسخة التونسية فيما زادته من حكايات مستمدة من التراث الشعبي مثل حديث ابن تاجر مع المغربي، وحديث علي الجزار مع هارون الرشيد.

3/ المستوى الهجين: ويمكن تسميته باللغة الثالثة. فيه تفصيح مستمر للدارجة المغربية.

1- المرجع السابق، ص 53.

2- ينظر المرجع نفسه، ص 57 و58.

ب. السيرة الشعبية:

تواترت المعاجم اللغوية على ربط لفظة "السيرة" بالطريقة أو السنة أو حديث الأوائل. فقد جاء في المعجم الوسيط: «السيرة: السنة، والطريقة، والحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره»[1]. وفي اللسان: "السيرة الطريقة يقال سار بهم سيرة حسنة، والسيرة الهيئة، وفي التنزيل العزيز: چگگگچ[2]، وسير سيرة: حدث حديث الأوائل[3]. والمعنى الأخير يربط دلالة اللفظ بالحكي والإخبار لا لعموم الكلام وإنما لحديث الأوائل. وهذه الدلالة أحسبها الأقرب إلى مفهوم السيرة الشعبية وذلك لقدم المرويات السيرية وهذا ما يتجلى لنا لاحقا.

ومع بداية عصر التدوين أصبح لفظ "السيرة" أكثر خصوصية لارتباطه بالسيرة النبوية. خاصة بعد كتابة ابن هشام لمدونته المشهورة (السيرة النبوية). كما تعانقت مادة "سير" مع مادة لغوية أخرى هي (غزا) وذلك لكثرة تناول مناقب وبطولات الغزاة. وعلى رأس ذلك غزوات النبي عليه الصلاة والسلام. وهو ما نجده في سيرة ابن إسحاق والواقدي وابن سعد. وغيرهم. كما تجاور لفظ (السيرة) و (الترجمة) بل تلازما في كثير من الدراسات النقدية وشاع هذا الاستعمال "أدب السير والتراجم". إلا أن لفظ الترجمة ارتبطت دلالته بالعرض الموجز لحياة علم من الأعلام في الفقه أو الحديث أو التفسير أو الطب أو الفلسفة أو الشعر...الخ. أما السيرة فهي عرض مطول لحياة علم من الأعلام.

والأدب العربي شهد أربعة أشكال سيرية هي:

السيرة الموضوعية، السيرة الذاتية، التراجم، السيرة الشعبية، والتزاما بحدود ومعالم البحث نتحدث عن النوع الأخير فقط؛ السيرة الشعبية لتعانقها والحكاية الخرافية في التشكل والبناء. وانتمائها إلى مرويات العامة. أو ما يعرف في بعض الدراسات الحديثة بـــ "أدب العاديين".

1- المعجم الوسيط، مادة (سير)، ص 493.

2- سورة طه ، الآية 21.

3- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المطبعة المسيرية ببولاق، مصر، الطبعة الأولى، الجزء السادس، مادة ســـ ـــيـــ ـــر، ص 56.

كثيرة هي الحجب التي تسربل بها هذا النوع السردي. فلم يستطع الباحثون اختراق هذا الظلام الدامس ومعرفة الأصول الأولى للمرويات الشفاهية الشعبية. أو طرائق تشكلها أو أسباب ظهورها. ويعود ذلك لابتعاد هذا النوع عن "أدب الخواص". فالمصادر الأدبية والتاريخية لم تذكر هذا النوع إلا على سبيل الذم والتحقير. رغم أهميته ومصداقيته في التعبير عن الواقع. "فأدب العاديين، أدل على بيئته من أدب الخواص وأشباه الخواص"[1].

فلم ينتبه المثقف العربي إلى هذا النوع إلا يوم أن شعر بالنقص والخذلان أمام الإنسان (الآخر). فالاهتمام بالسير الشعبية- تاريخا وبحثا وتحليلا- تزايد بعد الحرب العالمية الثانية. فاكتسب شرعية معرفية بعد أمد طويل من الإهمال. أي انتقل "من وضع (اللانص) غير المعترف به إلى (النص) الجدير بالبحث"[2]. فهي خطاب سردي، هذا الخطاب (النوع) له مواصفاته البنيوية كما يتميز هذا العمل بـــ "الطول الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأنواع والأجناس"[3]. فبنية الإطناب سمة هذا العمل الحكائي. فأشهر السيّر الشعبية تملأ مئات الصفحات. وهذا الجدول الذي أعدّه سعيد يقطين يؤكد ذلك.

1- عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ الشعبي، دار المعرفة القاهرة، ط1 1968، ص 09.

2- سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، ص 85.

3- المرجع نفسه، ص 98.

السير الشعبية من حيث عدد الصفحات[1]

السيـــرة	عـــدد المجلـــدات	عـــدد الصفحـــات
1 ذات الهمة	7	5962
2 عنترة	8	3624
3 الظاهر بيبرس	5	2600
4 بني هلال	3	1352
5 سيف بن ذي يزن	4	1511
6 حمزة البهلوان	4	1198
7 الزير سالم	1	203
8 علي الزئبق	2	316
9 فيروز شاه	4	1248
10 سيف التيجان	1	312
المجمـــــوع	**39 مجلـــدًا**	**32618**

والعامل النفسي هو الدافع الأساسي وراء تدوين هذه السير الشعبية التي كانت تتداول شفويا أبا عن جد. ومع هذا يصعب تحديد السبب المباشر وراء هذا التأخر في الاهتمام بهذا النوع. فحتى "عبد الله إبراهيم" المتخصص في السردية العربية القديمة وبعد عرضه لمجموعة من الأسباب خلص إلى القول: "يصعب تقرير صحة أي من هذه الآراء فكل منها يمكن أن يكون سببا وراء ظهور السير الشعبية وجميعها يمكن أن تكون كذلك، لكن آراء تقتصر على

1- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1997، ص 25.

استدعاء ثقافة الماضي على سبيل التأويل، لا الاستقراء الفني الذي يهتم بتحليل البنى السردية لها. ضمن شروط النوع السردي الذي يوجهها. تظل بحاجة إلى نوع من الدرس والتحليل للتثبت من أمر ظهور تلك المرويات السردية"[1].

ومع هذا يبقى ترتيب البيت التراثي والاشتغال به من جديد بعد الحرب العالمية الثانية. بغية العيش به لا العيش فيه، من أبرز علامات هذا العصر. ومن مظاهر هذا التحول الواعي "الالتفات إلى اللانص واعتباره نصا جديرا بأن يكون موضوعا للبحث لما يقدمه من إمكانات هائلة للتعرف على الذات العربية في صيرورتها، وعلى جوانب خاصة من الذات نفسها التي لم يتم الانتباه إليها، وإلى إمكاناتها في التصدي للتحولات والرهانات الجديدة"[2].

فمصداقية وصدق هذا النوع في التعبير عن الذات العربية وراء الاشتغال به. ومن الدراسات المبكرة التي اهتمت بهذا النوع، واجتهدت في إخراجه من دائرة (اللانص) إلى دائرة (النص) دراسات، عبد الحميد يونس وأشهرها:

"دفاع عن الفولكلور" وكتاب: " الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي" وكتابه: (الحكاية الشعبية). والباحث "فاروق خورشيد" في كتابه: (أضواء على السيرة الشعبية) وتخصيصه لـــ كتاب كامل عن (سيرة سيف بن ذي يزن). ونحو ما نجده عند "نبيلة إبراهيم" في: "سيرة الأميرة ذات الهمة) وغير ذلك من الدراسات* وأشير هنا إلى أن من أهمّ هذه الأسفار العجائبية سيرة (سيف بن ذي يزن). هذه الذخيرة التي يجد فيها "كل قارئ كيفما

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 196.

2- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 86.

* ومنها:

- السير والملاحم الشعبية العربية، لشوقي عبد الحليم.
- قراءة في سيرة حمزة العرب، لمحمد رجب النجار.
- الملاحم والسير الشعبية العربية، لـــ أحمد محمد الشحاذ.
- الآداب الشعبية والتحولات التاريخية لـــ عبد الرحمن أيوب.

كان مستواه الثقافي، موضوعا للمتعة وهذه غاية أولى، والدراسة والتأمل والبحث وهذه غاية ثانية، والتحليق في متاهات الخيال العربي والتخييل الشعبي المبدع، وهذه غاية ثالثة"[1].

هذه الغايات تتأكد عندما نتصفح هذا المتن الحكائي. فهي بالفعل ذخيرة وخزانة للعجائب المتفرقة في مصنفات أخرى. كما أن لحكاياتها بنية سردية متكاملة، لها بداية ووسط ونهاية.

ومن أمتع ما قرأنا في هذه الذخيرة حكاية البئر المعطلة والقصر المشيد[2]، قرب مدينة عليها ملك اسمه أصباروت بن نمير كان يعبد وأهله هذه البئر. وإذا مات أحدهم أتوا به إلى البئر وينادون: خذ عبدك، ويترلونه في البئر ... ولما أسلم أصباروت وسكان مدينته على يد (الملك سيف) وعلم بقصة عيادهم لهذه البئر. قرر معرفة حقيقة الأمر .. وعندما قال:" إن أنا تركت هذه البئر على هذه الحال ارتد هؤلاء ثانيا إلى الضلال". فأمر بهدمها ...

ومن الطقوس الملازمة لهذا الموروث الحكائي العربي: الإنشادُ، بل لولا الإنشاد ما كان لهذه المرويات أن تصلنا. فالإنشاد هو القناة الرسمية لهذه المرويات وهو وراء الرواج والإقبال الذي عرفته في الشام ومصر والعراق وغيرها من الحواضر العربية. بل أضحى للإنشاد تقاليد شبه ثابتة كأن يقوم المنشد بقراءة جزء من أجزاء السيرة في مكان ما. وقد ترافق القراءة مقاطع موسيقية على بعض الآلات كالربابة والجوزة. بل إن المنشد يحول أجزاء من السيرة إلى مقاطع تمثيلية فتراه يشير بسيفه حينا، ويطعن أحد مرافقيه حينا آخر. مما يجعل الإنشاد السيري من الجذور الخفية للمسرح العربي الحديث. وتأكيدًا لسلطة المنشد على المتلقي وانصياع هذا الأخير أسوق هذه القصة التي ذكرها (موسى سليمان) وهو يقدم لسيرة عنترة. هذه السيرة التي سمّاها الزيات بـــ إليادة العرب[3]. القصة مفادها أن رجلاً من أهل حمص كان يحضر كل ليلة يسمع فصلا من قصة عنترة. مرة حضر دون عشاء. وكان سياق القصة (حرب عنترة مع

1- سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، (سيف بن ذي يزن)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1994، ص 08.

2- القصة مفصلة في المرجع السابق ، ص 23، 24 و25.

3- ينظر الزيات (أحمد حسن)، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 5 ، السنة 1999، ص 249.

كسرى). فأنشد القصاص إلى أن وقع عنترة في الأسر عند الفرس. فجسوه ووضعوا القيد في رجله، وهناك قطع السارد الكلام، وانفضت الناس. فاسودت الدنيا في عين هذا الرجل وعاد إلى بيته حزينا .. فقدمت له زوجته الطعام فرفس المائدة وشتم زوجته ثم خرج .. وذهب إلى بيت السارد فأيقظه وقال له: قد وضعت الرجل في السجن مقيدًا وأنت مستريح البال... فأرجوك أن تكمل لي هذا السياق إلى أن تخرجه من السجن وانظر ما تجمعه من الجمهور في ليلتك فأنا أعطيك إياه الآن. فقرأ له باقي السياق إلى أن خرج عنترة من السجن. فقال له: أقرَّ الله عينك وأراح بالك. الآن طابت نفسي وزالت همومي. ثم انصرف إلى بيته مسرورًا. وطلب الطعام واعتذر لزوجته، وحكى لها القصة"[1]

ولأهمية هذا الموروث الشعبي جعله الكثير من الروائيين المعاصرين مادة لكثير من أعمالهم الروائية شأن واسيني الأعرج الذي انفتحت روايته نوار اللوز على السيرة الهلالية. فالتفاعل النصي الخارجي بينَ عنوان هذه الرواية "نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري والسيرة الهلالية واضح، بل يؤكده الكاتب في فاتحة الرواية. يقول: "اقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم"[2].

هذه هي الأنواع السردية الأكثر تجليا في موروثنا الحكائي العربي. والتي استطاعت بحق أن تكشف عن خصوصية الذات العربية ... خاصة وأنها بعيدة عن الأدب الرسمي. فكانت أدلَّ على البيئة العربية من أدب الخواص. يضاف إلى هاذين النوعين نوع ثالث له أكثر من خصوصية. إنه أدب المقامة العربية. هذا النوع الذي جمع بين أدب العاديين وأدب الخواص. استمد من الأدب الأول مادته ومضامينه. ومن الثاني لغته وجمالياته الأسلوبية وهو ما نسعى إلى الحديث عنه في الفصل الموالي. بالبحث في تشكله كنوع سردي وتتبع مساره التاريخي. وأهم الإشكاليات المرتبطة به.

1- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب (دراسة نقدية)، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الخامسة، 1983، ص 215.

2- واسيني الأعرج، نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري، رواية، ورد للطباعة والنشر والتوزيع- سورية، الطبعة الثانية، 2007، ص 09.

الفصل الثاني

المقامة العربية

﴿ تشكل النوع ومساره التاريخي ﴾

(المقامة) علامة لغوية مميزة في التاريخ الثقافي، وجسد سردي مخصوص بتوصيفات لا تكاد توجد في غيره من الأجساد السردية. فالنصوص المقامية "نصوص مختالة"[1] بطبيعتها. فيها ما هو شعبي " الأحدوثة من الكلام"[2] وفيها ما هو رسمي، لغتها المخصوصة. هذه الزهرة البرية لا ندري كيف تفتحت ذات مساء في صحراء عربية. رغم ما لدينا من "الدلالة المعجمية" للفظة، وبعض الترابطات الصدفوية، وبعض العناصر السيرية[3] وكذا معرفتنا بفارسها الأول "الهمذاني". فحق لها أن تكون: «بدعة أدبية، تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصل. وأن صاحبها سواها على غير مثال ونسجها على غير منوالٍ»[4]. فهي الوجه الآخر المقابل للقصيدة في الأدب العربي.

فالمقامة العربية ظلت وستبقى محط تدافع بين المفكرين والباحثين، لما تحمله نصوصها من إشكالات وأسئلة قلقة تتجدد وتزداد كل حين. فتجد من الباحثين من يتحمس لهذا النوع السردي ويسعى إلى الارتقاء به إلى ذروة سنام الأنواع الأدبية النثرية فيقول: "المقامة هي الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق"[5].

بالمقابل نجد ناقدا آخر معاصرا للأول. إن لم يكن سابقا عليه يترل بهذا الفن، ويصفه بأبخس النعوت فيقول: "هذا النوع السردي ذو إطار صلب جامد، وإنشاء متكلف مرهق، وحكايات تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي والحرص على تسجيل المعارف والعلوم"[6].

بل إن "عبد الله الغدامي" يرى في المقامة العربية علامة صارخة على فعل النسق حيث "تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية،

1- يوسف إسماعيل، المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2007، ص 05.

2- القلقشندي (أبو العباس أحمد)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق/ محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت. 1987، ج 14 ص 110.

3- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 06.

4- حمادى صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988، ص 11

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 21.

6- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1966 الطبعة الثالثة، ص 13.

وغير المعنية بسؤال العقل والفكر مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا. وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية"[1]. الغدامي أراه يتأفف من هذا النوع السردي. فلا يرى فيه غير الهبوط؛ بلاغته متنازلة عن أية قيمة منطقية، مع حبكة الكذب المتعمد الذي ارتضته الثقافة العباسية. وهو منظور فيه الكثير من التجني لأن صاحبه أهمل الأنساق الثقافية التي حاول جادا وموفقا "عبد الفتاح كيليطو" كشفها في أطروحته المميزة*.

هذه التساؤلات والمواقف المتباينة من المقامة العربية حفزتنا كثيرا من أجل الحفر من جديد في صخرة المقامة العربية بغية إضافة سؤال جديد إلى الأسئلة السابقة. لأن النص المفتوح بطبعه لا يحتاج منا إلى إجابات محددة بقدر ما يحتاج إلى طرح أسئلة جديدة.

ولتحقيق هذا المبتغى نحاول في هذا الفصل بيان دلالة المصطلح (المقامة) وفك إشكالية الريادة وأخيرا تتبع المسار التاريخي للمقامة العربية. وتشكل هذه المباحث أرضية صلبة للإجابة عن السؤال الإشكالي في هذا البحث ومفاده: (هل النص المقامي يحمل صفة الموسوعية، وهل تتداخل فيه الأنواع الأدبية وما دلالات هذا التداخل؟ وبعبارة أكثر وضوحا، هل يتوفر النص المقامي على التفاعل النصي الخارجي. وما دلالات هذا التفاعل؟ وما هويته الأجناسية؟ وأين يتموضع في السلم الأجناسي؟

1- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2001 الطبعة الثانية، ص 110.

*- عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية).

أولا: المقامة: سراب المصطلح

تواترت المعاجم اللغوية العربية على مدلول واحد لمصطلح (المقامة) وهو المجلس أو من يجلس فيه. فقد جاء في لسان العرب[1]. المقام والمقامة: المجلس. ومقامات الناس: مجالسهم. ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس (مقامة). ومنه قول لبيد.

ومقامة غُلْـــب الرقـــاب كـــأنهم جنَّ لدى بـــاب الحصـــير قِيـــام[2]

والجمع (مقامات).

يقول "القلقشندي": "المقامات وهي جمع مقامة بفتح الميم. وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس. وسميت الأحدوثة من الكلام **مقامة**. كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها"[3]. أما المُقامة بالضم فبمعنى الإقامة ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة: **ﭽﭾﭿﮀﮁﮂﮃﭼ** [4].

والمقامة بالفتح كذلك بمعنى السيادة[5]. والمُقام الموضع الذي تقيم فيه. أو موضع القدمين[6].

أما لفظ (المقامة) من الناحية الصرفية[7]، فيحتمل أن يكون مصدرا ميميا، كما يحتمل أن يكون اسم مكان. لأن إلحاق الهاء باسم المكان والمصدر مما يشيع في العربية. لأن صيغتي (مفعل) و(مفعلة) تعنيان شيئا واحدا. أي بين (مقام) و (مقامة). فلا فرق. كلاهما اشتق من فعل (قام) وكلاهما يدل على المكان أو المصدر وهو ما أكده الشريشي في شرح مقامات الحريري عندما قال "المقامات: المجالس، واحدها مقامة. والحديث يُجتمع له ويجلس لاستماعه

1- ابن منظور، لسان العرب. دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، مادة قوم ص 598.

2- المصدر نفسه، مادة قوم ص 506.

3- القلقشندي (أبو العباس أحمد) ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج 4 ص 110.

4- سورة فاطر، الآية 35.

5- ينظر: سعيد الخوري الشرتوني، ذيل أقران الموارد. مطبعة مرسلى اليسوعية بيروت. 1993، الجزء الثالث، ص 354.

6- ينظر: محمد رشيد رضا. معجم متن اللغة (موسوعة لغوية جديدة)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1960 ، المجلد الرابع، ص685.

7- ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ص 09 و10.

يسمَّى مقامة ومجلسا. لأن المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس، ولأن المحدث يقوم ببعضه تارة. ويجلس ببعضه أخرى"[1]

نلخص من هذا إلى أن لفظ (المقامة) المشتق من فعل قام. يدل على المجلس، وما يقال في المجلس من حكم ومواعظ وملح....

وهذا يتأكد لنا أكثر عندما نستقرئ الشعر العربي القديم فلفظ (المقامة) أينما ذكر إلا ودل على المجلس، أو جماعة من الناس يجتمعون في المجلس.

كقول سلامة بن جندل السعدي:

يومـــان: يـــومُ مقامـــات وأنديـــة ويوم سَيْر إلى الأعـــداء تأويـــب[2]

ذكر (المقامات) في هذا البيت يعني بها المجالس، خاصة وأنها جاورت لفظة (أندية). ومثله قول زهير بن أبي سلمى:

وفيهم مقامات حســـانٌ وجـــوههم وأندية ينتابهـــا القـــولُ والفعـــل[3]

فالمقامة هنا تعني (النادي) أو (المجلس). "فقد ارتبطت كلمة (مقام) مع (ناد) وهو اجتماع لذوي الشأن من علية القوم"[4].

بقي أن نشير إلى أن لفظ (المقامة) ورد في مصادر الأدب القديمة، قبل ظهور (المقامات) بمعناها الفني في القرن الرابع للهجرة.

1- الشريشي (أبو العباس أحمد عبد المؤمن القيسي)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة ، الجزء الأول، ص 22.

2- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف القاهرة، الطبعة الثامنة، ص 121.

3- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه وضبطه وقدم له علي فاخور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1988، ص 87.

4- دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، 1998، الجزء (31)، ص 9572.

– فالجاحظ (ت 255هـ) استعمل لفظ (المقامات) في كتابه (البيان والتبيين) بمعنى المكانة. فقد ذكر غير مرة هذا العنوان (مقامات الشعراء في الجاهلية والإسلام) أي مكانتهم.

أما "ابن قتيبة الدينوري" (ت 276 هـ) فقد أفرد بابا كاملا في كتابه (عيون الأخبار)[1] سماه: (مقامات الزّهاد عند الخلفاء والملوك) وذكر به عشر مقامات. كلها مواعظ بين يدي الملوك والخلفاء وسوف نفكك هذه النصوص الواردة في "عيون الأخبار" لاحقا عندما نتحدث عن أصول وروافد فن المقامة. كما كتب الإسكافي المعتزلي مؤلفا أسماه "المقامات في تفضيل علي" ويتحدث المسعودي: عن مواعظ لعلي وعمر بن عبد العزيز ألقيت بمناسبة مقاماتهم"[2]

وإذا جئنا إلى كتاب (الأمالي)[3] لأبي علي القالي (ت 356 هـ) شارح أحاديث ابن دريد فقد شرح لفظة (المقامة) بمعنى المجلس.

وفي القرن الثالث للهجرة أصبح لفظ المقامة يحمل مدلولا خاصا. فهو يدل على "كلام الشحاذين الذين اضطروا في توسلهم إلى المحسنين بدعاءات توجيهية أن يستعملوا لغة مختارة منمقة"[4].

بقي الأمر على هذه الوتيرة إلى أن جاء "البديع" زعيم فن المقامات: "فألبس المقامة حلة لم تلبسها من قبل. وإذا المقامات فن أدبي قائم بذاته، لا يعني الجلوس ولا الجالسين، وإنما هي أقصوصة طريفة، أو حكاية أدبية مشوقة، أو نادرة من النوادر الغريبة يضطرب فيها أبطال ظرفاء يتهادون الأدب، ويتبادلون النكت، في ابتسام ثغر وطلاقة وجه"[5].

1- ينظر: ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت)، الجزء الثاني، ص333.

2- المصدر نفسه، ج 31/ 9572.

3- ينظر: أبو علي القالي. الأمالي: دار الجيل، بيروت، ودار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية، 1987، الجزء الأول، ص 95

4- فيكتور الكك، بديعات الزمان، (مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني). المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961، ص 48.

5- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 23.

فقد استعمل الهمذاني هذه اللفظة (المقامة) ثلاث مرات في مقاماته: الأولى في (المقامة الأسدية). "كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغى إليه النفور وينتفض له العصفور"[1] وهنا جاءت بمعنى الخطبة. والثانية في (المقامة الرصافية): "وأصحاب العلامات ومن يأتي بالمقامات"[2] وهنا جاءت بمعنى المترل أو المكان والثالثة في (المقامة الوعظية). وهنا تكشف بوضوح وجه التسمية التي أطلقها الهمذاني على مقاماته: "قال غريب قد طرأ لا أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته"[3].

ومنذ هذا العهد أصبحت لفظة المقامة تتضمن: "حديثًا قصيرًا من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجّع تدور حول بطل أفاق أديب شحّاذ يُحدث عنه وينشر طويته راوية جوالة قد يلبس جبة البطل أحيانا. وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصادره في عظة بليغة تقلقل الدراهم في أكياسها أو نكتة أدبية طريفة أو نادرة لغوية لطيفة أو شاردة لفظية طفيفة"[4].

حاول فيكتور الكك تأطير فن المقامة العربية برسم معالمها وإبراز ملامحها. فالمقامة:

1- حديث قصير أو أحدوثة من الكلام مصدرها الخيال أو الواقع.

2- مسندة إلى راو جوال وبطل آفاق.

3- غرضها إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام، من خلال ما تتضمنه من مواعظ، ونوادر. لكن هذا التعريف فيه تركيز واضح على الجانب الشكلي للنص المقامي. في حين نجد (يوسف نور عوض) يتفطن إلى الجانب الاجتماعي في النص المقامي من خلال تركيزه على دور المقامة في نقد المجتمع العباسي. فيقول: "المقامة الفنية قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكد ومتسول لها راوٍ وبطل، وتقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لونا من ألوان النقد أو الثورة أو السخرية. وضعت في

1- الهمذاني (بديع الزمان)، المقامات، شرح محمد محي الدين. المكتبة الأزهرية، 1923 – ص 32.

2- المصدر نفسه، ص 210.

3- المصدر نفسه، ص 172.

4- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 48.

إطار من الصنعة اللّفظية والبلاغية".[1] ولهذا يمكن أن نقول: إن المقامة عبارة عن خطاب سردي ينشره راو جوال عن بطل آفاق. يلقى هذا الخطاب في حميمية المجلس بغية الاقتدار اللغوي. أو هي، كما قال "غنيمي هلال": "حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي وتحتوي على مغامرات يرويها راو عن بطل"[2].

بقي أن أشير إلى أن لفظ (المقام) و (المقامة). وإن اشتق كلاهما من فعل (قام)، فإن بين اللّفظتين اختلاف في الدلالة خارج الإطار اللّغوي، فالمقام مرتكز من مرتكزات المبحث التداولي، جاء في تعريفه "المقام: هو الوضعية الملموسة التي فيها أجري الخطاب وأنتج، وهي وضعية تضم زمان القول ومكانه وهوية المتخاطبين"[3]. فالقول إذا جرّد عن سياقه ضاع معناه، وهذا المفهوم متأصل في خطابنا البلاغي القديم، فقد فقال السكاكي (ت 626هـ) " لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة ..."[4].

فالمقام غير المقامة بمعناها الفني.

وما دمنا في إطار الضبط والتحديد، نرى من الضروري بيان الفرق بين المقامات الفنية والمقامات الصوفية، دفعا لأيّ لبس، فالمقامات الصوفية كما عرفها أبو نصر السراج هي "مقام العبد بين يدي الله عز وجلّ فيما يقام من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عز وجل"[5] بمعنى هي عبادات وطقوس روحانية يميل بها المتصوف إلى منتهاه، وهي مفاهيم بعيدة كل البعد عن معنى المقامات المستهدف في بحثنا هذا.

وبهذا نلخص إلى أن الدلالة الفنية للفظ المقامة لم تعتمد إلا مع بديع الزمان الهمذاني في مقاماته المشهورة. بيد أن هذا يطرح إشكالا آخر. وهو: هل يعد الهمذاني- حقا – خالق هذا

1- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 08.

2- غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1993، ص 223.

3- محمد بن عياد، المقام في الأدب العربي، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، الطبعة الأولى، 2004، ص 28.

4- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987، ص 168.

5- فائز طه عمر، النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 2004، ص 100.

النوع السردي ؟ نحاول الإجابة عن هذا الإشكال في المبحث الموالي. لكن قبل الإجابة عن الإشكال لابد من تجوال في تضاريس الحواضر العربية أرض الآباء الأولين في القرنين الثالث والرابع. لعلنا نكشف جذورا أو فصائل أو نباتات تتشابه وهذه الزهرة البرية التي تفتقت على يد الهمذاني.

ثانيا: أصول وروافد فن المقامة العربية

أ. أخبار المكديين:

إن البحث في أصول المقامات يتطلب التوقف مع أخبار المكديين* التي شاعت في القرنين الثاني والثالث للهجرة. فأحاديث المتسولين والمتطفلين تعد من الروافد الأساسية لفن المقامة؛ لما يوجد من تشابه بين هذه الأحاديث التي ذكرها الجاحظ في (البيان والتبيين) وكتابه (البخلاء)، وذكرها وابن عبد ربه" في (العقد الفريد) وابن قتيبة في (عيون الأخبار) ... وبين نصوص المقامات الهمذانية.

فالأعراب الذين كان جلّهم من الفقراء "كانوا يستجدون ويغرون الأغنياء بل عامة الناس إغراء شديدا؛ يظاهرهم على ذلك ألسنتهم الفصيحة، ولهجاتهم المليحة"[1] متسلحين بسلاحين لا يقوى أحد على مقاومتهما، هما: فصاحة اللسان، وتدبير الحيل. وما الكدية في المقامات العربية إلا تسول بالقول الجميل واصطناع الحيل.

وللتوضيح أكثر نستنطق هذا النص الذي ذكره ابن قتيبة (ت 276 هـ) عن أعرابي قدم على "هشام بن عبد الملك" شاكيا متضرعا فلما وقف بين يديه قال: "**أتت على الناس سنون، أما الأولى فلحت اللحْم، وأما الثانية فأكلت الشحم. وأما الثالثة فهاضت العظم وعندكم فضول أموال. فإن كانت لله فقسموها بين عباده وإن كانت لهم ففيم تحضر عنهم، وإن كانت لكم فتصدقوا عليهم، فإن الله يجزي المتصدقين. فأمر هشام بمال فقسم بين الناس،**

*- جاء في تاج العروس للزبيدي: كدّ- كدّا: اشتد في العمل- أكد واكتدَّ: أمسك وبخل- الكدود: البخيل- كدّى تكدّية: سأل واستعطى- الكُدية: جمع كُديّ: الاستعطاء وحرفة السائل الملح.

1- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 35.

وأمر للأعرابي بمال فقال: أَكُلّ المسلمين له مثل هذا .قالوا: لا ولا يقوم بذلك بيت مال المسلمين. قال فلا حاجة لي فيما يبعث لائمة الناس على أمير المؤمنين"[1].

يمكن أن نسجل جملة من الملاحظات على هذا النص تفيدنا ونحن ننقب في أصول المقامات العربية:

1- النص ذكره ابن قتيبة تحت باب سماه: "مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك" وهو ما استند إليه كثير من الباحثين في جذور كلمة المقامة" التي وردت في هذا الكتاب بصيغة الجمع (مقامات).

2- الأعرابي صاحب القول في هذا النص يتسم بفصاحة اللسان، وقوة الإقناع. فانتقاء العبارات الساحرة جعل المتلقي الأول "هشام بن عبد الملك" ينصاع لحاجته دون تفكير أو روية. "فأمر هشام بمال فقسم بين الناس." وهو السلاح المعتمد عند جمهور المكديين.

3- احتراف التسول من طرف الأعراب، أسس لصناعة شاعت وقتئذ وهي صناعة الكدية.

4- هذا النص لا يربطه إلا خيط واحد بفن المقامة وهو تنميق الكلام وتدبيج العبارات... لبعده عن تدبير الحيل واحتراف الكدية.

فإذا جئنا إلى نص آخر سنجده أقرب وأكثر صلة بفن المقامة. النص ذكره البيهقي (ت 320 هـــ). في المحاسن والمساوئ عن أعرابية سألت حاتم بن عبد الله الطائي، قائلة:

" أتيتك من بلاد نائية شاسعة، تخفضني خافضة، وترفعني رافعة، لملمات من الأمور نزلن بي، فبرين عظمي، وأذهبن لحمي فتركني بالجريض، قد ضاق بي البلد العريض. لم يتركن لي سبدا، ولم يبقين لي لبدا، غاب الوالد، وهلك الرافد. وأنا امرأة من هوزان، أقبلت في أفناء من العرب أسأل عن المرجو نائله، والمحمود سائله، والمأمون جانبه، فقيل لي أنت. فأصنع بي إحدى ثلاث: إما أن تحسن صفدي أو تقيم أودي، أو تردني إلى بلدي فقال: أجمعهن لك وحبا"[2] .

1- ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد الثاني، ص 338.

2- البيهقي، المحاسن والمساوئ ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1979، ج2، ص 422.

الذي يتأمل هذا النص وفي ذهنه المقامات المهذانية قد يهتدي معنا إلى هذه الملاحظات:

1- صناعة الكلام وتنميق الأساليب والإكثار من السجع في كلام الأعرابية يشبه إلى حد بعيد مقامات الهمذاني (الجريض/ العريض) (سبدا/ لبدا)، (الوالد/ الرافد) (نائله/ سائله). تجد مثلها أو أشد جرسا في المقامة الجرجانية، أو السجسانية أو البخارية فقد جاء: في المقامة الجرجانية، قول الهمذاني:

" إذْ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدد، ولا بالقصير المتردد، كثُ العثنون (اللحية) يتلوه صغار في أطمار، فافتتح الكلام بالسلام، وتحية الإسلام. فولانا جميلا. وأولیناه جزيلا..."[1]

وفي المقامة السجستانية يقول:

" أنا باكورة اليمن، وأحدوثة الزمن، أنا أدعية الرجال، وأحجية ربات الحجال. سلو عني البلاد وحصونها. والجبال وحُزُونها (ما غلظ من الأرض). والأودية وبطونها. والبحار وعيونها. والخيل ومتونها"[2].

– ومثل هذا الإيقاع نجده في المقامة البخارية:

" يا أصحاب الجدود المفروزة، (الخطوط الممتازة) والأردية المطروزة. والدور المنجدة. والقصور المشيدة. إنكم لم تأمنوا حادثا. ولن تعدموا وارثا. فبادروا الخير ما أمكن وأحسن مع الدهر ما أحسن...؟"[3].

2- تدبير الحيل في خطاب الأعرابية بيّن للعيان. فقد جعلت (حاتم بن عبد الله الطائي) بين ثلاثة مصائد لا مخرج له منها." إما أن تحسن صفدي، أو تقيم أودي، أو تردني إلى بلدي" فما كان منه إلا الاستجابة بقوله: "أجمعهن لك وحبا ". هذه الحيل وأشد منها نجدها أداة في يد "أبي الفتح الإسكندري" لتحقيق مقاصده ونيل غاياته.

1- الهمذاني، المقامات، ص 71.

2- المصدر نفسه، ص 25 و26.

3- المصدر نفسه، ص 127.

3- الاستجداء واصطناع السؤال للحصول على المعاش أخذ يتطور وينشر حتى صار كدية صريحة. فحديث هذه الأعرابية يعد لونا من ألوان الكدية فمن يدرينا أن ما قالته عن حالها ونسبها أنه صحيح وليس مجرد افتراء.

4- المضامين التي سردها الهمذاني في مقاماته عن المكدين في القرن الرابع للهجرة لها جذور في هذه الأخبار التي شاعت في القرنين الثاني والثالث للهجرة.

ب. حكاية خالد بن يزيد التي ذكرها الجاحظ في البخلاء:

هذه القصة لا يمكن ذكرها – في هذا المبحث- كاملة لطولها. لهذا اكتفى بذكر مقاطع منها يقول: «**قد بلغت في البر منقطع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن، فلا عليك ألا ترى ذا القرنين. ودع عنك مذاهب ابن شرية، فإنه لا يعرف إلا ظاهر الخبر، ولو رآني تميم الداري لأخذ عني صفة الروم. ولأنا أهدى من القطا ومن دعيميص ومن رافع المخشني قد بت بالقفر مع الغول. وتزوجت السعلاة، وجاوبت الهاتف، ورغت عن الجن إلى الجن، واصطدت الشق، وحاربت النسنان، وصحبتي الرئيّ، وعرفت خدع الكاهن وتدسيس العراف، وإلى ما يذهب الخطاط والعياف، وما يقول أصحاب الأكتاف، وعرفت التنجيم والزجر والطرق والفكر. إن هذا المال لم أجمعه من القصص والتكدية، ومن احتيال النهار ومكابدة الليل. ولا يجمع مثله أبدا من معاناة ركوب البحر، أو من عمل سلطان، أو من كيمياء الذهب والفضة. قد عرفت الرأس حق معرفته، وفهمت كسر الإكسير على حقيقته. ولولا علمي بضيق صدرك، ولولا أن أكون سببا لتلف نفسك، لعلمتك الساعة الشيء الذي بلغ به قارون وبمت بنكت خاتون. والله ما يتسع صدرك عندي لسر صديق، فكيف ما لا يحتمله عزم ولا يتسع له صدر. وخزن سر الحديث، وحبس كنوز الجواهر، أهون من خزن العلم. ولو كنت عندي مأمونا على نفسك لأجريت الأرواح في الأجساد، وأنت تبصر. إذ كنت لا تفهمه بالوصف ولا تحقه بالذكر. ولكني سألقي عليك علم الإدراك، وسبك الرخام، وصنعة الفسيفساء، وأسرار السيوف القلعية، وعقاقير السيوف اليمانية، وعمل الفرعوني، وصنعة التلطيف على وجهه، إن أقامني الله من صرعتي هذه.**

ولست أرضاك وإن كنت فوق البنين، ولا أثق بك وإن كنت لاحقا بالآباء، لأني لم أبالغ في محنتك. إني قد لابست السلاطين والمساكين، وخدمت الخلفاء والمكدين، وخالطت النساك والفتاك، وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر، وحلبت الدهر أشطره، وصادفت دهرا كثير الأعاجيب. فلولا أني دخلت من كل باب، وجريت مع كل ريح، وعرفت السراء والضراء، حتى مثلت لي التجارب عواقب الأمور، وقربتني من غوامض التدبير، لما أمكنني جمع ما أخلفه لك، ولا حفظ ما حبسته عليك. ولم أحمد نفسي على جمعه، كما حمدتها على حفظه؛ لأن بعض هذا المال لم أنله بالحزم والكيس. قد حفظته عليك من فتنة البناء، ومن فتنة النساء، ومن فتنة الثناء، ومن فتنة الرياء، ومن أيدي الوكلاء فإنهم الداء العياء»[1].

شخصية "خالد بن يزيد" تشكل أنموذجا فنيا لشخصية المكدي لما فيها من ملامح واقعية وجنوح نحو الغريب والعجائبي. فالجاحظ استند إلى أسلوبين في هذه القصة هما: أسلوب المبالغة وأسلوب المفارقة[2].

- **أسلوب المبالغة:** في رسم ملامح شخصية "خالد بن يزيد" هذه الشخصية التي تكاد تكون شخصية أسطورية حسب التوصيف الذي قدمه لها الجاحظ. إذ جعله يستحضر شخصية ذي القرنين، ومذاهب ابن شرية وصفات تميم الداري. كما يستعين المكدي "خالد" بعناصر عجائبية لتأكيد تفوقه: فيتحدث عن الغول والسعلاة والهاتف، والجن، الرئي، الكاهن، العراف، الخطاط، العياف، التنجيم، الزجر...

- **أسلوب المفارقة:** حيث جمع بين الثنائيات الضدية. ففي شخصية المكدي "خالد" عدد كبير من المفارقات لها تجلياتها الواضحة "إني قد لابست السلاطين والمساكين، وخدمت الخلفاء والمكدين، وخالطت النساك والفتاك، وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر. وحليت الدهر أشطره. وعرفت السراء والضراء".

السلاطين ≠ المساكين - الخلفاء ≠ المكديين – النساك ≠ الفتاك

1- الجاحظ، البخلاء، موفم للنشر، 1994، ص 72، 73.

2- ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 103.

السجون ≠ مجالس الذكر – السراء ≠ الضراء

هذا الاتساق المتناقض يوجد بعد ذلك في مقامات الهمذاني "حيث الطريق قصير بين المسجد والحانة"[1]. فقد جاء في خاتمة المقامة الخمرية: [2]

ســـــــاعة الـــــــزم محـــــــرا بًـــا وأخـــرى بيـــت حـــان
وكـــذا يفعـــل مـــن يعـــــ قـــــل في هـــــذا الزمـــــان

وكذا شخصية (أبو الفتح الإسكندري) فهو أحيانا واعظ وأخرى ماجن أو قراد، أو مكد أو إمام " كل مقامة هي مسرحية لتحول، ولدور ثيماتي يتجلى في سلوك ملائم، مرتبط بظروف مكانية وزمانية ومظهر جسدي خاص"[3].

إذن التطابق قائم بين شخصية "خالد بن يزيد" وشخصية "أبو الفتح الإسكندري" ونميل إلى أن البديع تأثر بالصفات العجائبية والثنائيات الضدية التي جعلها الجاحظ لخالد بن يزيد. فوضعها لبطل مقاماته "أبو الفتح الإسكندري. ومن آياتنا على ذلك أن الهمذاني مطلع بالضرورة على مؤلفات الجاحظ فهو كما وصفه الثعالبي: " لم ير و لم يرو أن أحدا بلغ مبلغه من لب الأدب وسره. وجاء بمثل إعجازه، وسحره فإنه كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب"[4].

من كان هذا هو رصيده المعرفي و الأدبي كيف لا يكون قد اطلع على ذخائر الجاحظ؟ والأوكد من ذلك كله أنه سمي إحدى مقاماته بالجاحظية. وأعني بها المقامة الخامسة عشر.

ج. أشـــعـــار الهامشيين:

الذين قالوا قصائد تمجد الكدية وتدم الدهر وأهله. فكتاب (المحاسن والمساوئ) للبيهقي أكد فيه على أن الكدية أضحت صناعة فنية لها أهلها وأن المكديين طبقات كما أن الشعراء

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 37.

2- مقامات الهمذاني ، ص 367، 368.

3- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 20.

4- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك)، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق وشرح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة الأولى، 1993. ص 293.

طبقات. فقد أورد البيهقي خبرا عن الجاحظ جاء فيه: " **قال الجاحظ سمعت شيخا من المكديين وقد التقى مع شاب قريب العهد بالصناعة فسأله الشيخ عن حاله: فقال. لعن الله الكدية ولعن أصحابها من صناعة ما أخسّها وأقلها، إنها ما عملت تخلق الوجه. وتضع من الرجال. وهل رأيت مكديا أفلح**"[1].

رغم هذا التدمر والتهجم على هذه الصناعة إلا أن شيوخها لم يتخلوا عنها. فما من حيلة تحقق مآربهم إلا سلوكها. فالشيخ الذي سمع كلام الشاب لم يتركه يمر إنما حاول أن يقوّم تصوره ويعدل أفق انتظاره مؤكدا على أن الكدية صناعة شريفة. فقال: " **اسمعوا بالله يجيئنا كل نبطي قرنان، وكل حائك صفعان. وكل ضراط كشخان. يتكلم سبعا في ثمان. إذا لم يصب أحدهم يومًا شيئا ثلب الصناعة ووقع فيها. أو ما علمت أن الكدية صناعة شريفة، وهي محببة لذيذة، صاحبها في نعيم لا ينفذ، فهو على بريد الدنيا ومساحة الأرض. وخليفة ذي القرنين الذي بلغ المشرق والمغرب، حيثما حل لا يخاف البؤس، يسير حيث شاء يأخذ أطايب كل بلدة**"[2].

في هذا الرد نلمس نسج خيوط الميثاق الأخلاقي لأهل الكدية.

ومن الشعراء الذين ذاع في شعرهم تمجيد الكدية ودم الدهر: أبو دلف الخزرجي وابن سكرة الهاشمي وابن الحجاج:

أ/ **أبو دلف الخزرجي**: من الشخصيات التي أفرد لها (الثعالبي) فصلا كاملا. فقد قال عنه:" "كان كثير الملح والظرف، مشحوذ المدية، في الجدية، خنق التسعين في الإطراب والاغتراب، وركوب الأسفار الصعاب. وضرب صفحة المحراب بالجراب. في خدمة العلوم والآداب. وفي تدوينه البلاد يقول من أبيات أنشدنيها أبو الفضل الهمذاني (من الهزج):

1- البيهقي، المحاسن والمساوئ، ص 580.

2- المصدر نفسه، ص 580.

وقد صارت بلاد الله في ظعني وفي حلّي
تغايرن بلبثي وتحاسدن على رحلي
فما أنزلها إلا على أنسٍ من الأهل[1]

فهو كما وصفه الثعالبي: شحاذْ، جوال. "خنق الشعين في الإطراب والاغتراب". كان واحدا من رواد مجلس "الصاحب بن عباد".

وقد أعجب هذا الأخير بقصيدته الساسانية أيما إعجاب. هذه القصيدة التي أربت أبياتها على المائة والتسعين بيتا "عارض بها دالية الأحنف العكبري في المناكاة وذكر المكديين والتنبيه على فنون حرفهم وأنواع رسومهم"[2]. مضامينها ومحتوياتها تعد "دستورا دقيقا لفن الكدية"[3] فمن يريد أن يتعرف على شرعة ومنهاج المكدين. وأحوالهم وصفاتهم فليقرأ هذه القصيدة. وهذه بعض أبياتها كما جاءت في يتيمة الدهر: وبعيدًا عن شعرية القصيدة وإيقاعها الموسيقى الخفيف تعد بحق مدونة لأخلاق وصفات المكديين.

1- الثعالبي، يتيمة الدهر: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1983. الجزء الثالث، ص 413.

2- المصدر نفسه، 414/3.

3- عبد الملك مرتاض، فن المقامات، ص 131.

ومنـــــا الكـــــاغ والكاغـــــة والشيشـــــــق في النحـــــــر
ومنـــــــا العشـــــــيريون بنـــــو الحملـــــة والكـــــرّ
ومنـــــــا كـــــل قنّـــــاء علـــــى الإنجيـــــل والـــــذكر
ومنـــــا كـــــل مســـــتعش مـــــن النعـــــارة الكـــــدر
ومنـــــا النـــــائح المبكـــــي ومنـــــا المنشـــــد المطـــــري
ومنـــــا كـــــل ممـــــرور غـــــدا غـــــيظ بـــــني البظـــــر
ومنـــــــا شـــــــعراء الأر ض أهـــــل البـــــدو والحضـــــر
ومنـــــا ســـــائر الأنصـــــا ر والأشـــــراف مـــــن فهـــــر
ومنـــا قـــيّم الـــدين المســـتطيع الشـــــائع الـــــذكر
يكـــدي مـــن معـــز الـــدو لـــة الخبـــز علـــى قـــدر
ومـــن يقـــرأ بالســـبع وادغـــام أبي عمـــــرو
وأصـــــحاب المقـــــالات مـــــن الفـــــاجر والـــــبرّ
ومـــن يمشـــي علـــى الحبـــل ومـــن يصـــعد بـــالبكر
ومنـــا مـــن تمشّـــى يمســـح البلـــــدان كالنســـــر
ومـــن دمـــج في الـــثلج وفي الوحـــل بـــلا طمـــر
ولا ينظـــــر إلا كـــــا لحـــــا ذا نظـــــر شـــــزر
فـــلا يـــبرح أو يأخـــذ مـــا يأخـــذ بالصـــقر
ســـقى الله بـــني ساســـا ن غيثـــا دائـــم القطـــر
تـــرى العريـــان منـــهم ظـــا هـــر الســـمرة والخطـــر
كنمـــرود بـــن كنعـــان قـــويّ الصـــدر والأزر
إلا أني حلبـــت الـــدهر مـــن شـــطر إلى شـــطر
وحببـــت الأرض حـــتى صـــر ت في التطـــواف كالخضـــر
وللغربـــــة في الحـــــر فعـــــال النـــــار في التـــــبر
ومـــا عـــيش الفـــتى إلا كحـــال المـــد والجـــزر

فـــــبعض منـــــه للخـــــير وبعـــــض منـــــه للشـــــر
فـــإن لمـــت علـــى الغربـــة مثلـــي فـــاسمعنْ عـــذري
أمـــا لي أســـوة في غـــر بـــتي بالســـادة الطهـــر
هـــم آل الحمـــواميم هـــم الموفـــون بالنـــذر
هـــم آل رســـول الله أهـــل الفضـــل والفخـــر
وســـلمان وعمَّـــار غريـــب، وأبـــو ذر
قبـــور في الأقـــاليم كمثـــل الأنجـــم الزهـــر
فـــان اظفـــر بآمـــالي شـــفيت غلـــة الصـــدر
وألممـــت بأوطـــاني قـــوي النـــهيّ والأمـــر
وقـــد تخفـــق فـــوقي عـــزة أَلْوِيَـــةِ النصـــر
وأمـــا تكـــن الأخـــرى وعـــز جـــائز الكســـر
فـــلا أُبْـــتَ مـــع الســـفر غـــداة أوبـــة الســـفر
ولا عـــدت مـــتى عـــدت بـــلا عـــز ولا وفـــر[1]

- فالمكديون لا تحدهم أرض. بل هم في البر والبحر (جوالون لا يعرفون مقاما ولا مستقرا):

فـــنحن النـــاس كـــل النـــا س في الـــبر وفي البحـــر
خـــذنا جزيـــة الخلـــق مـــن الصـــين إلى مصـــر
إلى طنجـــة بـــل في كـــ ل أرض خيلنـــا تســـري

- تراهم يستترون بكل ستار. ويتخذون الوسائل العجيبة طلبا للرزق.. منهم من يتظاهر بالجنون ومنهم من يقرأ الإنجيل. ويلم بالذكر الحكيم:

ومنا كل فناء على الإنجيل والذكر

1- الثعالبي، اليتيمة، الجزء الثالث، ص 360 إلى 377.

منهم: الكاغ (المتجانن) والكاغة (المتجاننة) ومنهم العشر والمستعشى، والنائح المبكي. منهم ومنهم، فهم المجتمع بكل شرائحه وطبقاته.

هم خلف لخير سلف. هم آل رسول الله صلى الله عليه وسلم، ينتسبون إلى سلمان الفارسي وعمار بن ياسر وأبي ذر الغفاري. فقد ذكر أبو دلف في القصيدة الساسانية "معجما دلاليا قويا بأصناف المكدين"[1].

ب/ ابن سكرة الهاشمي: أبو الحسن محمد بن عبد الله بن محمد، "شاعر متسع الباع؛ في أنواع الإبداع. فائق في قول الملح والظرف، أحد الفحول الأفراد، جار في ميدان المجون والسخف ما أراد"[2]. وكان له شهرة كبيرة في دار السلام (بغداد)، إلى جانب ابن الحجاج، مما جعل الثعالبي يجعلهم من فحول الشعراء قال: "وما أشبههما إلا بجرير والفرزدق في عصريهما"[3].

فما أكثر شعر ابن سكرة، وما أقلّ الاهتمام به. ولا نبالغ إن قلت إنه من الشعراء المغمورين المجهولين في عصرنا.. رغم أن ديوانه يزيد على الخمسين ألف بيت.

ومما قال ابن سكرة

قم يـــا غـــزال مـــن الكـــــرى روحـــي فـــداؤك مـــن غـــزال
هـــذا الصبـــوح وأنـــــــت أنـــت وهـــذه بكـــر الحجـــال
لا تخدعن عـــن الشّمـــــــــو ل يشـــوبها مـــاء الشـــمال[4]

1- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 101.

2- الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص3.

3- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص3.

4- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص23.

وقد كتب إلى يحي بن فهيد، يقول: (من المجتّث)

رسالـــــة مـــــن مكـــــدٍّ وشـــــاعر وشريـــــف
إلـــــى فتـــــى مستبـــــد بكـــــلّ فعـــــلٍ ظريـــــف
إليـــــك يحـــــي اشـــــتكائي صـــــحوي بيـــــوم طريـــــف
ولســـــت مضـــــمر نســـــكٍ كـــــلا ولا بعفيـــــف
ولـــــو أســـــأم بدينـــــي لبعتـــــه برغيـــــف[1]

جـــ/ ابن الحجاج: (ت 391 هـــ) هو من سحرة الشعر يقدم لنا نفسه ونهجه الفني فيقول:

رجل يدعي النبوة في الســـخـــ ف ومـــن ذا يشـــك في الأنبيـــاء
جـــاء بـــالمعجزات يـــدعو إليهـــا فـــأجيبوا يـــا معشـــر الســـخفاء[2]

واحد من الشعراء المغمورين – جمع في شعره بين فن الكدية والسخف. جعله الثعالبي في درجة امرئ القيس: "إنه في الشعر في درجة امرئ القيس وإنه لم يكن بينهما مثلهما. لأن كل واحد منهما مخترع طريقة"[3]. فهو مبتدع طريقة السخف "شاعر العصر وسفيه الأدب وأمير الفحش! كان أمة وحده في نظم القبائح وخفة الروح"[4].

يتميز شعره بتشويش الأغراض. فهو عندما يمدح عز الدولة بختيار يقول:

فديت وجه الأمـــير مـــن قـــمر يجلو القذى نـــوره عـــن البصـــر
فـــديت مـــن وجهـــه يشـــككني في أنه مـــن سلالـــة البشـــر
إنَّ زليخـــا لـــو أبصـــرتْك لمـــا ملـــت الحشـــر لـــذة النظـــر

1- المصدر السابق، الجزء الثالث، ص24.
2- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص37.
3- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص 426.
4- المصدر نفسه، الجزء الثالث. ص427.

ولم تقـــس يوســـفا إليـــك كمـــا نجم الســـهى لا يقـــاس بـــالقمر[1]

إن ابن الحجاج- في هذه القصيدة- "لا يتغنى بشجاعة أو كرم الممدوح (بختيار) بل بجماله الذكوري. (وجه الأمير من قمر) و لم يلجأ للتراث الديني إلا لمناقضة معناه أو تحريفه"[2].

فقصة يوسف حاضرة في نسيج القصيدة بيد أن الشاعر ينسج إلى جانبها قصة يوسف آخر (بختيار) الذي جعله أعلى جمالا من يوسف عليه السلام:

ولم تقـــس يوســـفا إليـــك كمـــا نجـــم الســـهى لا يقـــاس بـــالقمر

يضاف إلى هذا التشويش في الأغراض تشويش في الألفاظ وهو ما أكده الثعالبي بقوله: «إن ابن الحجاج يشوب الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة "بلغات الخلديين والمكديين وأهل الشطارة"[3]فلم تخلو قصائده من سفاتج هزله، ونتائج فحشه ومع ذلك هو عند الوزراء والأمراء: "مقبول الجملة غالي المهر، موفور الحظ من الإكرام والإنعام»[4] متحكم عليهم تحكم الصبي على أهله.

قد يسأل سائل أين العلاقة بين هذا الشعر وفن المقامات- فنجيب السائل: إن تأثر الهمذاني بابن الحجاج لم يكن على مستوى المضامين. بل على مستوى النهج الفني، وتحديدا في تجاور معجمين متعارضين تجاورا بديعا. هذا التجاور الذي نجده في الكثير من المقامات الهمذانية (الخمرية، الأهوازية) بل هو نهج تبناه "أبو الفتح الإسكندري" عندما قال:

ساعـــــــة الـــــزم محـــــــرا بـــا وأخـــرى بيـــت حـــان
وكـــذا يفعـــل مـــن يعـــــ قـــل في هـــذا الزمـــــان[5]

وتأكيدا للحكم أعرض جملة من الأبيات ذكرها الثعالبي لابن الحجاج جاء فيها:

1- المصدر السابق، الجزء الثالث، ص 53.

2- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 26.

3- الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 35.

4- المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص 36.

5- الهمذاني – المقامات، ص 367

فأقســـــم لا بيســـــين وطـــــه لا بالـــــذاريات ولا الحديـــــد
ولكن بالوجوه البيض مثـــل الـــــ أهلـــة تحـــت أغصـــان القـــدود
وشرب الري مـــن خمـــر الثنايـــا وشم المســـك مـــن ورد الخـــدود
وتطفيتي حرار الوجه يـــوم الـــــ فـــراق بمـــص رُمـــان النـــهود
وبـــالخمر الـــتي كانـــت لعـــاد ولكـــن بعـــد محنتـــهم بهـــود
مـــدام في قـــديم الـــدهر كانـــت تمـــد لكـــل جبـــار عنيـــد
مـــدام لـــيس لي فيهـــا إمـــام أصـــلي خلفـــهْ غـــير الوليـــد[1]

تجاور بين: «يسين، طه، الذاريات، الحديد، هود، إمام أصلي» و«لخمر، الوجوه البيض، أغصان القدود، رُمان النهود...»

يوجد مثل هذا التجاور في المقامة: (الأهوازية) حيث يستعد عيسى بن هشام " في رفقة متى ما ترق العين فيهم تسهل، ليس فينا إلا أمرد بكر الآمال. أو مخطة حسن الإقبال ..."[2]. لحضور مجلس لهو وشرب فقال:" أحدنا: عليَّ البيت والنزل. وقال آخر: عليّ الشرابُ والنقل..."[3] فيصادفون في الطريق رجلا: "استقبلنا رجل في طمرين (الكساء والمئزز) في يمناه عكازة وعلى كتفه جنازة"[4]فتطيروا منه وحاولوا الانحراف عنه فصاح بهم "صيحة كادت بها الأرض تنفطر والنجوم تنكدر"[5] ثم يسترسل في تذكيرهم بالآخرة وما ينتظر المرء من عذاب القبر. فلم يعد لهم مجال للهو والمجون فيقترحون عليه "ما شئت من متاع الدنيا وزخرفها..."[6].

الطريقة الفنية واحدة في المتنين، سواء في المتن الشعري الحجاجي أو في المتن المقامي الهمذاني.

1- الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 115.
2- الهمذاني، المقامات، ص 85.
3- المصدر نفسه، ص 85.
4- المصدر نفسه، ص 85.
5- المصدر نفسه، ص 85.
6- المصدر نفسه، ص 86.

أما تأثير الأحنف العكبري وأبو دلف الخزرجي، فيتجلى من خلال توصيف الهمذاني لبطله أبي الفتح الإسكندري فهذا الأخير "قد تشرب فلسفة الأحنف العكبري وأبي دلف في قصيدتيهما الساسانيتين"[1]. بل بلغ تأثر الهمذاني إلى درجة الاستشهاد في نهاية المقامة القريضية ببيتين من قصيدة أبي دلف أجراهما على لسان أبي الفتح، وهما:

ويحـــــك هـــــذا زمـــــان زور فـــــلا يغرنـــــك الغـــــور
لا تلتـــــزم حالـــــة ولكـــــن در مـــع اللّيـــالي كمـــا تـــدور[2]

وأخيرًا نرى من مقتضيات التنقيب في أصول المقامة، الإشارة إلى علمين من أعلام السرد العربي القديم، وهما:

1/ أبو المظهر الأزدي وحكايته عن أبي القاسم البغدادي*

المؤلف ينسب إلى النصف الثاني من القرن الخامس الهجري. فكيف يتأثر السابق باللاحق. ثم إن في هذه القصة شذرات من المقامة الساسانية والمقامة المضيرية. فمن أخذ عن الآخر؟ أو "أن المؤلفين يستمدان من مصدر مشترك لم يصلنا؟"[3]. السؤال قائم؟

نعم حكاية (أبي القاسم البغدادي)، تعد نقلة نوعية في مسار السرد العربي القديم. يمكن وصفها بأنها "عمل سردي فريد من نوعه، فهو يختلف عن الخبر وقواعده التي عُرفت وترسخت من قبل"[4].

جاء في مقدمة الحكاية:" هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر، فينفق منه ألفاظ مستحسنة ومتخشنة وعبارات لأهل بلده مستفصحة، مستفضحة، فأثبتها

1- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 81.

2- الهمذاني، المقامات، ص 07.

*- الحكاية شكلت جدلا حول مؤلفها: إلا أن أغلب الدراسيين لهذه المرحلة من تاريخنا السردي يتبنون رأي آدم ميتس. ناشر القصة والذي يرى أنها من تأليف ابن المظهر محمد الأزدي، ومنهم زكي مبارك في النثر الفني.

3- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 31.

4- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 226.

خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين، على تباين طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ عن عاداتهم، وكأنما قد نظمهم صورة واحدة"[1].

النص يعد رحلة سيرية لشخصية جوالة يقدم لنا طباعه وأخلاقه. فالمؤلف ينقل في مؤلفه أقوال شخصية نمطية متعددة الوجوه، متباينة المواقف. ولنترك له مهمة التعريف بشخصيته:" كان هذا الرجل المحلّى يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي. شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حـــمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف. وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عيارا، نعارا، شهاقا، طفيليا، بابليا، سفيها ... عاشر المقامرين والنبادين، وتخلق بأخلاق القرادين. ودرس علم الزراقين والمشعبدين"[2] هذا التوصيف لا يحمل دلالة ذاتية إنما هي من أخلاق البغداديين كما أراد لها المؤلف أن تكون. لأن الحكاية تستهدف "أنماطا لا أفراد"[3].

فالخطاب الحكائي في هذا النص يستند إلى عنصر سردي وظفه الجاحظ من قبل في حكاية خالد بن يزيد وهو عنصر المفارقة أو تشارك الأضداد: "إذ يكتنـــز فعل الوصف السردي بعدد من المفارقات التي تشكل تراكما سرديا يضخم أبعاد الشخصية"[4].

"مداحا، قداحا، ظريفا، سخيفا، قريبا، بعيدا، وقورا، حديدا".

كأننا بأبي المظهر الأزدي يتحدث عن أبي الفتح الاسكندري لا عن أبي القاسم البغدادي !! أما جاء في الحكاية أن أبا القاسم البغدادي: "كان عرة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المحاسن والمقابح متجاوزا الغاية والحد. متكاملا في الهزل والجد"[5] هذه الازدواجية نجدها

1- أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد، ص 01.

2- المصدر نفسه، ص 03.

3- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 112.

4- المصدر نفسه، ص 112.

5- حكاية أبي القاسم البغدادي ، ص 4.

في مقامات الهمذاني: " عدلت بين جدي وهزلي"[1]. فقد قصد مع أصحابه خمارة لقضاء ليلتهم. فإذا بنا نجدهم وراء إمام في صلاة الصبح. "فلكل بضاعة وقت ولكل صناعة سمت"[2]

فأبو الفتح يظهر: أحيانا واعظا وأخرى مادحا أو ماجنا أو قرادًا أو نصرانيا أو مكد أو إمامًا.

فأبو القاسم البغدادي بطل القصة: "رجل جمع أدوات النصب والاحتيال والنفاق. وهو يشبه من بعض الوجوه أبا الفتح الاسكندري في مقامات بديع الزمان. فإنا نراه يدارى أهل المجلس وينافهم فيلبس ثوب التقى والصلاح حتى إذا رآهم على استعداد للهزل انقلب لاعبا متمردا عارفا بغرائب الخلاعة والمجون"[3].

فمن منهما تأثر بالآخر؟ ومن كان له السبق؟ أميل إلى أن العملين مرد التشابه بينهما يعود إلى أن الأزدي والهمذاني استمدا مادتهما من مصدر واحد لم يصلنا. أو لم نتمكن من الاطلاع عليه بعد. وهو موقف متعجل محفوف بالمخاطر، لغياب أدوات التنقيب عن هذه القضية والفصل فيها.

2/ أحاديث ابن دريد. فقد تعمدنا إرجاء الحديث عنها للمبحث القادم عندما نحاول تفكيك خيوط إشكالية الرّيادة في فن المقامة العربية. رغم ما تشكله هذه الأحاديث من أرضيه صلبة ومصدر قوي من مصادر المقامة العربية.

هذه هي الظروف المناخية التي ساعدت على ولادة هذه الزهرة البرية- المقامة العربية- فأحاديث الأعراب، وأخبار المكديين وأشعار الهامشين وحديث الطفيليين كلّها روافد وأصول لفن المقامة. هذا لا يعدم وجود منابع أخرى قد يهتدي لها الباحثون يوما ما. خاصة لمن يبحث في مدونات الفقه والحديث النبوي، ومصادر السير والتراجم.. فهذه كنوز لابد من تلقيها لأغراض علمية غير الأغراض التي دأب الأولون والآخرون على تلقيها. بمعنى لا نبحث في تفسير الطبري مثلا عن معنى الآيات. بل نبحث عن الأخبار والنوادر،. وما أكثرها؟! كما لا

1- الهمذاني، المقامات، ص 365.

2- المصدر نفسه ، ص 366.

3- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الجزء الأول، ص 417

نشتغل على سنن النسائي بالبحث في سند الحديث. وإنما نشتغل فيه بالبحث على ما احتواه من قصص وأخبار وهو يعرض الأسانيد.

إذن في مثل هذا المناخ السردي. ظهرت المقامة نوعا سرديا جديدا يضاف إلى الأنواع السردية الكبرى في تاريخنا الأدبي. فمن كان الأحق بالرّيادة الإبداعية في هذا النوع الجديد. نحاول الإجابة عن هذا السؤال الإشكالي في المبحث الموالي.

ثالثا: ملف الرّيادة الإبداعية في فن المقامة العربية

هو من الملفات الساخنة التي كثر حولها الجدل. لما فيه من نقاط مظلمة. إلى جانب ضياع كثير من وثائقه؛ التي لو وجدت لأغنتنا عن العديد من الأسئلة العالقة إلى اليوم ومن أهم الوثائق الضائعة مقدمة بقلم الهمذاني لمقاماته، أو أنه لم يكتبها أصلا.

والذي يعنينا في هذا الملف هو الرّيادة الإبداعية لا الرّيادة الزمنية؛ لأن الثانية ترتبط بالاجتهادات الأولية والمحاولات غير المكتملة فنيا. بينما تحيل الأولى على "القدرة الخلاقة التي تؤسس نمطا جديدا للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء"[1]. فالإبداع المقامي معناه النموذج المكتمل فنيا، الجاهز للاقتداء والاتباع.

الرّيادة الإبداعية انقسم حولها الأولون والآخرون إلى فريقين؛ فريق انتصر للبديع. ورأى فيه "سباق غايات، وصاحب آيات" وفريق آخر اجتهد في الإطاحة بالبديع من هرم المقامة العربية. ورأى فيه متبع غير مبتدع.

وإلى تفصيل القول حول هذا الملف بعرض رأى الفريقين ثم الترجيح بينهما.

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 230.

أ. الفريق الأول: "البديع أستاذ المقاميين"

يتزعم هذا الفريق "الحريري" وقد شايعه من الأولين "القلقشندي"، ومن المحدثين المستشرق "بروان" والناقد "محمد غنيمي هلال" وشوقي ضيف" وغيرهم.

فالحريري (ت 515هـ) يقر في مقدمة مقاماته بأستاذية البديع في فن المقامة يقول:" فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحهُ، وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان. رحمه الله تعالى. وعزا إلى أبي الفتح الاسكندري نشادها وإلى عيسى بن هشام روايتها. وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف"[1].

بعد اعترافه بابتداع الهمذاني للمقامة. أقر الحريري بأنه متبع غير مبتدع: "هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة. ولو أوتي بلاغة قدامة. لا يغترف إلا من فضالته ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[2].

يعلق الشريشي (ت 620هـ) الشارح لمقامات الحريري على هذا الإقرار بقوله: "أقرّ الحريري هنا للبديع بالفضل، وجعله سباقا للغايات. وما أحسن هذا الأدب منه، مع علمه بفضل مقاماته على مقامات البديع. ومن أدل دليل على ذلك أنه مذ ظهرت مقامات الحريري، لم نستعمل مقامات البديع"[3]. غير أن ما يلاحظ على كلام الشريشي أنه يخلط بين الرّيادة الإبداعية، والمفاضلة الفنية فقوله: إنه مذ ظهرت مقامات الحريري لم تستعمل مقامات البديع" هذا لاينفى الرّيادة الإبداعية عن "الهمذاني". بل حتى الحريري نفسه يصرح في (المقامة الحجرية) بتقدمه على البديع، يقول: وَيَعْجِنْ الجِدَّ بماء الهـــزل إن يكن الإسكندري قبلي

فالظلُ قد يبدو أمام الوبْلِ والفضلُ للوابل لا للطِّلّ[4].

1- الحريري، المقامات، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص06.

3- الشريشي، شرح مقامات الحريري، الجزء الأول ، ص 34.

4- الحريري، المقامات، ص 284.

أما "القلقشندي" فقد ناصر رأي الحريري بتأكيد الرّيادة الإبداعية للهمذاني. ومما قاله:" "واعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر، وإمام الأدب. البديع الهمذاني. فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية من البلاغة، وعلّوا الرتبة في الصنعة. ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة فجاءت نهاية في الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ وأقبل عليها الخاص والعام. حتى أنست مقامات البديع وصيّرتها كالمرفوضة"[1].

بل إن القلقشندي نفسه جرب حظه في المقامات.فكتب مقامة سار فيها على نسق البنية السردية للمقامات الهمذانية. سماها. (الكواكب الدرية في المناقب البدرية) ضمنها الحديث عن حرفة الكتابة وتفضيل كتابة الإنشاء[2].

ومما يدعم رأي الحريري. الترجمة التي عرضها الثعالبي (ت 429هـ) في (اليتيمة) فبعد الثناء على البديع "وأنه معجزة همذان، وفرد الدهر، وغرة العصر... وأنه لم ير و لم يرو أن أحدا بلغ مبلغه من لب الأدب وسره"[3]. قال:" أملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها. وضمنها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ. بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الهمام، وجدّ يروق ويملك القلوب. وهزل يشوق فيسحر العقول"[4].

هذه اللوحة الإشهارية تتضمن الكثير من الإشارات حول المسار الفني للبديع. فهو "أملى أربعمائة مقامة" ومسألة العدد نعود إليها لاحقا. وأن بطل المقامات أبو الفتح الإسكندري نحل مقاماته في الكدية وغيرها من المواضيع. بلغة تشتهيها الأنفس و تلذها الأعين. وأهم إشارة – في اعتقادنا- هي قوام المقامات على تشارك الأضداد "جدّ يروق فيملك القلوب" و "هزل يشوق فيسحر العقول"

1- القلقشندي، صبح الأعشى، ج 14 ، ص 110.

2- ينظر: القلقشندي، صبح الأعشى، ج14، ص 112إلى 128.

3- الثعالبي/ يتيمة الدهر، 293/4.

4- المصدر نفسه، ج4، ص 294.

ونذكر من المحدثين الذين ساروا على نهج الحريري:

- المستشرق "براون" الذي يؤكد بأنه " يجب أن نذكر من كتاب العربية الممتازين الذين نشأوا في إيران، ذلك العبقري البارع الذي اخترع ذلك الضرب الذي يعرف بالمقامات ونقصد به أبا الفضل أحمد بن حسين الذي اشتهر باسم بديع الزمان"[1].
- وكارل بروكلمان:" وبديع الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربي..."[2].
- شوقي ضيف: "بديع الزمان هو الذي مهد الطريق وعبده لظهور هذا الفن"[3].
- محمد غنيمي هلال: "وأول من اخترع المقامات، وأعطاها هذا الاسم في العربية هو بديع الزمان الهمذاني"[4].

الثلاثة نظروا إلى مسألة الرّيادة على أنها حق مشروع للبديع لا ينازعه فيه أحد.

يتبعهم في هذا عبد الملك مرتاض"إن البديع هو المنشئ الحقيقي لفن المقامات"[5] لكنه يختلف عنهم. فهم ذكروا الأمر على أنه مسلم به. أما هو فقد عرض جملة من الآراء[6]. خاصة آراء "الحصري" والسباعي بيومي والمستشرق مارجليوت وحللها ثم خلص إلى هذا الحكم.

- أما رأي الكاتب "مارون عيود" فهو يثير إشكالا آخر نبينه بعد عرض رأيه يقول: "إن خطة المقامات هي من عمل البديع. فلا لابن فارس ولا لابن دريد يد في صنعها فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف

1- بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الثانية، 1980، ص 233.

2- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية/ عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة الطبعة الخامسة، ج2، ص 112.

3- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ص 05.

4- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 224.

5- عبد الملك مرتاض، فهم المقامات في الأدب العربي، ص 149.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص 138 إلى ص 150.

عام فعبثا نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع."[1] رأى نوافقه في جانب ونخالفه في آخر.

فعندما ينفى المقامات عن ابن فارس، وابن دريد. فهنا كأننا به يرد على "جرجي زيدان" الذي يعتقد أن الهمذاني من مؤلفاته:" مقامات تعرف باسمه وهي أقدم كتاب وصل إلينا في هذا الفن من فنون اللغة. وهو أول من وفاه حقه وجعله علما. وقد اقتبس نسقه من أستاذه ابن فارس اللغوي وعنه أخذ الحريري نسق مقاماته"[2].

نعم "ابن فارس" لاحظَّ له في المقامات.

ولو كان كذلك لما أغفل هذا الأمر "الثعالبي" وهو يترجم في اليتيمة للهمذاني.[3] ولا لابن فارس[4] نفسه. فالثعالبي ذكر أن لابن فارس رسائل لا مقامات. ثم كيف للتلميذ (البديع) أن ينفى دور أستاذه (ابن فارس) لو كانت لهذا الأخير مقامات أصلا[5].

أما ما نخالف فيه مارون عبود" فهو نفيه لأصول وروافد لمقامات الهمذاني لأنه يتعارض مع ما جاء في المبحث السابق. اللّهم إلا إذا كان المقصود من كلامه البنية السردية للمقامات الهمذانية وهي ما عبر عنها بقوله "خطة المقامات" نعم فهذه سواها البديع على غير مثال ونسجها على غير منوال.

هذه الآراء ورغم البعد الزمني بينها، إلا أنها تشترك في التأصيل والدفاع عن الهمذاني، بل في التأكيد على ريادته الإبداعية لفن المقامة العربية.

1- مارون عيرد، بديع الزمان، دار المعارف، مصر. 1963 ص 34.

2- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، 157 الجزء الثاني، ص 319.

3- ينظر الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4/ ص 257.

4- ينظر: المصدر نفسه، الجزء 3/ ص 400.

5- ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات، ص 142، 143 ، 144.

ب. الفريق الثاني: (الحصري والإشهار المضلّل)

أول من حاول نفي الإبداع والخلق والابتكار عن الهمذاني، وجعله متبعا غير مبتدع، هو الحصري القيرواني. ثم أعاد فتح هذا الملف من جديد "زكي مبارك"* متكئا على رأي الحصري. بيد أنه لم يقدم "إلا استدلالا هشا لدعم فرضيته"[1].

نترك زكي مبارك ونعود إلى الحصري صاحب الإشهار المضلل لننظر فيما يقول جاء في كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب) ما نصّه:" ولما رأى (أي الهمذاني) أبا بكر محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر. وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حُجبها الأسماعُ، وتوسَّع فيها؛ إذ صرف ألفاظها ومعانيها، في وجوه مختلفة. وضروب متصرفة. عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية. تذوب ظرفا، وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى. وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمَّى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري. وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر في معان تضحك الحزين. وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريفة، ويوقف منها كل لطيفة. وربما أفرد أحدهما بالرواية وخص الآخر بالحكاية"[2].

أهم ما جاء في نص الحصري، هو أن:

1/ ابن دريد أغرب بأربعين حديثا. أي الأحاديث الدريدية حيكت لأغراض لغوية. فهي أحاديث لغوية أكثر مما هي مرويات سردية. ثم إن "الأمالي" تضمن ستين حديثا وليس أربعين كما ذكر الحصري.

---

*- في كتابه النثر الفني، الجزء الأول الصفحات من 241 إلى 251.

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 6.

2- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق/ علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية الطبعة الثانية، الجزء الأول، ص 261.

2/ الهمذاني عارض ابن دريد بأربعمائة مقامة في الكدية "تذوب ظرفا وتقطر حسنا" كيف يعارضه بأربعمائة مقامة؟ الأربعون تعارض بالأربعمائة* ؟ !!

3/ الهمذاني أفرد أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية. لعل هذه أهم لطيفة نجدها في كلام الحصري. لطيفة أصبحت اليوم قاعدة من قواعد السرد الأدبي.

أما "زكي مبارك" فهو لم يضف أيّ جديد غير التشهير لرأى الحصري. ومما قاله: "وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفى (321هـ)..."[1] ثم يعرض رأي الحصري الذي ذكرناه قبل حين بل نجده يناقض نفسه بعد صفحات يسيرة، فيقول:" ومع أن ابن دريد هو المبتكر لفن المقامات فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر. وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد والذين كتبوا بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية. ولم تسم تلك القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها ابن دريد وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان"[2]. ما هذا التردد والتناقض. أم إن روعة إنشاد فن المقامة "أخذت عليه مجامع إعجابه فعاد يناقض نفسه، وينسب الفضل إلى بديع الزمان في أسلوب المتردد الذي يعز عليه أن يرجع عن رأي وقر في ذهنه واستقر في خاطره لبعض الوقت ثم لم يجد في أعماقه من الركائز ما يثبته لفترة طويلة"[3].

*مسألة العدد: أميل إلى الرأي القائل بأن العدد 400 مقامه الذي ذكره الهمذاني في إحدى رسائله ورددده الحصري عدد مبالغ فيه، إذ كيف تضيع "ثلاثمائة وثمان وأربعون مقامة ؟ ! قد يكون العدد فخفخة من فخفخات المجادلة كما قال عبد الفتاح كيليطو.

1- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الجزء الأول، ص 243.

2- المرجع نفسه، ص 247.

3- مصطفى الشكعة،الأدب في موكب الحضارة الإسلامية (كتاب النثر)الدار المصرية- القاهرة،الطبعة الثالثة، 1983، ص264.

ولأننا نرى أن استنطاق النصوص أولى من عرض الآراء. انتخبنا نصين*: الأول من الأحاديث الدريدية والثاني من المقامات الهمذانية. بغية قطع الشك باليقين لنرى هل توجد علاقة بين العملين ؟ وهل الهمذاني أخذ المقامات عن ابن دريد؟ أم لا ؟

النصان المختاران موضوعهما واحد. وهو وصف الفرس

– النص الأول: (لابن دريد)**

حديث الجواري الخمس اللاتي وصفن خيل آبائهن:

"حدثنا أبو بكر عن ابن الكلبي عن أبيه قال: اجتمع خمس جوار من العرب فقلن: هلمّن نصف خيل آبائنا. فقالت الأولى: فرس أبي وردة. وما وردة ذات كفل مزحلق، ومتن أخلق، وجوف أخرق، ونفس مروح– وقالت الثانية: فرس أبي اللّعّاب، وما اللّعّاب ! غبية سحاب، واضطرام غاب، مترص الأوصال أشمُ القذال، ملاحك المحال؛ فارسه مجيد؛ وصيده عتيد. إن أقبل فظبْي معاج، وإن أدبر فظليم هَدّاج. وإن أحضر فعلج هرّاج. وقالت الثالثة: فرس أبي حُذمة، وما حذمة ! إن أقبلت فقناة مقوّمة، وإن أدبرت فأثفية ململمة، وإن أعرضت فذئبةٌ معجرمة– وقالت الرابعة: فرس أبي خفيق، وما خفيق ! ذات ناهق مُعرق، وشدق أشْدَق، وأديم مملق، لها خلق أشدف، ودسيعٌ منفتف، وتليل مسيف– وقالت الخامسة : فرس أبي هُذلول، وما الهذلول ! طريده محبول وطالبُه مشكول، رقيق الملاغم، أمين المعاقم، عبل المِحْزم، مِخَدُّ مِرجم مجذول الخصائل –.. أديمهْ ضافٍ، وسبيبه ضاق، وعفوه كاف"[1].

---

*– قد يكون في الانتقاء حيف. لكن هذه هي الضوابط المنهجية. فلا يمكن موازنة الأحاديث كلّها مع المقامات جميعها. ولو فعلنا ذلك انحرف البحث عن مجراه.

** – أبو بكر بن دريد الأزدي. ولد بالبصرة في خلافة المعتصم سنة 223هـ– كان من أعلم الناس باللغة والشعر وأيام العرب، توفي 321هـ كان عالما لغويا وشاعرا بارعا. من أشهر تلاميذه: أبو علي القالي والأصبهاني صاحب الأغاني.

1– القالي (أبو علي إسماعيل القاسم)، الأمالي، مطبعة دار الكتب المصرية–القاهرة، 1962، الطبعة الثانية، الجزء الأول،ص187– 188.

النص الثاني المقامة الحَمْدَانية: للهمذاني

"حدثنا عيسى بن هشام قال: حضرنا مجلس سيف الدولة بن حمدان يوما وقد عُرض عليه فرس. متى ما ترق العين فيه تُسْهِل. فلحظته الجماعة وقال سيف الدولة: أيكم أحسن صفته. جعلته صلته. فكل جهد جهده. وبذل ما عنده. فقال أحد خدمه: أصلح الله الأمير رأيت بالأمس رجلا يطأ الفصاحة بنعليه. وتقف الأبصار عليه. يسأل الناس ويسقي اليأس. ولو أمر الأمير بإحضاره لفضلهم بِحِضاره. فقال سيف الدولة: عليَّ به في هيئته. فطار الخدم في طلبه. ثم جاؤوا للوقت به. ولم يعلموه لأية حال دعي. ثم قرب واستُدِني وهو في طِمرين قد أكل الدهرُ عليهما وشرب. وحين حضر السماطَ لثم البساط. ووقف فقال سيف الدولة: بلغتنا عنك عارضة فأعرضها في هذا الفرس ووصفه. فقال: أصلح الله الأمير كيف به قبل ركوبه وَوُثُبِه. وكشف عيوبه. فقال: اركبهُ. فركبه وأجراه ثم قال: أصلح الله الأمير هو طويل الأذنين. قليل الإثنين. واسع المراث. لين الثلاث. غليظ الأكرع. غامض الأربع. شديد النفس. لطيف الخمس. ضيق القَلْتِ. رقيق الست. حديد السمع. غليظ السبع. دقيق اللسان. عريض الثمان. مديد الظلع. قصير التسع. واسع الشجر. بعيد العشر. يأخذ بالسابح. ويطلق بالرامح. يطلع بلائح ويضحك عن قارح. يحز وجه الجديد. بمداقّ الحديد. يحضر كالبحر إذا ماج. والسيل إذا هاج. فقال سيف الدولة: لك الفرس مباركا فيه. فقال: لازِلْتَ تأخذ الأنفاس. وتمنح الأفراس ثم انصرف"[1].

بعد قراءة النصين وما يحيط بهما من أنساق خلصنا إلى هذه النتائج:

1/ الحصري (ت 453هـ) وابن دريد (ت 323 هـ): لو عدنا إلى كتب التراجم لوجدنا أن التاريخ والجغرافيا يفصلان بينهما أكثر من مائة سنة. وابن دريد عاش في العراق والمعروف أن الحصري القيرواني لم يرحل إلى العراق. ثم إن هذا الخبر لم يذكره أحد ممن عاصر الهمذاني. فالثعالبي المهتم بالبديع في (يتيمة الدهر) لم يشر إلى ذلك من قريب أو من بعيد." «فكيف يعارض البديع أربعين حديثا بأربعمائة مقامة شرقت وغربت ثم لا يستفيض ذكر

1- الهمذاني، المقامات، ص 227، 228.

هذه المعارضة في كتب المشرق ولا تراه منقولا إلا عن رجل من أهل القيروان لا رحلة له ولا سند ولا رواية وإنما يستطرف من كل كتاب ومن كل خبر؟»[1].

لم نجد مبررا واحدا للحصري غير الدس، فقد يكون هذا الخبر قد دُسَّ في "زهر الآداب وثمر الألباب" كما دست كثير من الأخبار في كتب الفقه والحديث والتاريخ والتراجم. في عصور التدوين الأولى.

2/ السجع ظاهرة مشتركة بين النصين. بل بين الأحاديث الدريدية والمقامات الهمذانية. فهل السجع كافٍ لإثبات التأثر والمعارضة؟ !. إن السجع ظاهرة أسلوبية لا تخص العملين أو النصين السابقين فحسب. بل هي سمة في جميع الأحاديث والأخبار والرسائل التي وصلتنا من القرنين الثاني والثالث للهجرة. فلماذا يحصر التأثر بابن دريد فحسب ؟ !

نعم يوجد تقاطع بين المقامة الهمذانية ووصف الفرس لابن دريد في الألفاظ الغريبة الحوشية لكن التشابه في الوصف لا يعد دليلا كافيا على التأثر. ولما لا نطرح افتراضا آخر. فقد يكون كلاهما آخذا من أصل واحد. خاصة وأن السجع لا يكاد يفارق لغة الأولين. فالسجع ليس وقفا على ابن دريد فحسب.

ثم إن الحصري يقول: إن الهمذاني لما رأى ابن دريد " أغرب بأربعين حديثا... عارضها بأربعمائة مقامة... فأيّهما أكثر غرابة وحوشية. مقامات الهمذاني؟ أم أحاديث ابن دريد تأمل معنا هذا الحديث: **"حديث الأميرة القبلية. التي سألت مؤدباتها يوما: ما الزوج؟**

فقالت إحداهن: الزوج عز في الشدائد، وفي الخطوب مساعد إن غضبت عَطف، وإن مرضت لَطفَ.

قالت: نعم الشيء هذا !

فقالت الثانية: الزوج شعاري حين أصْرَد، ومُتَّكئي حين أرقُد، وأنسي حين أفْردُ.

فقالت: إن هذا لمن كمال العِيشِ

1- مصطفى صادق الرافعي، (خطأ في إصلاح خطأ حول نشأة المقامات)، مجلة المقتطف، المجلد 22 – ص 589. نقلا عن فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 54.

فقالت الثالثة: الزوج لما عناني كاف، ولما شفني شَاف، يكفيني فقد الْأُلاّف.

فقالت: أمْهلني أنظر فيما قلتنَّ.

واحتجبت عنهن سبعا، ثم دعتهن فقالت: قد نظرت فيما قلتن، فوجدتني أملكه رقي، وأُبثه باطلي وحقي. فإن كان محمود الخلائق، مأمون البوائق؛ فقد أدركت بغيتي. وإن كان غير ذلك فقد طالت شِقوتي على أنه لا ينبغي أن يكون كُفْئًا كريما يسود عشيرته. وَيَرُّب فصيلته. لا أتقنع به عاراً في حياتي. ولا أرفع به شناراً لقومي بعد وفاتي. فَعَلَيْكُنَّهُ فأبْغينه. وتفرقن في الأحياء، فأيتكنَّ أتتني بما أحب. فلها أجزل الحِباء وعليّ لها بالوفاء ..."[1].

ألا ترى معنا أن لغة هذا النص أقرب إلى لغتنا اليوم من لغة المقامات ؟ فأين الغرابة في هذا الحديث الدريدي؟!

فما حجة الحصري في أن ابن دريد أغرب بأربعين حديثا؟

إن مقامات الهمذاني لا يمكن لأي قارئ اليوم أن يلامسها إلا بالاستناد إلى معجم أو إلى شرح من شروح المقامات ؟

فكيف يعارض الهمذاني ابن دريد ومقاماته أكثر غرابة من الأحاديث الدريدية.

3/ الحصري وازن بين عملين متباعدين، فينما كان الأول أي (ابن دريد) بوصفه لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية. كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني أي (الهمذاني)، "يصوغ نوعا سرديا اتصف ببنية سردية خاصة"[2].

فالأحاديث الدريدية هي أحاديث لغوية أكثر مما هي مرويات سردية. بينما الهمذاني أسس لنوع سردي جديد سماه (المقامة). كما أن ابن دريد حافظ على قدسية الإسناد المركب المعروف في كتب الحديث النبوي. وأن هذا الإسناد المركب يختلف من حديث لآخر فقد جاء

1- القالي (أبو علي)، الأمالي، ج1، ص 80.

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 232.

مثلا في وصية رجل أعمى من الأزاد لشاب يقوده قال: حدثنا أبو بكر بن دريد رحمه الله قال: حدثنا السكن بن سعيد عن هشام بن محمد بن السائب عن أبيه قال....."[1].

وفي حديث أوس بن حارثة ونصيحته لابنه مالك حيث يقول أبو علي القالي: "حدثنا أبو بكر بن دريد قال: حدثني عمي عن أبيه. عن هشام بن محمد الكلبي عن عبد الرحمن بن أبي عيسى الأنصاري قال: ....."[2].

أما مقامات الهمذاني فيؤطرها الإسناد البسيط الثابت في جميع المقامات: حدثنا عيسى ابن هشام قال: ..."

كما أن أبطال ابن دريد متعددون: أعراب، شخصيات نكرة وهمية، أو هم من أهل اليمن ... بينهما مقامات الهمذاني بطلها واحد "أبو الفتح الإسكندري" ينجز مهمة مرسومة مسبقا إلى جانب راو محدد ينهض بمهمة الرواية هو "عيسى بن هشام".

4/ البنية السردية للمقامات الهمذانية تؤكد أن الصلة منعدمة بين العملين. فقد استندت المقامات إلى "ركنين مهمين، أولهما: راو ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل: يتكون متن حكائي قوامه الرواية والحكاية"[3]. وهي البنية التي لم نجد لها أثرا في الأحاديث الدريدية.

إن الأفعال الحكائية في مقامات الهمذاني تتوالى وفق منطق خاص بها وتترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية. تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين مجموع الحكايات في مقامات الهمذاني. فالمسار السردي يتشكل من ثلاث حلقات سردية هي: الخروج، التخفي، التجلي. ويظهر هذا المسار في ثمانٍ وثلاثين مقامة من مقامات الهمذاني. على الأقل.

فالمقامة الحمدانية التي استشهدنا بها من قبل تخضع لهذا النمط:

1- القالي (أبو علي)، الأمالي، ج2، ص 312.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 102.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 233.

- **الخروج** "حدثنا عيسى بن هشام قال: حضرنا مجلس سيف الدولة بن حمدان يوما، وقد عرض عليه فرس ..."
- **التخفي:** يبدأ من قوله:" فقال أحد خدمه: أصلح الله الأمير رأيت بالأمس رجلا يطأ الفصاحة بنعليه. وتقف الأبصار عليه ...."
- **التعرف:** "قلت: فمن أين منيت هذا الفضل. قال من الثغور الأموية والبلاد الإسكندرية"

ثبات هذه البنية السردية جعلتها الخصيصة الذاتية للمقامة[1] وهي الخصيصة التي لم نجد لها أثرا في الأحاديث الدريدية كلها..

نعتقد أن بعد هذا العرض والنقاش للآراء. لم يعد هناك شك في أن البديع هو خالق هذا النوع السردي العربي الخالص (المقامة) فهو يبقى "سباق غايات وصاحب آيات .."[2].

هذا لا يعني أن الهمذاني انطلق من العدم. لأننا نلحق ضررا بالغا بالهمذاني حينما نعزله عن سياق عصره. فتضاريس السرد التي سبقته وعاصرته كانت غنية جدا . كما رأينا ذلك في المبحث السابق. كما أن عبقرية البديع لا تكمن في عملية الخلق والإبداع والابتكار فحسب. بل في استمرار هذا النوع السردي عشرة قرون كاملة. وفق البنية السردية الأولى التي خطها الهمذاني في بداية القرن الرابع للهجرة مرورا بالحريري، واستمرار هذا النوع حتى المويلحي وحافظ إبراهيم ومحمد البشير الإبراهيمي في العصر الحديث. وعن هؤلاء المقاميين العرب نتحدث في المبحث الموالي من خلال تتبع المسار السردي للمقامة العربية التي شرقت وغربت. وبلغ صداها مختلف الحواضر العربية والإسلامية. بل إن أثرها جاوز كتاب اللغة العربية. إلى اللغات المجاورة. كالفارسية والعبرية وغيرهما...

1- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 97.

2- الحريري، المقامات، ص 05.

رابعا: ذرية الهمذاني (المسار التاريخي للمقامة العربية) (المقاميون العرب)

لا نريد أن نتتبع المسار التاريخي للمقامة العربية شبرا بشبر ولا نستطيع حتى ولو أردنا. فإنتاج عشرة قرون كاملة من نصوص المقامات لا يقوى عليها باحث مهما كانت ذخيرته العلمية وعدته المنهجية. إنما مبتغانا من هذا المبحث هو إيضاح المعالم الكبرى لهذا المسار. وذكر أولي العزم اللغوي من المقاميين العرب. فهم كذلك كثر إذ جاوز عددهم المائة والعشرين مقاميا.

إن تطور فن (المقامة) يختلف جذريا عن تطور فن القصيدة العربية. فهو لم يخضع للنمو والارتقاء. "إنما ظل خاضعا لمقاييس خاصة تتكيف بما للكاتب الذي يعالج المقامة من مذهب أدبي، أو ذوق شخصي، أو بما أتيح له من سعة في الثقافة أو ضيقها. ومن خصب في الخيال أوجد به. ومن غنى في التجارب أو فقر فيها"[1].

لهذا يصعب تصنيف المقاميين العرب إلى اتجاهات فنية أو مدارس أسلوبية. لأن بعض النصوص المقامية لا صلة لها بالمقامة إلا من حيث الاسم. أما البنية السردية والمضامين الاجتماعية والطقوس الهمذانية فلا أثر لها. كما هو الحال في مقامات جلال الدين السيوطي إذ طبعت له اثنتا عشرة مقامة هي أقرب إلى الرسائل الأدبية والنصوص الوصفية منها إلى المقامة العربية.

وشاهدنا في ذلك مقطع من مقامة الرّياحين*:

" حدثنا الريان، عن أبي الريحان، عن أبي الورد أبان، عن بلبل الأغصان، عن ناظر الإنسان، عن كوكب البستان، عن وابل الهتّان، قال: مررت يوما على حديقة خضراء، نظرة أنيقة، طلولها وديقة، وأغصانها وريقة، وكوكبها أبدي بريقه، ذاتِ ألوان وأفنان، وأكمام وأكنان، وإذا بها أزرار الأزهار مجتمعة، وأنوار الأنوار ملتمعة .. فقلت لبعض من عبر، ألا تحدثني ما الخبر فقال: إن عساكر الرياحين قد حضرت، وأزهار البساتين قد نظرت

1- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 212.

*- وتعرف أيضا بمقامة الأزهار، أو المقامة الوردية.

لما نضرت، واتفقت على عقد مجلس حافل لاختيار من هو بالملك أحق وكافل، وها أكابر الأزهار قد صعدت المنابر، ليبدي كلّ حجته للناظر... فجلست لأحضر فصل الخطاب، وأسمع إلى ما يأتي به كلّ من فنون الحديث المستطاب...."[1].

ومع ذلك تبقى مقامات السيوطي متميزة. حاول من خلالها المؤلف التجديد في الأغراض فإذا بنا نواجه بأصناف من الأزهار والرياحين تعتلي المنصة فتمجد نفسها وترد التهم العالقة بها، وإلى جانب تعدد الأبطال والشخصيات في مقاماته، جعل هذه الأزهار مجرد رموز. لما هو في واقع الحياة الاجتماعية، فهي تعكس "جانب من الضغط الفكري الذي عاناه المفكرون في العهد المملوكي حتى لم يعد أمامهم غير استخدام لغة الرموز"[2].

فالسيوطي خطا طريقا آخر لبناء مقاماته؛ سواء على مستوى البنية السردية أو على مستوى التخييل الأدبي، مخالفا بذلك نهج الهمذاني.

لذا نركز على المقامين العرب الذين حافظوا على قدسية البنية السردية للمقامة كما خطها الأستاذ الأول "بديع الزمان الهمذاني" والتي استندت إلى ركنين أساسيين «أولهما: راو ينهض بمهمة إخبارية محددة وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة. ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل، يتكون متن حكائي قوامه الرواية والحكاية»[3].

وهي البنية التي لخصها الحصري في قوله "أفرد أحدهما بالحكاية وخص الآخر بالرواية"[4]. هذه البنية التي استأسد بها الهمذاني وجعلته بطلا "كبطل مقاماته (أبو الفتح الإسكندري) أبو فتوحات في ميادين الكلمة"[5].

1- السيوطي، المقامات الأدبية والطبية، تحقيق أحمد الطويلي، دار سحنون تونس ودار الدعوة استانبول، 1988، ص 39.

2- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 235.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 233.

4- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص 235.

5- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 121

ورثة الهمذاني كثر لكن أوفاهم للطريقة ست هم: ابن ناقيا والحريري والسرقسطي وابن الجوزي وابن المعظم الرازي من القدامى وناصيف اليازجي من المحدثين.

وقبل التعرض إلى نصوصهم أرى من الواجب الإشارة إلى هذه القضية الفنية التاريخية. وهي أن كتاب المقامة منذ القرن السادس للهجرة إنما كان في ذهنهم –وهم يكتبون المقامة– الحريري أنموذجا. وكأني بهم تناسوا أستاذهم الأول أو أنهم لم يستطيعوا تقليده. خاصة وهم من كتاب عصر الضعف والانحطاط الأدبي. وهي القضية التي تفطن لها القلقشندي قديما عندما أذاع هذا التصريح:« .... ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام حتى أنست مقامات البديع وصيّرتها كالمرفوضة»[1].

بل إن واحدا من سدنة المقامة العربية لم يتوارَ من التصريح بتقليده للحريري في صناعة مقاماته. بل كتب خمسين مقامة وهو عدد مقامات الحريري وهو السرقسطي (ت538 هـ). فقد جاء في مقدمة مقاماته. "أما بعد حمد الله تعالى والصلاة على المصطفى النبي فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة. أتعب فيها خاطره، وأشهر ناظره ولزم في نظمها ونثرها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة. والله أعلم"[2].

نعود إلى الحديث عن ذرية الهمذاني، وهم:

أ. **أبو القاسم عبد الله بن ناقيا: (ت 485 هـ)**

مقاماته العشر جعلها للحديث عن المكديين والهامشين إلا أنّه حاول الخروج عن بعض مواد دستور المقامة الهمذانية، وليس بدعا في ذلك. فالهمذاني نفسه أول من اخترق بعض مواد هذا الدستور. كما في المقامة الغيلانية حيث غاب أبو الفتح الإسكندري بطل مقاماته وحلّ

1- القلقشندي، صبح الأعشى: ج 14، ص 110.

2- السرقسطي (أبو الطاهر محمد بن يوسف)، المقامات اللزومية، حققها وعلّق حواشيها حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، الطبعة الثانية، 2006، ص 17.

محله ذو الرمة بطلا لها. كما جمع عيسى بن هشام بين الرواية والبطولة معا في المقامة البغدادية، والنهدية، والمغزلية...

فابن ناقيا لم يقتصر على راوٍ واحد بل جنح إلى تعدد الرواة. كما أنه لم يحدد أسماء لمقاماته. إلى جانب اهتمامه بشرح مقاماته شرحا تعليميا. "فكانت مقاماته قريبة من روح الأحاديث المروية في كتب الأدب وعلى الأخص في منحاها الأخلاقي التوجيهي"[1].

ب. أبو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري: (ت 516هـ)

اسم على مسمى فنعت الحريري مشتق من الحرير. إنها مادة توحي بنعومة الملمس." يعتبر الحريري في الأدب العربي بطلا، أي «شخصية أنجزت مأثرة تسمو بها على عامة البشر وتجعل منها موضوع خطاب إعجاب. إنه خطاب مسهب، متعدد الأشكال، يكون أحد مظاهره سرد المنجزات التي حولت شخصا يسمى القاسم بن علي بن محمد إلى كائن صقيل وبراق وناعم»[2].

مقاماته الخمسون هي أشهر المقامات العربية. رفع بها للمقامات بيتا دعائمه أعز وأطول. "وهي أشهر تواليفه احتذى فيها مقامات الهمذاني"[3].

ومقامات الحريري "دون مقامات الهمذاني ابتكارا إلا أنها تفوقها في السهولة وامتلاك ناصية اللغة العربية"[4]. نعم تفوقهافي الكفاءة اللغوية. لكن في السهولة فلا. فمقامات الحريري أثقل وأغرب من مقامات الهمذاني.

فهو كان يريد استعراض قدراته اللغوية "لدرجة أن عشرين فقيها لغويا تولوا شرح مقاماته التي بلغت من الشهرة درجة تحفيظها للصبيان – بعد القرآن الكريم – عن ظهر قلب"[5].

1- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 121.

2- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 145.

3- دائرة المعارف الإسلامية، المجلد السابع (الحريري)، ص 366.

4- المرجع نفسه، ص 366.

5- المرجع نفسه، ج31، ص 9572، باب (مقامة).

وكان الحريري أجرى مقاماته على الكدية وجعل لها راوية وبطلا اتباعا لأستاذه الأول. فقد قال: "وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة وروية ناضبة وهموم ناصبة خمسين مقامة تحتوي على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ورضعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية. والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة والمواعظ المبكية والأضاحك الملهية مما أمليت جميعة على لسان أبي زيد السروجي؛ وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري"[1].

ولعل أّهمّ ما ميز مقامات الحريري هو الإغراب في اللغة والميل إلى الزخرفة اللفظية وكلفه بالألغاز اللغوية والأحاجي النحوية والفتاوى اللغوية. فبلغ بها شأنا عظيما. جعلت الزمخشري أستاذ اللغة الأول يقول عنها:

أقسم بالله وآياته ومشعر الحج وميقاته
إن الحريري حري بأن تكتب بالتبر مقاماته
معجزة تعجز كل الورى ولو سروا في ضوء مشكاته[2]

ج. أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي (ت 538هـ):

المقامة العربية التي ظهرت بالعراق لم تبق أسيرة المشرق العربي بل سافرت إلى أرض المغرب والأندلس. إذ وجد من حيث التأليف ما لا يقل عن ثلاثة وعشرين أندلسيا كتبوا في المقامات، أبرزهم وأكثرهم إنتاجا وتميزا -أيضا- هو السرقسطي الذي كتب ما يعرف بـ (المقامات اللزومية) لأنه التزم فيها ما لا يلزم في نظمها ونثرها. عارض فيها الحريري. وهي خمسون مقامة كما ذكرنا آنفا. راويها هو "المنذر بن حُمام" أما البطل فهو "السدوسي". عادة ما تبدأ مقاماته بـ" حدث المنذر بن حُمام قال: حدث السائب بن تمام قال..."[3].

1- الشريشي، شرح مقامات الحريري الجزء الأول، ص 2.

2- المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص 254.

3- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 17.

وعادة ما تنتهي بأبيات شعرية. رتبها ترتيبا أبجديا.

السرقسطي لا يريد أن تكون مقاماته من باب (بضاعتنا ردت إلينا). إنما أراد تجاوز الحريري. واستطاعت بالفعل مقاماته أن تثبت أن "الأندلس لم تكن مجرد محطة سلبية بل كانت مرحلة خلاقة في تطور الجنس الأدبي"[1]. ولعل أهم إضافة ضمنها السرقسطي مقاماته هي العنصر البحري، إذ العديد من الأحداث تجري في الموانئ والبحار، وقد جعل المقامة السابعة تحمل هذا العنوان (المقامة البحرية) استعرض فيها مخاطر البحر وفوائده المادية. ومما جاء فيها

«حدت المنذر بن حمام، قال: حدث السائب بن تمام، قال: مازلت أركب الدهر حالا بعد حال، من خصب وإمحال، وحل وترحال، أتتبع الرزق وأستثيره، فيأبى علي قليله وكثيره، أقاربه فيباعد، وأطالبه فلا يساعد، فاستخرت الله تعالى على ركوب البحار، وترك المهامه والصحاري، وقلت: لعل ذلك أكثر جدوى، وأقل عدوى، وأجدى تصرفا، وأندى تحرفا، وقديما سمعت المثل به جاريا، ورأيت الجوادَ له مجاريا، وقد قيل: "جاور ملكا أو بحرا" وصدق المثل أجدر وأحرى، فأظلني من ذلك الرأي ما أظل، وحرمت المنسم الدامي والأظل، فسرت إلى مرفإ الشحر، وقد أزمعت على ركوب ذلك البحر، إذ سمعت هاتفا يقول: "من يُصغ إليّ قليلا، يغنم من إرشادي جليلا، أشحذ من فرنده وأخبره عما خفي عليه من صينه وهنده". قال: فصار الناس حوله، وتبادروا قوله، فقال: "أيها القوم، كل له على هذا الرزق حوم، وإن شيئا يخاض إليه هذا الهول ويجاب، لأمر عظام وشأن عجاب، وما الذي حملكم على ركوب هذا (البحر) العجاج، وخرق هذا الماء الثجاج، ولكم في البر منفسح ومجال، ودونكم من هوله أو حال وأوجال، كأنكم قد ملكتم عنانه، أو سالمتم نينانه، ووطئت لكم أعرافه، وذلل طُمُوّهُ وإشرافه، والله لو سلكتموه يوما، أو قطعتموه عوما، لكان ذلك من الخطر، ومعدودا من البطر، هل سدت عليكم المسالك، أو طويت دونكم الممالك ؟ أما لكم في قصد الملوك متجر رابح، ومغابق من العيش ومصابح، تتقيلون ظلال الوجاهة والتكريم، وتتقاضون أنصف مداين وغريم، حتى تطاولوا الأسفار، وتعاملوا الكفار، وتملكوهم الرقاب، وتخلعوا دونهم النقاب، فيجروا عليكم الأحكام، ويغنموا

1- محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص 71.

العياب والأعكام، ثم تعاينوا عبادة النيران، ومراقبة القران، والتقرب بالأبذان، والتزلف بالمدان، من أمة تستتر عنكم بالرطانة، وتدعي دونكم في اللبابة والفطانة، ويزدرونكم ازدراء النمال، ويسيمونكم سمة الإغفال والإهمال»، ثم أنشأ يقول من الرجز):

يا ما أذل العـــرب بـــين العجـــم وقد رمـــوهم بـــالأذى والـــرجم
إيـــاك عبـــد الله عبـــد الـــنجم والنفسَ فاقـــذحها بمثـــل اللجـــمِ
فالعود قد يثنيـــه طـــول العجـــم والجامح الصـــعب أســـير الحجـــم
حاذر هجـــومَ المـــوت أيَّ هَجـــم فكـــل بيـــت ســـامك للـــهجم[1]

كما جعل من بطله سفيرا يعرفنا بالأندلس "أرض المغرب" كما في المقامة التاسعة والأربعين حيث يقول:

"وقد قيل: الغربة نسب، والمروءة حسب، فمن أين وإلى أين فربما وافق البين البنين. فقلت: من أرض المشرق إلى أرض المغرب، ذات الحديث المعجب، والعنقاء المغرب، إلى حيث الملك ضخم والعز فخم والكرم عد، واللعب جد، والمجدد عمم، والقصد أمم، والزمان باسم والإقبال ناسم، والجود يسفحُ، والحمد ينفخ إلى ملكٍ غَمر الرداء، سكب الأنداء، وافى الخلال، ضافي الجلال، ذي الأيادي الغرِّ، والإباء الحر، علام رفَّت عليه الزعامة والرئاسة، وشفت لديه الحِزامة والسياسة ففرق من بأسه الخطوب والنُوَّبُ..."[2].

واللافت في مقاماته أنه لم يشتق أسماؤها من المدن التي هي مسرح لأحداثها كما فعل الهمذاني أو الحريري. إنما جعل الأسماء تبعا للسجع الغالب عليها. (المقامة المثلثلة) لأن أسلوبها يقوم على ثلاث سجعات متوالية، ثم تتجدد سجعات ثلاث آخر وهكذا. ومن الأسماء التي اختارها لمقاماته: (المدبجة) (المرصعة) (الجيمية) (النجومية)....

يبقى التقاطع الموجود بين مقامات الهمذاني والحريري والسرقسطي يتجسد خاصة في الفضاء السردي: فالمقامات لا تعكس بالضرورة بيئة الناص. فالسفر حاضر في جميع المقامات.

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 65 و66.

2- المصدر نفسه، ص 454.

لا فرق بين مدينة القيروان وطنجة أو بين ظفار وطنجة. كذلك الزمان "ليست له وظيفة في السرد فهو زمان مطلق، خرافي، نكرة يمتد من الجاهلية إلى عصر المؤلف"[1].

لو واصل المقاميون الأندلسيون السير على الطريق التي عبدها السرقسطي لكان للمقامة الأندلسية شأن عظيمٌ.

د. أبو الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي (ت 597هـ)

يذكر "عبد الملك مرتاض" أن "ابن الجوزي" كتب – ما يقارب– سبعا وأربعين مقامة وأنها مازالت مخطوطة لم تحقق بعد – فيما نعلم– ويعرض لنا نموذجا حققه بنفسه مما جاء فيه:

" بت ليلة أسير الغموم، في البيت، وقلبي حسير بالهموم، كالميت. فطرق الباب كف طارق، وقال: ضيف، فقلت: ومن لي بوكف بارق وكيف؟

فدخل ذو قدٍّ أميل قد شسف (يبس)، فقلت: بَدْر ليلتي قد خسف. فتلمح ضيق معاطني، وتملح ربو باطني، فقال: يا زولْ أنا زور، والقول على البواطن جور فأفردته في صفة، وأبردته في أهل الصفة، فاجتمع للبرد كأنه قفه"[2].

الملاحظ أن "ابن الجوزي" حاول تطوير فن المقامة بإدخال عنصر سردي جديد لم يستعمله الهمذاني ولا حتى الحريري إلا نادرا وهو السرد بالضمير (أنا)؛ أسلوب السير الذاتية. فهو الناص والراوي معا. في هذا النص المقامي.

هـ. أحمد بن المعظم (ت: 730هـ)

كتب اثنتا عشرة مقامة بغرض التقليد والمحاكاة للهمذاني والحريري. فلم يستطيع أن يخطو بالمقامة خطوة واحدة. اللهم إلا ما أطلق على بعض مقاماته من أسماء غريبة قصد التفكه والسخرية. كالمقامة (الجحجاحية) لأنه ابتدأها بقوله: حكى الجحجاح بن جهجاه..." وهكذا يأتي اسم المقامة من راويها. كالمقامة اللجلاجية والصلصالية، والطرماحية، والضمضمية، والزبرقانية... وليس هذا الأهم إنما الأهم في تصورنا هو أن ابن المعظم خرج بالمقامة عن

1- محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص 73.

2- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 237.

انساقها الاجتماعية فلم يعالج مواضيع الكدية التي كانت نتيجة طبيعية للاضطرابات الاجتماعية والاقتصادية والصراع الطبقي الدائر بين أولي القوة من العسكر ورجال الأعمال من جهة والمهمشين من المثقفين والفقراء من جهة أخرى. بل جعلها "إطار للألاعيب اللغوية والبهلوانيات الإنشائية إلى حدّ السماجة والإغراب"[1].

و. ناصيف البازجي (ت سنة 1871م)

أول من خالف المرسوم العددي فكتب ستين مقامة* بدل خمسين المعتمد عند كل المقاميين. لكنه ورغم انزياحه هذا. كانت مقاماته صورة مطابقة لمقامات الحريري شكلا ومضمونا. فقد صدر مقاماته بمقدمة أشاد فيها بفضل الهمذاني والحريري، وعجزه عن تقليدهما: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أئمة العرب؛ بتلفيق أحاديث تقتصر من شَبَه مقاماتهم على اللّقب. ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام ورواياتها إلى سهيل بن عباد، وكلاهما هَيُّ بن بيّ مجهول النسبة والبلاد"[2].

ويقول كذلك "هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[3] أي الهمذاني والحريري.

كما بيّن الأهداف التعليمية التي من أجلها خط مقاماته: وهي إظهار خصائص وأسرار اللغة العربية (وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد، والأمثال والحكم، والقصص التي يجري بها القلم وتسعى لها القدم إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسن الأساليب. والأسماء التي لا يُعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب"[4].

ولم يستطع رغم تأخره عن الحريري- بعصور طويلة- أن يطور المقامة العربية.

1- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 123.

*- أسماها: مجمع البحرين، ونشرها في بيروت سنة 1856

2- ناصيف البازجي، مجمع البحرين، دار صادر، ودار بيروت. بيروت 1961، ص 09.

3- المصدر نفسه، ص 10.

4- المصدر نفسه ، ص 09.

فقد " ترسم في مجمل عمله طريق الحريري. فبالغ في تقليده في الموضوع وصورة الأشخاص وتصرفاتهم. كما نهج على صياغة المقامات الحريرية في التزام الأسلوب المصنوع المسجع- إلا أنه لم يبلغ شأو الحريري في إحكام الصناعة ومرونة السجع وخفته وإن فاقه في الاستعارة من آي المصحف الشريف، وفي الألاعيب البلاغية"[1].

وللحكم على المقامات اليازجية ينبغي وضعها في إطارها الزماني. فاليازجي جاء في فترة الإحياء. كأننا به أراد تأصيل "الموروث المقامي محاولا إحياءه لا تفكيكه أو تقويضه"[2].

ولتأكيد هذه الأحكام نستشهد بـــ:

- المقامة الثامنة في ترتيب مقاماته. يقول فيها:

"قال سهيل بن عباد: حللتُ بالزوراء في بعض الأسفار، وأنا غريبُ الدار، بعيد المزار، فكنت أتردّد فيها سحابة النهار... حتى دخلت يوما بعض المدارس، وإذا شيخنا الخزامي هناك جالس. والطلبة قد أقبلوا عليه... وجلسنا نتشاكى النوى، وإذا امرأةُ تنادي يا شاري اللّبن. الرخيص الثمن. وهي في أثناء الكلام، تتلاعبُ في الإعراب على الثلاثة الأحكام. فعجبوا لافتنانها، وتاقت أنفسهم إلى استنباط بيانها، فدعتها ألسنتهم للشراء، وأفئدتهم للمراء... قالوا: فما بالك تلحنين في الإعراب قالت: أما سمعتم أن خير الكلام ما كان لحنا ... قالت: شَهِد من رفع القبة الخضراء أني ما جئتكم إلا بالحنيفية البيضاء. لكنكم تشترون در الضوامر، وتسوهبون در الضمائر.

فلما رأوا منها دهاء لقمان بن عاد، علموا أنها صخرة واد. فرضخ كل لها بدرهم... قال والشيخ بين ذلك يقلب وجهه في السماء، ويقول: سبحان من علَّم آدم الأسماء – قال: وما فرغ الشيخ من الكلام حتى ابتدر القيام، فتعلقوا به وقالوا: لاتَ حين مناص، فإن رداء الشق أن يُحاص. ولقد أتيت من حيث أيْس (نقيض ليس)، فلا تذهب من حيث ليس. فعاد إلى المقام وقال صبرا على مجامر الكرام ثم اندفع في شرحه كاليعبوب. حتى ملأ العيون والقلوب..."[3].

1- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 126.

2- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 135.

3- ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، دار صادر، بيروت، 1961، ص 46 و47.

تعمدنا الإتيان بهذه المقامة لأن الذاكرة العربية مازالت تذكر المقامة البغدادية للهمذاني. فلو وازنا بين النصين. لوجدنا أن الهمذاني بنى مقاماته على موضوع الكدية، ونصب الحيل، وإشاعة الفكاهة والسخرية.

أما اليازجي فهو يصنف نصا سرديا فيه جملة من الأحكام اللغوية والشواهد الإعرابية ولا أثر للكدية فيه... إنما هي مسائل إعرابية أراد الخوض فيها، جمع فيها الغرائب والشوارد... إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسن الأساليب.

وهكذا كانت المقامة اليازجية: "تحنيطا للفن تضاءلت فيها الروح الأدبية وقوة الابتكار والخلق وطغت اللألاعيب اللفظية"[1]. وهذا في الحقيقة شأن الإحيائيين من الشعراء والكتاب.

ومن الذين حذوا حذو البديع والحريري الأديب أبو بكر بن محسن باعبود الحضرمي يمني الأصل وهو (من علماء القرن الثاني عشر). فقد التزم بأصول وقواعد متبعة عندهم؛ من ابتكار شخصيتين وهميتين (الراوي والبطل) والتزام السجع ومعالجة مشكلات اجتماعية، وحضور الكدية في الكثير من مقاماته، إلاّ أن إبداعه وتميز عمله الفني كان على مستوى اللّغة، فقد خرج بها الفن عن التقعر اللّغوي، وتكلف الأسلوب، وتتبع الوحشي من الكلام كما صرح بذلك في مقدمة مقاماته الخمسين والتي تعرف بالمقامات النظرية أو المقامات الهندية، صنفها سنة 1715م.

قال: "أشار علي بعض من حضر بإنشاء هذه المقامات حسْب الإشارة، وتجنبت الوحشي والغريب في العبارة، وعَزَوْت روايتها إلى الناصر بن فتاح ونشأتها إلى أبي الظفر الهندي السيّاح..."[2].

وهذا مقطع من مقامته الأولى والتي سمّاها (المقامة السورتية)* يؤكد ما قلناه

1- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 126.

2- الحضرمي (أبو بكر بن محسن باعبود)، المقامات النظرية، تحقيق/ عبد الله محمد الحبشي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1999، ص 21.

*- نسبة إلى سورت مدينة شرق بومباي بالهند.

«روى الناصر بن فتاح قال:

سمرت مع بعض الإخوان فتذاكرنا محاسن البلدان فقالوا: قد شاع وذاع وملأ الأسماع، أن أرض الهند جَمَعَت جميع المحاسن الدنيوية، وفيها من الرّاحة ما يُعين على المطالب الأخروية، فاشتقت إليها اشتياق الصَّادي إلى الزلازل، والمهجور إلى الوصَال، والحزين إلى الفرح، والعديم إلى المنح، وبقيتُ أفكّر في الحيلة التي تُوصل إليها وترميني بأيّ وجه عليها، فقيل لي: إن أهل هذه المدينة يريدون أن يبعثوا إليها سفينة، فاتخذت الأهْبة وتَهَيَّأت لركوب مَرْكب الغُرَبة، وتوكَّلت على مالك الملك ورَكِبت في ذلك الفُلك، ومنذ مَشْينا من المراسي ونحن نُقَاسي من الأهوال ما نقاسي، وحين خِفنا على ذهاب النّفوس، لاح لنا بندرسورت المحروس، فنزلنا إلى تلك الأرض المونسة، والبلد التي على المحاسن مؤسسة، فصغر الخُبْر الخبر، ولم يسمع السّمع بأحسن مما رأى البصر، واقتبسنا أنوارها القابوسية واغترفنا من بحارها القاموسية واستمطرنا سحائبها العيدروسية ومكثت بها مدَّة وأنا في أنس»[1]فهو يحافظ على البنية السردية للمقامة العربية (الرواية والحكاية) لكنه تجنب معتاص الكلام ومصنوع اللفظ إلى حد بعيد.

أما الذين حاولوا كسر جدار الهمذانية واختراق نسجها السردي فهم كثر لا عدّ لهم ولا حصر. يأتي في مقدمتهم الزمخشري (ت 538هـ). الذي كتب خمسين مقامة لا أثر للكدية في مواضيعها. لغلبة الوعظ والإرشاد عليها. فهي أبعد عن الهزل وفن الإضحاك. وعاده ما تبدأ مقاماته بعبارة: (يا أبا القاسم) وهو استهلال خطابي أو رسالي لأن الاستهلال المقامي كما أشر عليه الهمذاني هو:

حدثنا. أو حكى أو روى ..... الخ. كما خلت مقاماته من وجود البطل "الفاعل السردي"[2].وهذا مقطع من مقاماته يؤكد حكمنا.

1- المصدر السابق، ص 25.

2- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص 126.

جاء في المقامة الثانية (مقامة التقوى)[1] قوله: **"يا أبا القاسم العمرُ قصير. وإلى الله المصير. فما هذا التقصير. إن زِبْرَج الدنيا قد أضلك. وشيطان الشهوة قد استزلك. لو كنتَ كما تدعي من أهل اللُّب والحِجى. لأتيت بما هو أحرى بك واحْجَى. ألا إن الاحْجى بك أن تلوذ بالركن الأقوى. ولا ركن أقوى من ركن التقوى. الطرقُ شتى فاختر منها منهجا يهديك. ولا تخط قدماك في مظلة ترديك، الجادة بيّنة. والمحجة نيرة. والحجة مُتضحة. الشبهةُ مفتضحة... فلم تغالط نفسك. ولم تكابر حسكَ. ليت شعري ما هذا التواني والمواعظ سير السواني"**.

لو سمّاها بالرسائل الوعظية لكان ذلك عين الصواب لأن قارئ مقامات الزمخشري لا يجد فيها من فنون المقامة ومعالمها الأجناسية إلا الاسم.

ومن المقامين الذين جاءت نصوصهم على شاكلة نصوص الزمخشري: (أبو محمد مالك القرطبي الأندلسي، وعمر المالقي الأندلسي، وابن الخطيب وشهاب الدين أحمد القلقشندي وعبد الرحمن السيوطي ومحمد البشير الإبراهيمي).

ولضيق المقام وقلة الزاد نكتفي بالحديث عن مقامات المحمديْن؛ أي محمد بن مالك القرطبي الأندلسي، ومحمد البشير الإبراهيمي.

يقول – صاحب الذخيرة – عن أبي محمد بن مالك القرطبي:" وكان فردا من أفراد الشعراء والكتاب. وبحرا من بحور المعارف والآداب، شقَّ كمامَ الكلام عن أفانين النّوْر والزَّهر، ورفَلَ من النثر والنظام بين الآصال والبُكر"[2]... ثم يذكر فصولا من مقامة خاطب بها ابن صمادح...

1- الزمخشري، (أبو القاسم محمود بن عمر)، المقامات، ص 17.

2- الشنتريني، (أبو الحسن علي بن بسام)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق/ حسان عباس، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، 1978، المجلد الثاني، ص 739.

يقول: إن تطلّع – لازال طالعا نجم سعوده- إلى نبأ من أنباء عبيده، فإني أُنبئه، ولا أُنبئُ إلا حقا. وأخبره ولا أخبر إلا صدقا؛ أما الأفئدة من بعده فمفؤورة، وأما الأكبادُ لبعده فمكبودة، والدهر من بعده ليلةُ ليلاء، والناس جبلّة دهماء"[1].

وفي فصل آخر يقول: «بُشرى لنا ولدولته الغراء، وهنيئا لنا ولحضرته الزهراء، فتح تفتحت له أزاهير النجاح، وبشرُ تباشرت به تباشيرُ الفلاح. ورواء أشرق منه جبينُ الصباح، وخبر تضوعت به نوائجُ الرياح»[2].

ويقول: « لا تسمعُ إلا همهمةً وصهيلاً، وقعقعة وصليلا فخلت الأرض تميلُ مميلا، والجبال تكون كثيبا مهيلا، لا تعلم لأصوات تلك الغمائم، وضوضاة تلك الهماهم، من وهواه صهيل ودَرْدابُ طبول...»[3].

ويقول: "فيا أيها المغترون بخُلقه الفضفاض، وكره الفياض لا يجهلنكم تحلّمُهُ. ولا يغرنكم تكرمه، فالبحر قد تردى غواربُه وليس بطام، والعارض قد تصيبُ صواعقه وليس بركام"[4].

الخطاب في هذا النص موجه إلى ابن صمادح أمير المرية ورغم أن الناص كما وصفه الشنتريني: "كان فردا من أفراد الشعراء والكتاب، وبحرا من بحور المعارف والآداب" إلا أن النص لا يحمل من خصائص المقامة العربية إلا الاسم. فالخطاب خاليا من الحوار، بعيدا عن الكدية. لا شيء فيه غير اضطراب الجيوش، وأصوات الطبول. وقعقعة السلاح فـــ "خلوه من الحوار، والأبطال الحقيقيين، وفكرة الكدية[5] ثم اعتماده على ضمير الخطاب، في طريقة عرضها، كلها أمور تجعل النص أقرب إلى فن الرسالة منه إلى فن المقامة.

1- المصدر السابق، المجلد الثاني، ص741.

2- المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 741.

3- المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 742.

4- المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 748.

5- ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 253.

أما محمد البشير الإبراهيمي. فقد كتب مقامة سنة إحدى وأربعين وتسعمائة وألف بقرية آفلو (الجنوب الجزائري) في رثاء ابن باديس اختار لها هذا الاسم: (مناجاة مبتورة، لدواعي الضرورة).

ومما جاء في هذا النص قوله: «**سلام يتنفس الأقاح بأزهاره وإيراقه، ويبتسم عنه الصباح بنوره وإشراقه، وسلام من أصحاب اليمين، وغيوت من صوادق الوعود، لا صواعق الرعود، لا تخلف ولا تمين. وسحائب من الرحمات تتحمل عزاليها، ولوافح من الزفرات تسابق أواخرها أواليها. على الجدث الذي التأمت حفتاه على العلم الجم، والفضل العد. ووارى ترابه جواهر الحجا والذكاء، والعزم والجد وطوى البحر الزخر، في عدة أشبار؛ فأوقف مالا حد له عند حدّ، واستأثر بالفضل الغزر، والمساعى الغر والخلال الزهر...**»[1].

الحقيقة أن نص "الإبراهيمي" هذا لا صلة له بفن المقامة، لأن شروط النص المقامي غير متوفرة. فالراوي الذي عهدناه في مقامات الهمذاني أو الحريري بل حتى تعدد الرواة كما في مقامات ابن ناقيا لا نجد لذلك أثرا في (المناجاة المبتورة لدواعي الضرورة) ثم إن الطابع القصصي غير متوفر فقد خلت من الحوار خلوا تاما ولهذا نعتقد أن النص يمكن أن يلحق بفن الرسائل الأدبية. فملامح الرسالة الفنية متوفرة فيه. وهو الرأي الذي استقر عليه عبد الملك مرتاض نفسه فبعدما جعل النص من أدب المقامة في كتابه "فن المقامات في الأدب العربي"[2]. تراجع عن هذا الرأي في كتابه " فنون النثر الأدبي في الجزائر" واعتبرها من الرسائل الفنية إلى جانب (رسالة الضب)- يقول عنهما:" يمكن اعتبار هاتين الرسالتين أحسن ما كتب خلال هذه الفترة كلها. فقد استطاع الإبراهيمي بما عهد فيه من جمال في التعبير، وقوة في التفكير. وموهبة في التصوير. وبراعة في فن الكتابة الأدبية أن يمنح هذا الفن قيمته.."[3]. ثم يصرح

1- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954) ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1983، ص313.

2- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 260.

3- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص309.

بتراجعه عن الرأي الأول فيقول:" فرجعنا عن ذلك الرأي بعد أن تبين لنا أن الشيخ لم يرد إلى المقامة، وإنما كتب رسالة لأصحابه ... فهي إذن رسالة لا مقامة، لأنها خلت من الراوية والبطل المحتال، ثم إن الإبراهيمي ابتدأها بالسلام، وخاطب بها شخصا تاريخيا بعينه"[1].

وقبل أن نطوي هذا المبحث نرى في خلد كل قارئ لصفحاته سؤالا وجيها. مفاده: و"حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي"، أين يتموقع هذا النص ؟

فنقول: إن (حديث عيسى بن هشام) عمل قصصي نشره المويلحي على حلقات في مجلة (مصباح الشرق) ثم أذاعه في شكل كتاب سنة 1906. وهي أغنية التم (أغنية الوداع لمؤلفها)[2] نص أحدث خلافات وقراءات متباينة، خاصة في هويته الأدبية. فمنهم من رأى في الكتاب تطويرا للمقامة العربية "والحق أن المويلحي لم ينته بفن المقامة حيث وجده، بل طوره تطويرا خطيرا جعله يتخلص من دائرة المقامة الضيقة التقليدية ..."[3] ومنهم من رأى أن المويلحي "وسع جنبات المقامة القديمة، وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيه بطريقة الغربيين في قصصهم..."[4] بمعنى أن الكتاب فاتحة جنس أدبي جديد وتأسيس جريء للرواية العربية الحديثة. وذهب طرف ثالث إلى أن "المويلحي لم يقدم جنسا أدبيا جديدا، و لم يكن بقادر على ذلك على أية حال، بل كان يفتش عن كتابة أخرى، تتعامل مع الاضطراب الاجتماعي وتسجل وقائعه، أي أنه لم يكن يقترح أشكالا جديدة بل كان يختبر صيغا أدبية قائمة"[5].

نعم المويلحي أخذ ببعض أشكال المقامة الهمذانية تحديدا فالراوي هو نفسه راوي مقامات الهمذاني؛ أي عيسى بن هشام. كما أن الأسلوب الذي كتب به أشبه بأسلوب الهمذاني، بمعنى أنه تخلص من ثقل الزخرفة الحريرية* لكن النظرة المتأنية تكشف عن حقيقة مغايرة. فـــ

1- المرجع السابق، ص 312.

2- دائرة المعارف الإسلامية، ص 9578.

3- عبد املك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 264.

4- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، الطبعة الأولى، ص 214.

5- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2002، ص 165.

*- نسبة إلى الحريري .

"المويلحي جعل من اختياره للمقامة إعلانا نهائيا عن موتها. فالمقامة في شكلها- وهو بسيط غالبا- تعكس معنى الأدب في الزمن الذي عاشت فيه، فإن قامت بوظيفة اجتماعية في زمن مغاير تفككت"[1] وإن كنا لا نوافق فيصل دراج فيما ذهب إليه من (موت المقامة العربية). فالفنون بطبعها لا تموت. قد تنام سنين عددا لكن لو توفرت لها الأنساق الاجتماعية والثقافية التي ولدت فيها لقامت ونفضت عنها عصور الضباب (فكما أعاد الآخرون كتابة الأوديسا وأوديب ملكا، والإنجيل. نحن قادرون على إعادة كتابة المقامة عندما تتوفر الأنساق الملائمة لها. وفي غياب هذه الأنساق. لا ينقرض النص المقامي بل يتحول إلى سماد ومكون أساسي في فنون أخرى تنتسب إلى مجاله وهو (المتخيل السردي).

يبقى نص المويلحي ومع ذلك كله – وثبة رائدة في مسار السرد العربي، وتحولا بارزا في تاريخ تطور الفنون القصصية العربية. وللأمانة حتى المويلحي نفسه لم يدّعِ كتابة نص مقامي أو أنه يريد تطوير هذا الفن. فهو كما قال في مقدمة الطبعة الرابعة "فهذا الحديث –حديث عيسى بن هشام- وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخيل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال. إلا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة. حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها"[2]. فالبعد الاجتماعي واضح في هذا الحديث. فالمويلحي يصرح بأنه جعل التخييل أداة لتجنب النقائص، والتزام الفضائل. كأننا به يؤسس لما يعرف بعده بالرواية أو القصة الاجتماعية.

بقي أن نشير ونحن نتجول في شعاب هذا النوع السردي، ونتتبع مساره التاريخي. إلى أن هذا النوع العربي القح قد اخترق نطاق اللّغة ووصل صداه إلى اللغات المجاورة. الفارسية والسريانية والعبرية تحديدا. ففي اللغة الفارسية كتب القاضي "حميد الدين أبو بكر بن عمر بن محمود البلخي" (559هـ) أربعا وعشرين مقامة تحتوي على مناظرات بين مختلف فئات العلماء ورجال الدين وغيرهم. وفيها يتجلى تأثره بالهمذاني والحريري، كما أكد ذلك المستشرق

1- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 175.

2- محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن، المكتبة العربية. مصر. 1964، الطبعة الرابعة، المقدمة ص(أ).

"بروان" وهو يتحدث عن مقامات "البلخي" «وضع هذه المقامات القاضي حميد الدين أبو بكر البلخي وهي تقليد فارسي للمقامات العربية الذائعة الصيت التي وضعها بديع الزمان الهمذاني والحريري اللذان يرجع إليهما الفضل في إيداع هذا الأسلوب المصنوع والعمل على ترويجه»[1] بيدأن "البلخي" حاول الخروج عن بعض نواميس المقامة الهمذانية والحريرية " فليس فيها راو معين، وإنما يروى المؤلف أحداثه عن كثير من أصدقائه، لا يذكر أسماءهم. وليس في مقاماته بطل تتعدد مواقفه في مختلف المقامات.. بل إننا نرى في كل مقامة من مقاماته الفارسية بطلا يقوم بمغامراته. ثم يختفي دون أن يبين اسمه، أو مصيره، ويظل مجهولا وراء ستار الغموض والإبهام"[2].

ونحن نتحدث عن المقامة الفارسية، أرى من الواجب التنبيه إلى هذه المسألة: وهي أن المقامة العربية اللسان والمنشأ، تحمل خصيصة أخرى وهي أنها فارسية الجغرافية، فقد ذكر المؤرخون أن بديع الزمان أنشأ مقاماته في (خرسان) وغيرها من مدن إيران. واتخذ من هذه المدن أسماء لبعض مقاماته كـــ (المقامة البلخية، والمقامة الأذربيجانية، والمقامة الأصفهانية والأهوازية والبخارية والقزوينية .... الخ.

بل حتى "الحريري" فعلها. فقد أطلق أسماء المدن الإيرانية على كثير من مقاماته. كـــ (المقامة الشيرازية، المقامة المروية، والمقامة التبريزية)

هذا عن اللغة الفارسية. أما اللغة العبرية فقد أشار "بروكلمان" إلى أن هذا الفن «دخل اللغة العبرية على يد يهودا بن شلوم الحريزي الذي ترجم مقامات الحريري إلى العبرية وأنشأ على نمطها خمسين مقامة أسماها (سفر تحكموني) أي (كتاب الحكمة)، وضمنها العديد من الآيات الدينية المقتبسة من التوراة»[3].

1- بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 10، ص 224.

2- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت. الطبعة الثالثة 1983، ص 228.

3- دائرة المعارف الإسلامية (مقامة)، ص 9573.

وفي اللغة السريانية ألف يشوع عبد يشو أسقف نصيبين (ت 1318 م) خمسين مقامة نظمها شعرا ونهج فيها نهجا دينيا إرشاديا إلا ان أثر الحريري ظاهر في الأبيات البهلوانية التي تقرأ من اليمين إلى الشمال والعكس[1].

بل إن أثر المقامة العربية بلغ حدود أوربا، وأثر بخاصة في الأدب الإسباني في العصور الوسطى "فقد غزت هذه المقامات قصص الشطار الإسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي ثم انتقل التأثير من الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية[2].

لكن "قصص الشطار"* يختلف عن المقامة العربية في جانبين على الأقل فقد "ظل مرتبطا باللغة الشعبية البعيدة عن التكلف، كما أنه استطاع أن يتطور إلى الفن القصصي الذي عرفته الآداب الغربية بعد ذلك"[3]. فساعد على تقريب القصة من واقع الحياة وبات يهتم بالقضايا الاجتماعية...

وقبل غلق هذا الملف التاريخي رأينا من الفائدة أن يُذيل بملحق للمقامين العرب. ليتأكد معنا القارئ أن إنتاج عشرة قرون كاملة من المقامات لا ينبغي أن يبقى رهين المكتبات والمتاحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا. فهي نصوص لم تنته بعد، يمكن أن تقرأ قراءات جديدة بغية كشف معالم وأنساق وجماليات لم يذكرها قراء المقامة من القدامى أو المحدثين بعد.

1- ينظر: فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص 124.

2- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 228.

*- قصص الشطار Picaresco: قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، وهي ذات صيغة هجائية للمجتمع ومن فيه.

3- محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي، البحوث العلمية الكويت. الطبعة الأولى، 1975، ص 421.

خامسا: مسرد لأصحاب المقامات في اللغة العربية

التاريخ	المؤلفـــــون	الملاحظات
القرن الرابع (هـــ) العاشر ميلادي	1- أبو الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني(358 هـــ-398هـــ)- 52 مقامة 2- أبو الأصبع عبد العزيز بن تمام العراقي، (القرن الرابع)، مقامة واحدة. 3- أبو نصر عبد العزيز بن عمر، المعروف بابن نباتة السعدي(327هـــ 405هـــ)	
القرن الخامس (هـــ) 11 (م)	1- أبو الحسن بن الحسن بن بطلان، (ت460هـــ)، مقامة واحدة. 2- أبو القاسم عبد الله بن داود بن ناقيا (410هـــ - 485هـــ).	
القرن السادس (هـــ) 12 (م)	1- أبو حميد محمد بن محمد الغزالي (450هـــ-505هـــ). 2- أبو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري (446هـــ-516هـــ) 3- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (467-538هـــ)، 50 مقامة. 4- أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله السرقسطي (ت 538هـــ)، 50 مقامة. 5- أبو سعيد عبد الكريم السمعاني (506هـــ-562هـــ). 6- شهاب الدين يحي السهر وردي (540هـــ- 587هـــ). 7- أبو العباس يحي بن ماري البصري (ت 589هـــ). 8- أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي (510هـــ-597هـــ).	
القرن السابع (هـــ) 13 (م)	1- الصاحب صفاء الدين (ت أوائل القرن 7 هـــ)، مقامة واحدة. 2- محمد بن عبد الرحمن بن قرنس (672هـــ). 3- شهاب الدين البراعي (674هـــ). 4- محمد بن عفيف الدين التلمساني (661هـــ- 688هـــ). 5- القاضي حاشد، (حوالي 690هـــ). 6- محمد بن علي بن المبارك بن الأعمى (ت 692هـــ).	مقامات شعرية
القرن الثامن	عد بن نصر الله بن رجب الجوزي (ابن الصقيل) (ت 701هـــ). 2- الحسن بن عبد الله بن عمر بن المهتدي بالله العباسي (708هـــ). 3- أحمد بن إبراهيم الواسطي الخزامي (6571-711هـــ). 4- أبو الثنا محمود بن سلمان بن فهد الحلبي الحنبلي (644-725هـــ). 5- أبو عبد الله محمد بن إبراهيم ين أبي طالب الأنصاري الدمشقي (ت728هـــ) 50 مقامة.	

(هـ) 14 (م)	6- أحمد بن محمد المعظم الرازي، (30هـ)، 12 مقامة. 7- أبو الفتح محمد بن أبي بكر اليعمري الأندلسي (661هـ-734هـ). 8- أبو حفص عمر بن المظفر بن عمر القرشي (689هـ 749هـ). 9- أبو الفتح محمد بن وفاء الإسكندري (702هـ-760هـ). 10- أبو الصفا خليل بن أيبك الصيفي الصفدي (696هـ-764هـ). 11- محمد بن تقشبند البخاري (ت 791هـ).	
القرن العاشر (هـ) 16 (م)	1- أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (849 – 911هـ). 2- إبراهيم بن محمد بن عبد الله الهادوي بن الوزير (860- 914هـ). 3- أبو العباس أحمد بن محمد الخطيب القسطلاني (851-933هـ). 4- ابن غياث الدين الحسيني (ت 928هـ). 5- محمد بن يسر البركوي (929-981هـ). 6- أبو الفضل محمد بن محمد الغازافي، (ت 997هـ).	
القرن الحادي عشر (هـ) 17 عشر (م)	1- شرق الدين يحي المارديني (ت 1000هـ). 2- القاسم بن محمد الدمشقي الحلبي (ت 1000هـ)-له 09 مقامات. 3- عبد القادر بن محمد بن أحمد الفيومي العوفي (ت 1022هـ). 4- أبو علي فتح الله بن علوان القباني (ت 1078هـ). 5- محمد مرتضى ملاّ فابيد الكاشي (1007-1090هـ).	
القرن الثاني عشر (هـ) 12 (م)	1- عبد الباقي بن محمد عريف (ت 1125هـ) 2- أبو بكر محسن العلوي (1128هـ). 3- نعمة الله بن محمد بن حسين المرسوي الجزائري(1050-1130هـ) 4- عبد الله بن الحسين السويدي الدوري(1104هـ-1174هـ). 5- يوسف بن سليم أبو المحاسن المصري(ت 1178هـ). 6- أبو الحسن علي الغراب السفاقسي(1180هـ). 7- عبد الله بن سلامة الإدكاوي (1104هـ-1184هـ). 8- أحمد بن إبراهيم الرسمي (1106هـ-1197هـ).	
القرن الثالث	1- أبو الخير عبد الرحمان السويدي (1134هـ-1200هـ). 2- عبد اللطيف البيروني (1160هـ-1226هـ). 3- أبو الفيض حمدون الفاسي (1147-1232هـ). 4- حسن بن محمد العطار (ت1250هـ).	

عشر (هـ) 19 (م)	5- أبو الثناء محمود الحسيني البغدادي (1218-1270هـ). 6- ناصيف اليازجي (1800م-1871م). 7- محمد بن محمد المبارك الجزائري (النصف الثاني من القرن التسع عشر). 8- منصور الهمش الماروني اللبناني (النصف الثاني من القرن التاسع عشر). 9- أحمد فارس الشدياق (180-1887م). 10- عبد الله باشا الفكري (1250هـ-1307هـ). 11- إبراهيم الأحدب الطرابلسي الحلبي (1242هـ- 1308هـ).	
القرن الرابع عشر (هـ) العشرون (م)	1- محمود رشيد أفندي- القرن العشرون. 2- محمد إبراهيم المويحلي (1285-1349هـ). 3- حافظ إبراهيم (1288-1351هـ).	

مسرد خاص بالمقامين العرب في بلاد الأندلس

الرقم	المؤلف	القرن	العدد	موضوع الكدية	مواضيع أخرى	النص
1	ابن الشّهيد	الخامس	1	-	رحلة	ناقص
2	ابن مالك	الخامس	1	-	مدح	ناقص
3	ابن فتوح	الخامس	1	-	النقد الأدبي	ناقص
4	ابن المعلّم	الخامس	1	-	النقد الأدبي	ناقص
5	ابن شرف	الخامس	1	-	النقد الأدبي	كامل
6	الفتح بن خاقان	السادس	1	-	النقد الأدبي	كامل
7	ابن أبي الخصال	السادس	1	+	النقد الأدبي	كامل
8	السرقسطي	السادس	50	+	مواضيع متنوعة	كامل
9	ابن خفاجة	السادس	1	؟	؟	مفقود
10	الوادي آشى	السادس	2	-	المدح	ناقص
11	ابن عياض	السادس	1	-	المدح	ناقص
12	ابن سلام الباهلي	السادس	7	؟	؟	مفقود
13	المالقي	السادس	؟	؟	؟	مفقود
14	ابن غالب	السادس	1	-	وصف القلم	ناقص
15	الهمذاني	السادس	1	-	وصف القلم	ناقص
16	ابن قصير	السادس	؟	؟	وصف القلم	مفقود
17	الحريزي	السابع	50	+	وصف القلم	بالعبرية
18	ابن الخطيب	الثامن	4	-	وصف القلم	كامل
19	ابن المرابع الأزدي	الثامن	1	+	وصف القلم	كامل
20	النّباهي	الثامن	1	-	وصف القلم	كامل

21	أبو عمر الزّجال	التاسع	2	+	تاريخ	كامل
22	ابن جامع الأوسي	؟	1	-	الهجاء	مفقود
23	أبو بكر الخطيب	؟	1	-	المدح	مفقود[1]

هذه على الجملة المباحث والأسئلة والمفردات التي رأينا من الضروري الوقوف معها في الباب الأول من هذا البحث، فهي تشكل أرضية خصبة للانطلاق والحفر في صخرة المقامة العربية. بل تنير لنا الدرب وتمكننا من ضبط مباحث الباب الثاني، والذي نحاول فيه وضع المقامة العربية في إطارها الصحيح من حيث (النوع السردي) و (الجنس الأدبي) من خلال استقراء معالم نظرية الأجناس الأدبية، لأن النص المقامي يعد إشكالاً على مستوى الهوية والانتماء. فلم يستقر الباحثون على تصور واحد. فقد اعتبرت المقامة: "أحدوثة" أو "حديثا" أو "حكاية" كما عدّها المتأخرون: "قصة قصيرة" أو "أقصوصة" أو "نواه روائية" أو "مسرحية" أو "مقالة"...

1- ينظر محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص 61/60.

الباب الثاني

إشكاليات التأويل الأجناسي في المقامة العربية

الفصل الأول

نظرية الأجناس الأدبية

توطئة:

تعد الأجناس الأدبية من المباحث الأساسية في نظرية الأدب، خاصة وأن هذه الأخيرة تبحث في نشأة الأدب ووظيفته من خلال تتبع جذوره التاريخية، وبيان سماته وخصائصه الفنية، وهل الأدب محاكاة أم خلق أم تعبير؟ بل في هذه الروافد كلّها تحضر الأجناس الأدبية بصورة جلية. فلو تتبعنا النظريات الأدبية المشهورة ابتداءً بنظرية المحاكاة ومرورا بنظرية التعبير وانتهاء بنظرية الانعكاس لوجدنا أن مختلف الآراء والمفاهيم والتصورات تدور حول الأجناس الأدبية.

ففي نظرية المحاكاة والتي بدأت خيوطها تبرز من خلال الحوار الذي أداره أفلاطون (ت347ق م). بين سقراط (الفيلسوف) وجلوكون (الإنسان العادي) في الكتاب العاشر من الجمهورية.[1] والذي تحدث من خلاله عن الشعر وأنواعه الثلاثة: الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو خليط بين النوعين؛ وهو الذي عرف فيما بعد بالشعر الغنائي. كما أدان في حواره هذا الشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة أخرى. لأن الشاعر عندما يحاكي يقدم صورا مزيفة لا حاجة لنا بها. إلا أن معالم هذه النظرية اكتملت من خلال المنتوج النقدي الذي وضعه «أرسطو» وأعني به كتاب (الشعر)، هذا الكتاب "الذي هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد على ألفي عام. فقد ظل أساسا للنقد الانجليزي، والنقد الكلاسيكي حتى أواسط القرن الثامن عشر..."[2] بل إن أثر هذا الكتاب تعدى النقد الأوروبي فقد لقي اهتماما خاصا من طرف «ابن سينا» و»الفارابي» و»ابن رشد» الذين انكبوا على شرحه وتلخيصه. وتبني كثير من أفكاره، وتأثير هذا الكتاب نراه جليا كذلك في كتاب (المنهاج) "لحازم القرطاجني". فقد استطاع هذا الأخير الجمع بين أصول عربية وأخرى يونانية في نقد الشعر. يقول صاحب المنهاج: "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما وجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون

1_ نص الحوار موجود في كتاب "نصوص النقد اليوناني الأدبي" ترجمة لوبيس عوض، دار المعارف، القاهرة – 1965، ج1، ص 56-57.

2_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ، الطبعة الأولى، 2005، ص28.

الكلام لفظا ومعنى. وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها...لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[1].

تحدث "أرسطو" في هذا الكتاب عن الأجناس الأدبية (المأساة، الملهاة الملحمة)، عرف المأساة بقوله، هي: "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى تطهير من هذه الانفعالات"[2]. فالمأساة (التراجيديا) ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة... بمعنى أن الأديب يحاكي فعل الشخصيات لا الشخصية في ذاتها. والمحاكاة تعني حرفية الأحداث، أي روايتها كما وقعت بل "رواية ما يمكن أن يقع. وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي"[3]. أما الملهاة (الكوميديا) فهي تتقاطع مع المأساة في المعاناة وإن كانت تختلف عنها في طبيعة المحاكاة فهي «محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزل نقيصة وقبح بغير إلام ولا ضرر»[4] كما تتقاطع معها في الغايات إلا أن التطهير في الملهاة يتم عن طريق النقد والسخرية والتهكم والاستخفاف لا عن طريق إثارة الشفقة والخوف كما في المأساة.

والمأساة والملهاة والملحمة هي كلها «أنواع من المحاكاة بمجموعها لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة؛ لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة وموضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[5]

ومن القضايا الهامة التي جاءت في هذا الكتاب حديث "أرسطو" عن حياة وموت الأجناس الأدبية شأنها في ذلك شأن الكائنات الحية التي تنشأ وتنمو وتتطور ثم تنقرض؛ يقول:

1_ القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي بيروت، 1981، ص 69.

2_ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 18.

3_ غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص 56.

4_ أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 16.

5_ المصدر نفسه، ص 4.

«ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا، ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها. وبعد أن مرت بعدة أدوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة»[1]

فالأجناس الأدبية تحيا ثم تموت، كالملحمة في الأدب الأوروبي والمقامة في الأدب العربي. لكن من رحمها تولد أجناس أخرى. فالرواية الأوروبية ولدت من رحم الملحمة. والقصة القصيرة ولدت من رحم المقامة في الأدب العربي. ومسألة موت الأجناس الأدبية أكدها وثبتها فيما بعد «برونتيير» الذي يرى «بأنه كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية. لا يفنى تماما وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه»[2] وسعة التصور النقدي عند «أرسطو» جعلته لا يكتفي بالحديث عن الشعر فحسب بل تحدث عن النثر كذلك وصنف فيه كتابا مشهورا باسم (الخطابة)[3] وفيه تحدث أرسطو عن «مزايا ثلاثة تفرق الخطابي عن الشعر، وهي: الجدل، والتأثير، والأسلوب».[4]

أما نظرية التعبير التي ظهرت كنتاج طبيعي للتطور الحاصل في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر ميلادي. حيث «استطاعت الثورة البرجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية جميعها من عصر إلى عصر، إذ ولدت قيما ومفاهيم جديدة»[5]. مفاهيم وقيم كلها تدور حول الفردية أو الذاتية فالفرد هو «حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد»[6] ومن ثم سيطر مفهوم الأدب (تعبير عن الذات) أي التركيز على فردية الأديب ومشاعره وانفعالاته. فالقيمة الفنية هي للعواطف والانفعالات لا للعقل والمنطق، أي التخلي عن المنطق لصالح الوجدان.

1_ غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 138.

2_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 83.

3_ ترجم هذا الكتاب للعربية في القديم والحديث، فقد لخصه ابن رشد والفارابي، وترجمه في العصر الحديث عبد الرحمن بدوي.

4_ ابراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الطبعة الاولى، 2010، ص 18.

5_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 43.

6_ المرجع نفسه، ص 44.

واهتم أقطاب هذه النظرية بجنس (الشعر). فوضعوا له معالم وحدوا له حدودا.

يقول: "وليم وردزورث" : «إن كل شعر جيد هو فيض لمشاعر قوية»[1] أي جعل المشاعر معيارا لجودة الشعر. ويقول عن الشاعر «وما الشاعر؟ إنه إنسان كسائر الناس، ولكن الله حباه بنعمة الحماس الفاتر، والحس المرهف والحنان العذب»[2]

ولا يخفى على المتابع للفكر النقدي أثر هذه النظرية في الدراسات النقدية العربية في النصف الأول من القرن العشرين. ولاسيما ما جاء في الكتابين النقديين المشهورين: (الغربال)، و(الديوان) بصورة مخصوصة. وفي كتابات مدرسة الديوان والرابطة العلمية بصورة عامة. فقد جاء في الغربال ما يدعم كلامنا هذا. يقول «ميخائيل نعيمة»؛ عن الشعر هو: – «الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها الذات العلمية»[3] ويقول عن الشاعر: «الشاعر نبي وفيلسوف لأنه يرى بعينيه الروحية ما لا يراه كل البشر»[4]

وكذا الأمر في (نظرية الانعكاس) هذه النظرية التي تأسست على مبادئ الفلسفة الواقعية المادية. ومن ثمّ فسرت الأدب على أنه انعكاس للواقع الاجتماعي «الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجه أو أنتج فيه، وإن صورة الأدب تتغير بتغير صورة المجتمع»[5] بمعنى أن الوظيفة الأدبية متغيرة، وأن الطبيعة الاجتماعية هي التي تتحكم فيها. وأن الواقع يتأسس «على مستويين بنائيين، هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه. والبناء الفوقي، وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة وثقافة وقوانين ودساتير وأفكار وفنون».[6] ومادامت العلاقة بين المستويين متداخلة فالأدب هو «انعكاس لما يتطلبه البناء التحتي في البناء الفوقي»[7]

1_ المرجع السابق، ص 48.

2_ المرجع نفسه، ص 49.

3_ ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث. دار العلم للملايين بيروت، 1979، ص 396.

4_ المرجع نفسه، ص 401.

5_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 74.

6_ ابراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص 96.

7_ المرجع نفسه، ص 96.

ولعلّ هذه هي المرجعية التي يستند إليها الأدب الواقعي، أي تصوير الواقع مع مراعاة عوامل التغيير. وهي التي تفصل بين الطبيعي والواقعي في الأدب. وأن الأديب «كلما انغمس في تصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل حقق لأدبه ارتقاءً وسموّا فنيا. وبالمقابل فإن التصوير الهامشي والسطحي أمر يهبط بالأدب والفن»[1].

ولقد شكلت مختلف الآراء لأقطاب هذه النظرية من «لوكاتش» و»بليخانوف» إلى «لوسبيان غولدمان» التأسيس النظري لجنس أدبي آخر غير الشعر هو أدب الرواية.

ما يمكن استنتاجه من خلال هذه التوطئة أن مختلف النظريات الأدبية هي في الحقيقة تأسيس لنظرية الأجناس الأدبية. فالنقاد بمختلف مرجعياتهم الفكرية ومواقفهم النقدية «ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية»[2] حتى إن التفسير النفسي للأدب لــ»هدسون»[3] نحا فيه هذا المنحى أي الربط بين الأجناس الأدبية والتفسير النفسي للأدب. فهو يرى أن الأنواع الأدبية تظهر تلبية لحاجات نفسية بشرية؛ أي أن الأنواع الأدبية قد وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية الكبرى، وهي:

- رغبتنا في التعبير عن الذات أوجد (الشعر).
- اهتمامنا بالناس وأعمالهم أوجد (المسرح).
- اهتمامنا بالعالم والواقع الذي نعيش فيه أوجد (الأدب القصصي).

ولهذا رأينا من الضروري –قبل التفصيل في نظرية الأجناس الأدبية عند الغربيين أو عند نقادنا العرب– الوقوف مع المعالم الكبرى لأهم النظريات الأدبية. لتكون الصورة أكثر جلاءً ووضوحا.

1_ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 73.

2_ غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 137.

3_ ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 82.

ولما كان الجنس «اسما جامعا لأنواع متعددة مشتركة من حيث انتماؤها إلى جنس محدد. وكانت الجنسية هي الخاصية الثابتة التي تجعل أنواعا متعددة تندرج ضمن جنس معين»[1].

اقتضت منّا الدواعي المنهجية الوقوف مع مصطلحي الجنس/ والنوع وبيان الدلالات اللّغوية والفلسفية للمصطلحين.

أولا: الدلالات اللغوية والفلسفية لمصطلحي الجنس والنوع

أ. الدلالة اللغوية:

تكاد تتفق المعاجم اللغوية على معنى (الجنس) و(النوع). فقد جاء في (لسان العرب): «الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس. وهذا يجانس هذا أي يشاكله...»[2]. وقال ابن فارس: «الجنس: الضرب من الشيء، وقال خليل كل ضرب جنس وهو من الناس والطير والأشياء جملة والجمع أجناس.»[3] و«جنّس الشيء جعله ضروبا وأجناسا. وجانسه شاكله- ويجمع على أجناس وجنوس»[4]

وقال صاحب (المصباح المنير): «الجنس: الضرب من كل شيء والجمع أجناس. وهو أعم من النوع. فالحيوان جنس والإنسان نوع. وحكى عن الخليل هذا يجانس هذا: أي يشاكله. ونص عليه في التهذيب أيضا، وعن بعضهم فلان لا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل»[5]

1_ سعيد يقطين، قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ، الطبعة الأولى 1997، ص 11.

2_ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عامر. أحمد حيدر، دار الكتب العلمية بيروت، المجلد 4، مادة (جنس)، ص 156.

3_ ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، المجلد الأول، ص 486.مادة (جنس).

4_ محمد رشيد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت 1958، المجلد الأول، ص 582.

5_ الفيومي (أحمد بن محمد بن علي المقتري)، المصباح المنير، دار القلم، بيروت، ص54.

والجنوس: جمود الماء، والمجانس: المشاكل، والتجنيس صيغة (تفعيل) من الجنس، وجنست الرطبة أي نضجت كلّها.[1]

ما يمكن استخلاصه من هذه المفاهيم والحدود اللغوية أن الجنس في لغة العرب يطلق ويراد به: التعميم- المشاكلة- الثبات- النضج

فالجنس هو أعم من النوع، وأشمل منه، فالإنسان نوع والحيوان جنس، كما أن الجنس فيه معنى المشاكلة والتجانس. تقول جانسه إذا شاكله. ويجمع على أجناس أو جنوس. كما فيه معنى الثبات والاستقرار فالجنوس هو جمود الماء. أو بمعنى المياه الجامدة. والتجنيس صيغة (تفعيل) بمعنى النضج والاكتمال. ومنه جنست الرطبة أي نضجت.

أما لفظة (النوع) فيقول عنها صاحب اللسان: «النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء. قال ابن سيده: وله تحديد منطقي، والجمع أنواع. وهو كل صنف من الثمار والثياب. وحتى الكلام...»[2]

وفي المصباح المنير: «النوع من الشيء الصنف، وتنوع صار أنواعا. ونوعته تنويعا جعلته أنواعا منوعة. قال الصغاني: النوع أخص من الجنس...»[3] ونقول: «ناع نوعا تمايل، ناعت العقاب مالت للانقضاض. والنوع الصنف من كل شيء، ويقال ما أدري على أي نوع هو أي وجه»[4]

لعل في هذه المعاني اللغوية لـــ (لفظة) النوع ما يؤكد تميزها عن لفظة (الجنس)، فـــ (النوع) أخص من (الجنس) ويجمع على أنواع كما أن من معاني (النوع): التمايل والتذبذب. يقال ناع الغصن ينوع أي تمايل وتحرك. وناعت العقاب مالت للانقضاض.

ومجمل القول: إن الجنس يحمل دلالات الثبات والتعميم أما لفظة النوع فتدور حول معاني الاختلاف والتغير والتمايل.

ولعل الفرق الجلي بينهما سيتضح عندما نستعرض المعاني الفلسفية للمصطلحين.

1_ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، الجزء 2، ص 212.

2_ ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، ص 364. مادة (ن و ع)

3_ الفيومي، المصباح المنير، ص 867.

4_ المعجم الوسيط، ص 1004.

ب. الدلالة الاصطلاحية

مقولة (الجنس) و(النوع) من المقولات الأساسية التي عادة ما تصدر بها كتب الفلسفة والمنطق. كما توجد إشارات إلى المصطلحين في كتب فقهاء اللغة وعلماء الأصول في باب الأحكام.

فقد جاء في المعجم الفلسفي[1]: (جنس): هو المقول على كثيرين مختلفين بالنوع كالحي. وجنس الأجناس أو الجنس العالي هو الذي ليس فوقه جنس، وتحته أجناس كالجوهر. وهناك الجنس المتوسط، وهو الذي فوقه جنس وتحته جنس.

والجنس الأدنى أصغر الأجناس، ولا ينطوي إلا على أنواع. والجنسي المنسوب إلى الجنس ويقابل النوعي.

ــ وأما صاحب كتاب (التعريفات) فقد فصّل القول أكثر. يقول: «الجنس: كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك. فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة والفصل القريب, وفي قوله: في جواب ما هو يخرج الفصل البعيد والعرض العام؛ وهو قريب إن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها فيه، كالحيوان بالنسبة للإنسان. وبعيد إن كان الجواب عنها وعن بعض ما يشاركها فيه غير الجواب عنها وعن البعض الآخر. كالجسم النامي بالنسبة للإنسان.»[2]

ــ أما النوع، فهو «المعنى المشترك بين كثيرين متفقين بالحقيقة ويندرج تحت كلّي أعم هو الجنس»[3].

ــ والجرجاني يوضح الأمر أكثر. فيقول:

«النوع اسم دال على أشياء كثيرة مختلفين بالأشخاص. والنوع الحقيقي: هو الكلي المقول على واحد، أو على كثيرين متفقين بالحقائق في جواب ما هو. فالكلي جنس، والمقول

1ــ المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، 1983، ص 63.

2ــ الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف)، كتاب التعريفات، تحقيق عبد المنعم حنفي، دار الرشاد، القاهرة، ص89.

3ــ المعجم الفلسفي، ص 206.

على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص. وقوله على كثيرين ليدخل النوع المتعدد الأشخاص، وقوله متفقين بالحقائق ليخرج الجنس فإنه مقول على كثيرين مختلفين بالحقائق[1].

ما يمكن استنتاجه من هذه المقولات الفلسفية: أن النوع أخص من الجنس فهو يندرج (تحت كلي أعم هو الجنس)، كما هو في الدلالة اللغوية. وأن النوع فيه إشارة إلى «كثيرين متفقين بالحقائق». عكس الجنس «الذي يدل على كثيرين مختلفين بالحقيقة».

كما أن حديث الفلاسفة عن مراتب الأجناس؛ وهي (الجنس العالي، والجنس المتوسط، والجنس الأدنى) يمكننا من موضعه الجنس الأدبي. فهو الجنس الأدنى أو القريب على اعتبار أن الجنس الأدبي لا ينطوي على أجناس إنما ينطوي على أنواع. فالسرد جنس، والحكاية الشعبية، والأسطورة والسيرة أنواع.

كما أن مصطلح الجنس أضاف له ابن سينا خاصية أخرى هي خاصية الاحتواء. وبهذه الخاصية يفصل بين (الجنس) و(النوع) و(المادة). يقول: «إذا وجدته يجوز انضمام الفصول إليه أيما كان على أنها فيه ومنه كان جنسا. وإن أخذته من جهة بعض الفصول، وتممت به المعنى وختمته حتى لو دخل شيء آخر لم يكن من تلك الجملة، بل مضافا من الخارج لم يكن جنسا بل مادة وإن أوجبت لها تمام المعنى حتى دخل فيه ما يمكن أن يدخل صار نوعا»[2]

فالزيادة هي معيار للتفريق عند ابن سينا: «فإذن باشتراط أن لا تكون زيادة تكون مادة. وباشتراط أن تكون زيادة يكون نوعا. وبأن لا تتعرض لذلك بل يجوز أن يكون كل واحد من الزيادات على أنها داخلة في جملة معناه يكون جنسا...»[3] ومن ثم فالأجناس «تنتهي

1_ ينظر: الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 274.

2_ ابن سينا، كتاب الشفاء، الجزء الأول (الإلهيات)، تحقيق الأستاذين: الأب قنواتي، وسعيد زايد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1960. ص 216.

3_ المصدر نفسه، ص 218.

في طرق التصاعد إلى جنس لا يكون فوقه جنس آخر. والأنواع تنتهي في طرف التنازل إلى نوع لا يكون تحته نوع»[1]

إن التعميم والتخصيص هما الفيصل بين (الجنس) و(النوع) في منطق الفلاسفة. «فالموجودات تتراتب بحيث يكون كل منها نوعا بالنسبة لما هو أعم منه، وجنسا بالقياس إلى ما هو أخص منه. وبذلك يتحدد نظريا، ترتيب متماسك لأصناف الموجودات ينبئ بدوره عن تصور للوجود سيؤثر في اللغة والفقه والفلسفة والأدب»[2]

هذا التأثير سيتضح عندما نستعرض مفهوم (الجنس) عند فقهاء اللغة وأخص بالذكر «ابن يعيش» الذي يبرز لنا جليا تأثره بالأحكام المنطقية في المفاهيم التي عرضها لمصطلحات اللغة.

يقول: "الكلمة هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع، وهي جنس تحته ثلاثة أنواع: الاسم والفعل والحرف..."، [3] وجاء في شرح كلمة (الجنس): "الجنس يدل على جوهر المحدود دلالة عامة، والقريب منه أدل على حقيقة المحدود. لأنه يتضمن ما فوقه من الذاتيات العامة، والفصل يدل على جوهر المحدود دلالة خاصة، فاللفظة جنس للكلمة، وذلك لأنها تشتمل المهمل والمستعمل..."[4]

فاللفظة أعم من الكلمة لأنها تضم المهمل «ائتلاف حروف دون معنى نحو (صص)، أما الكلمة فهي نوع بالنسبة للفظة لأنها تقتصر على المستعمل فقط نحو (كتب).

ثم يسترسل في بيان معنى (الجنس) فيقول: "الجنس عند النحويين والفقهاء هو اللفظ العام، وكل لفظ عمّ شيئين فصاعدا فهو جنس لما تحته سواء اختلف نوعه أم لم يختلف. وعند

1_ التهانوي (علي بن محمد)، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1998، المجلد الأول، ص 302.

2_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، ص 147.

3_ ابن يعيش (موفق الدين النحوي)، كتاب شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، المجلد الأول، الجزء الأول، ص18.

4_ المصدر نفسه، ص 18.

آخرين لا يكون جنسا حتى يختلف بالنوع. نحو الحيوان فإنه جنس للإنسان والفرس والطائر ونحو ذلك فالعام جنس وما تحته نوع..."[1]

وهذا البيان يتماشى والتقسيم الثلاثي الذي تحدث عنه الفلاسفة وأعني به: الجنس العالي (جنس الأجناس) والجنس المتوسط والجنس الأدنى...

فالكلمة (جنس) لما تحتها من أنواع «الفعل، الاسم، الحرف» وهي نوع بالنسبة لما فوقها من أجناس وهو اللّفظة كما بين ابن يعيش سابقا.

كما استثمر ابن يعيش مقولة الأجناس الفلسفية في بيان الفرق بين الكلام والقول. فالقول عنده: عبارة عن جميع ما ينطق به اللسان تاما كان أو ناقصا، والكلام أخص منه فهو: "عبارة عن الجمل المفيدة، وهو جنس لها. فكل واحدة من الجمل الفعلية والاسمية نوع له"[2] ، ومن ثم فالكلام نوع بالنسبة إلى القول الذي يعده جنس الأجناس. والقول يكاد يتطابق مع مصطلح اللغة الشائع اليوم. "اللغة لا باعتبارها إنجازا وتحققا. بل بوصفها طاقة ومنوال قدرة"[3].

إن هذا التواصل والتقاطع الشديد بين اللغة والأدب والمنطق والفلسفة في بيان ماهية (الجنس) و(النوع)، يتأكد لنا أكثر في تتبع معالم نظرية الأجناس الأدبية في أصولها الغربية وفروعها العربية. كما يمكّننا من فهم واستيعاب المعايير التي وضعها النقاد في نظرية الأجناس الأدبية ومن ثم يسهل علينا موضعة المقامة العربية وبيان جنسيتها.

1_ المصدر السابق، ص 20.

2- المصدر نفسه، ص 20.

3_ عبدالعزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص5.

ثانيا: نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي

إن نظرية الأجناس الأدبية هي الإطار النظري الذي يمكّننا من موضعة المقامة العربية وتجنيسها؛ فالاستناد إلى مباحث (الجنس الأدبي) هو السبيل الوحيد لإنزال (المقامة العربية) المترلة التي تليق بها. بمعنى أننا نسعى من وراء مباحث هذا الباب إلى الإجابة عن سؤال مركزي مفاده: هل المقامة العربية نوع أم جنس أدبي أم نمط أم ماذا؟ خاصة وأن بنيتها السردية نسجت خيوطها على غير منوال سابق. ولهذا كان من الضروري تتبع التصورات النظرية والآراء النقدية للمهتمين بهذه النظرية.

ومادامت نظرية الأجناس الأدبية نظرية نقدية، للغرب فضل السبق في إرساء قواعدها وتطوير مباحثها كان من الضروري عرض أهم المقاربات الغربية التي اهتمت بسؤال (الجنس الأدبي)، ثم نحاول بعد ذلك البحث في تراثنا النقدي لعلنا نجد ما يدعم بحثنا خاصة وأن النص المستهدف –وأعني به النص المقامي– نص عربي خالص.

لا تكاد توجد دراسة غربية اهتمت بالبحث في نظرية الأدب إلا وتجدها أولت عناية خاصة لمسألة الأجناس الأدبية فمعظم النقاد «ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية»[1] .بمعنى أن الأسس الجمالية والمعايير الفنية هي الأساس في الفصل بين النصوص «فالجنس الأدبي لا يعد جنسا بموضوعه بل بأسسه الفنية»[2] لأن الموضوعات قد تتشابه في النصوص لكن الذي يفصل بين الشعر والملحمة –مثلا– هي الأسس الفنية بل بعبارة أدق هي المعايير الأجناسية.

ومجموع الدراسات الغربية التي اشتغلت في مقولة الأجناس الأدبية يمكن حصرها في اتجاهين متباينين:

الاتجاه الأول –ويمثل الأصل– دافع أصحابه عن شرعية (الجنس الأدبي) في حين ذهب أقطاب الاتجاه الثاني إلى نفي مسألة الأجناس الأدبية جملة وتفصيلا، واعتبروا الأثر الأدبي يتأبى –بطبيعته– عن التجنيس.

1_ غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 137.

2_ المرجع نفسه، ص 140.

وللتوضيح أكثر نقول: إن الاتجاهين السابقين كلاهما استند إلى نظرية فلسفية، الأول استند إلى الفلسفة الموسومة بـــ (الكونيات)[1] «UNIVERSOUY» والتي ترى بأن الأوصاف حاضرة خارج الأفراد وأنها تستجيب لقوانين طبيعية عامة. فيما تنفى الثانية والموسومة بـــ (الأسمانية)[2] «NOMINALISME» الوجود لغير الفردي ولغير الأوضاع الخاصة معتبرة أن المفاهيم المجردة والكليات تسميات اعتباطية خالية من كل سند واقعي.

ـ كما أن الاتجاه الأول استلهم رؤية (أفلاطون) و(أرسطو) و(هوراس) للنموذج الثلاثي الشهير: (شعر/ ملحمة/ دراما) واستوحى لها المبررات النظرية والقرائن الواقعية امتدادا إلى العصور الوسطى. هذه القرائن والمبررات سوف تتضح لنا عندما نستعرض أهم المقاربات الغربية. أما الاتجاه الثاني فقد ارتبط –تاريخيا– بنشأة الرومانسية حيث رفعت هذه الأخيرة شعار هدم الأجناس الأدبية، ورفض فكرة نقاء الأنواع، بسبب اهتمامها بشخصية المبدع أكثر من اهتمامها بالإبداع في ذاته. واحتج نقاد هذا الاتجاه بأعمال «شكسبير» التي تتداخل فيها كثير من عناصر (التراجيديا) و(الكوميديا) .

وقد تطور اتجاه الرفض هذا حتى بلغ ذروته مع الفيلسوف الإيطالي «بنيديتو كروتشه» فعنده "أن الناقد ينبغي ألا يحفل سوى بعاطفة الشاعر في صورتها الغنائية، فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية. وقيمتها في تصوير هذه المشاعر. أما الحدث الدرامي وتصوير الشخصيات والخلق والوحدة الفنية فلا قيمة لها عنده"[3]، لكن هذا التصور يمكن رده بالنظر إلى أعمال «فلوبير». فلو كانت الموهبة الفردية هي الأساس لما فشل "فلوبير" في كتابة المسرحية بعد نجاحه في كتابة القصة[4].

1ـ الكونيات: "UNIVERSOUY": الكون بالمعنى الخاص هو حصول الصورة في المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها. وهو عند أرسطو تحول جوهر أدنى إلى جوهر أعلى يقابله الفساد لأن الفساد زوال الصورة عن المادة بعد أن كانت حاصلة.

2ـ الأسمانية: "NOMINALISME" مذهب فلسفي يعتبر أنه لا وجود حقيقيا للكليات أو المفاهيم المجردة، وأن هذه مجرد أسماء لا غير.

3ـ غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 137.

4ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

كما ركز «كروتشه» على المنتوج الأدبي (الأثر أو النص) فهو المنطلق في تحديد سماته الجنسية ، وليس الجنس خصائص أولية تعتمد في المنتوج؛ أي هو يركز على الوظيفة الاستكشافية لمفهوم الجنس الأدبي[1]وفكرة المنطلق هذه سوف نناقشها بالتفصيل عندما نستعرض آراء «كارل فيتور». وممن ساند رأي «كروتشه» نجد كلا من «موريس بلانشو» الذي "رفض إخضاع الأدب لأي قانون بما في ذلك قانون التجنيس"[2] وكذا «رولان بارت» في تفريقه بين الأثر والنص، "فالأثر هو الكتاب المطبوع أما النص فهو الذي يتخلق على نحو تدريجي في وعي المتلقي حين يخضع ذلك الأثر للقراءة المنجزة. وقد يتحقق النص في وعي القارئ تحققا يخالف فيه ذلك الأثر من حيث النوع أو الجنس»[3] فهو يرى أن القراءة الواعية هي التي تحدد طبيعة الأثر وجنسيته. وأن ما يراه قارئ قد يخالف ما يراه متلقي آخر للنص ذاته.

إن آراء «كروتشه» ومن لحق به، ورغم ما آثرته من جدل ونقاش واسعين. لم تصمد في وجه مقولة الأجناس الأدبية، هذه المقولة التي تعود جذورها إلى "أفلاطون" و"أرسطو" والتي أعيد بعثها والترويج لها في القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلادي. كما أعيد إحياؤها من جديد على يد الشكلانيين الروس فيما عرف عنهم من اهتمام بنظرية السلالات الأدبية. واعتمادهم الأسلوب معيارا للتمييز بين الأنواع، فلغة الشعر تختلف بالضرورة عن لغة الملحمة. بل إن في الجنس الواحد تمايز بين الأنواع. وهو ما أكد عليه «بوريس إيخنباوم». خاصة بين القصة والرواية "فالقصة شكل أساسي، بدئيّ والرواية شكل تلفيقي والقصة الصغيرة تشدد على التكثيف، أما الرواية فتتعمد تأجيل الخاتمة، أي إلغاء التكثيف.."[4].

1ـ ينظر: خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد 177، 1976، ص 09.

2ـ ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1994، ص 30.

3ـ المرجع نفسه، ص 33.

4ـ تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص 112.

فرغم محاولات التشكيك في مقولة الأجناس يبقى الجنس كما قال «لبلابني» : "هو اصطلاح تنطوي تحته كل قراءاتنا، ومن الخطإ اعتباره أمرا قد تجاوزه الزمن"[1]. ففكرة تكسير الحدود بين الأنواع و«قيام الكتابة مفهوما جامعا متعاليا بديلا عن كل محاولات التصنيف»[2] لم تستطع النيل من مقولة الأجناس الأدبية. ولا ينبغي أن يفهم أن فكرة الدفاع عن (الجنس الأدبي) هي رفض لتلاحم الأنواع وتداخلها. لأن بيان الفروق الجمالية بين الأجناس ورسم الحدود بينها «لا يمنع من الاسترسال بين الأجناس وعلاقات النسب بينها وبين الأنواع، لأن الجنس الأدبي منذ أقدم العصور بنية مفتوحة قادرة على التوسع، أو هي بنية إمكان يمكن أن نضيف إليها أو ننقص منها».[3]

ولاستيعاب هذه المفاهيم، يقتضي تسلح كل من المبدع والناقد والمتلقي عامة بالوعي الأجناسي أو ما عبر عنه «غلوينسكي» بـــ (الكفاءة الأجناسية) فهي ضرورة من ضرورات القراءة الواعية، بل القراءة المنتجة.

ولهذا كان «الوعي بالفروق النوعية بين الأجناس الأدبية هو في جوهره وعي بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان»[4]. بل إن الجنس هو الذي «يضمن قابلية النص للفهم من حيث بناؤه ومحتواه»[5]

فالوعي الأجناسي ضرورة من ضرورات النقد والإبداع معا، فحتى المبدع لابد له من كفاءة أجناسية لأنه «عندما يصف عمله بأنه رواية. فإنه يدعو القارئ بذلك لمقارنة عمله بأعمال أخرى من هذا الطراز»[6]

1_ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 19.

2_ حمادي صحود، مقدمة كتاب لـــ بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الأدب- منوبة- 2008. ص 05.

3_ خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، ص 09.

4_ محمد مشبال، بلاغة النادرة، منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب. بتطوان، الطبعة الأولى، 1998، ص 09.

5_ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 28.

6_ خلدون شمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، ص 12.

فالخصوصية الفنية لكل جنس أدبي تفرض نفسها معيارا يوجه الإبداع والنقد معا[1]. بمعنى أن السمات الجمالية للجنس الأدبي تملك خاصية الاستباق على النص المبدع إلا أن القول بحضور الأدبي في تشكيل النص «لا يعني إلغاء فرادة هذا النص وتميزه»[2]

فالجنس الأدبي يشبه المؤسسة التربوية التي تفرض على كل من يلتحق بها الالتزام بنظامها الداخلي. لكن المنخرط في هذه المؤسسة إذا كان يملك وزنا وثقلا وكفاءة معينة. بإمكانه إضافة نصوص قانونية أخرى أو استبدال نصوص بنصوص أخرى ... هذه الإضافة لا تهدم صرح المؤسسة بل تزيدها ديناميكية وفاعلية. كذلك النص الأدبي في تمثله خصائص الجنس من جهة وإضافته خصائص أخرى لهذا الجنس. فالسمات التجديدية التي يضيفها النص إلى الجنس تتحول بدورها إلى قواعد مائزة لهذا الجنس أو ذاك. وهو ما أكده «تودوروف» في قوله: «إن كل نص هو نص قابل للتصنيف، وإن كان من أكثر النصوص مزاجية. فهو بما أنه ينتهك جنسه، فإنه يفترض مسبقا وبشكل مناقض وجوده. وهو بما أنه يجدد فإن سماته التجديدية تصبح بدورها نموذجا أو ضابطة موجودة بالقوة»[3]

فقابلية التصنيف وخاصية الانتهاك. تكسب الجنس الأدبي جماليات خاصة تفرض نفسها على المبدع والمتلقي معا. إلا أن هذه الجماليات الخاصة أو ما يصطلح عليها بالمكونات النصية الثابتة ليست وحدها المميزة للجنس الأدبي، بل إلى جانبها مكونات متغيرة «فالتجنيس مكون دينامي يقوم على نظامي التكرار والتحويل»[4]. فلو تحدثنا عن الشعر باعتباره جنسا أدبيا لوجدنا أن له –من خلال النصوص المتراكمة– ماهية ثابتة عبر العصور الأدبية. لكن بالمقابل نجد مفاهيم وسمات متغيرة في الشعر بتغير العصور والأنساق الثقافية؛ فمفهوم الشعر عند «قدامة بن جعفر» يختلف بالضرورة عن مفهوم الشعر عند «أدونيس» لكننا في المفهومين نلتمس سمات

1ـ ينظر محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، يوليو، سبتمبر 2001، ص52.

2ـ المرجع نفسه، ص 56.

3ـ اوزرالد ديكرو، وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلون اللسان، ترجمة منير منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2007، ص 560.

4ـ محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، ص 54.

فنية ثابتة، هذه السمات الثابتة هي ما عبر عنها «جاكسبون» بالشاعرية «الوظيفة الشعرية»، أو ما سماها القرطاجني من قبل بـــ (التخييل) عندما عرف الشعر بقوله: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية على ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة لا يشترط فيها -بما هي شعر- غير التخييل».[1] ويعرف (التخييل) في موضع آخر، فيقول: «المخيل هو الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض لأمور من غير روية وفكر واختيار»[2]

وهذا الثبات والتغير هو ما أكده «غلوينسكي» في قوله: "لا يوجد جنس أدبي يؤول إلى ما يمثل مجال عناصره الضرورية فقط -فهو لا يتحدد إذن بثوابته وحدها. إنه يمتلك حقلا هائلا من الإمكانات المتنوعة والمتغيرة والمتعارضة أحيانا"[3]

ومن متممات الوعي الأجناسي النظر في أهم المقاربات التي تناولت مسألة الأجناس الأدبية في النقد الغربي.

أ. المقاربات الأجناسية في النقد الغربي

رغم تعدد المناهج والمقاربات وأوجه النظر -حول السؤال الأجناسي- التي حفل بها التراث الغربي، إلا أنها دراسات متكاملة. عندما يلملم الباحث أشتاتها تتضح له معالم الأجناسية. ويجد بينها خيط رفيع، يشد بعضها بعضا. بسبب أن كل دراسة أو مقاربة تناولت المسألة من زاوية نقدية معينة. فمن المقاربات من ركزت على البحث في إشكالية المنطلق، ومنها من حاولت تتبع التطور الأجناسي تاريخيا. في حين نجد بعض الدراسات قاربت السؤال الأجناسي من وجهة نظر الإبداع. والأخرى من وجهة نظر التلقي. وهي الدراسات التي نحاول تفصيل بعضها الآن.

فالناقد الألماني «كارل فييتور» اهتم بمعالجة إشكالية المنطلق (الجنسي) وبيان الفرق بينه وبين (النوع). خاصة وأنه لاحظ الخلط في استعمال المصطلحين "إذ يراد به الأجناس الثلاثة

1_ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

2_ المصدر نفسه، ص 85.

3_ محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس، مجلة عالم الفكر، ص 54.

الكبرى (الملحمة، المأساة، الشعر الغنائي)، وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي"[1]

وتبعا لذلك يريد قصر التسمية على المجموعة الأولى، بمعنى أن الملحمة والمأساة والشعر الغنائي هي أجناس أدبية، وأن الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي هي أنواع أدبية. وهو تصور يقترب كثيرا من الدلالة اللغوية للمصطلحين التي تم عرضها سابقا[2]. كما رسم معالم للجنس الأدبي وهي أن الجنس "مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة"[3] أي أن الجنس فضاء لغوي تلتقي فيه مضامين محددة تكسوها سمات فنية ومعايير جمالية مخصوصة.

مجال التلاقي –هذا– يخضع عبر التاريخ لقانون الثبات والتحول بمعنى أن للجنس مقومات كبرى تتسم بالثبات رغم تعاقب الأزمان، وضمن هذه المقومات الكبرى توجد خصائص وجماليات متغيرة تتحكم فيها الأنساق الثقافية والاجتماعية والشروط التاريخية للإنتاج.

بعد هذا التوضيح حاول «كارل فييتور» تفكيك مسألة المنطلق فهو يرى أن أي محاولة لتأصيل هذا المبحث يجب أن تمر عبر هذا السؤال الإشكالي: "هل تكون البداية من الجنس بوصفه متصورا نظريا مسبقا أم من الجنس باعتباره إنجازا ملموسا وإنتاجا متداولا"[4] أي من يتحكم في الآخر؟ هل التصورات الأولية أم التجليات الإنتاجية؟. وأيهما أسبق؟. وهنا لا يمكن أن نحيد عن هذين الاحتمالين:

الاحتمال الأول: الانطلاق من معايير جنسية معينة يسلطها الباحث على المنتوج الأدبي، ومن ثم يخلص إلى ما يتوفر عليه هذا الأثر الأدبي من تلك المعايير. أي أن التصور الأدبي هو الذي يتحكم في المنتوج الأدبي، وهذا التصور بدوره يطرح سؤالا آخر، هو من أين استمد الباحث هذه المعايير الأجناسية التي انطلق منها.؟ لو لم تكن هناك آثار أدبية استند إليها.

1_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 19.

2_ ينظر الصفحات (141-142).

3_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 20.

4_ المرجع نفسه، ص 21.

الاحتمال الثاني: الانطلاق من أثر أدبي محدد واعتباره السند والمنطلق في تحديد المعايير الجنسية، لكن ذلك يطرح السؤال ذاته وهو من أين لنا بالمعايير التي استند لها في تفضيل هذا الأثر واعتباره أحسن ما يمثل الجنس المقصود ومن ثم يخلص «كارل فيتور» في هذه المسألة إلى القول "أننا لا نجد في أي لحظة أثرا يمكن أن نقول عنه إن النمط يتحقق فيه، وأنه الجنس في تمام اكتماله"[1]

فهو يؤكد بهذا على تعالي الجنس على الأثر الأدبي. ولذلك يقرر "أن الجنس يظهر بالفعل في التاريخ على الآثار الفردية لكنه لا يذوب فيها، بل يتعالى عليها. وكذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب"[2]، ما يفهم من هذا القول أن الجنس الأدبي لا يظهر في صورته المكتملة إلا بعد زمن من الإنتاج، فالأثر الأدبي تتجلى فيه خاصية فنية ما، هذه الخاصية إن تواجدت في آثار أدبية أخرى وتواتر العمل بها تصبح معيارا أجناسيا. وهكذا حتى تكتمل صورة الجنس الأدبي.

لكن رغم هذا التبسيط يبقى الإشكال قائما. ومن الصعوبة بمكان الفصل فيه. لأن بداية الوجود الأجناسي مسألة في غاية التعقيد شأنها شأن بداية الموجودات في المعارف الإنسانية كلها. فعلاقة (النص) بـــ (الجنس) تشبه إلى حد بعيد علاقة (الكلام) بـــ (اللغة). فكما أن "الكلام تصريف عملي لمقولات اللغة، فإن النص صياغة محددة لمقومات الجنس"[3]

وأن هذه العلاقة تتحكم فيها خاصيتا الثبات والتحول[4].

فالثبات يتمثل في أن القارئ عندما يقرأ النص يقرأه بما استقر في ذاكرته من جماليات فنية تظافرت في ذاكرته وشكلت أفق انتظار مخصوص. لأن النص يعيد على نحو ما جملة من العناصر التي تكررت في الممارسة الأدبية. وهذه الخاصية تبرز في جميع النصوص والآثار الأدبية. أما خاصية التحول تتمثل في خرق النص للمألوف ومجاوزته للحدود التي رسمها التقليد الأدبي

1_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 22.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص23.

3_ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 30.

4_ ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

في عصره. وهذه الخاصية لا تتأتى إلا لنصوص مخصوصة لها القدرة على الاختراق وهز مكونات الجنس.

أما الباحث «هانس روبارت ياوس» فقد قارب المسألة مقاربة تاريخية في دراسته لأدب العصور الوسطى وفي هذه الدراسة حاول التوفيق بين "الصبغة الجمالية والوظيفة التطبيقية للأدب"[1] كما حاول الدفاع عن مشروعية الأجناس الأدبية من خلال اعتراضه على آراء «كروتشه» إذ يرى هذا الأخير أن كل رائعة أدبية حقيقية تخترق قانون جنس مقرر زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس[2] لكن هذه المقولة تدفع بنا كما يقول «ياوس» إلى طرح سؤال جوهري وهو: "من الذي يجعل الأثر الأدبي ناجحا أو متميزا غير القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الأدبية السابقة له والمندرجة ضمن الجنس نفسه"[3] بمعنى لا وجود لأثر أدبي خارج دائرة الجنس كعدم وجود كلام خارج دائرة اللغة[4]، أي "لا نستطيع أن نتصور أثرا أدبيا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأية وضعية مخصوصة للفهم"[5]

هذا لا يعني أن الجنس ثابت لا يتغير. فالتحول خاصية كذلك من خصائص الجنس الأدبي. بمعنى ينبغي أن ننظر إلى الأجناس باعتبارها «عائلات تاريخية»[6] وهي الطريقة التي تسمح بـــ "جمع الأجناس الكبرى والصغرى ووضعها ضمن تنويعات تاريخية مختلفة"[7].

تتجلى تاريخية الجنس الأدبي حسب «ياوس» في عملية خلق"البنية وتنويعاتها واتساعها، وفي التعديلات التي تضفى عليها، وقد يصل تطور المسلك هذا حدا ينهك فيه الجنس أو يقصى من قبل جنس آخر"[8].

1_ عبد العزيز شبيل، نظرية الاجناس الأدبية، ص 23.

2_ المرجع نفسه، ص 24.

3_ المرجع نفسه ، ص 24.

4_ راجع الفرق بين الكلام والتلفظ، ص145- 146 من هذا البحث.

5_ عبد العزيز شبيل، نظرية الاجناس الأدبية، ص 25.

6_ المرجع نفسه، ص25.

7_ المرجع نفسه، ص 25.

8_ المرجع نفسه، ص 27.

هذه التاريخية الياوسية، وهذا المسلك الأجناسي يفيدنا كثيرا في فهم تاريخ المقامة العربية وما أدخل على بنيتها السردية الهمذانية من انتهاكات على يد الحريري ومن سار على دربه إلى أن بلغت درجة الإقصاء على يد اليازجي واستبدال بنيتها ببنية أخرى هي بنية القصة القصيرة.

ومن المفاهيم التي عرضها «ياوس» في تاريخانية الجنس الأدبي فكرة (التناوب التاريخي) بمعنى أن "الأجناس الشهيرة في عصر من العصور تفقد حظوتها بسبب التهالك على تقليدها وعند ذلك تحل محلها أجناس جديدة تكون في الغالب نابعة من طبيعة شعبية. أما هي فتقصى إلى الأطراف، ولن نستطيع استرجاع مكانتها إلا بواسطة تحوير بنيتها"[1]. استرجاع يتحقق بمعالجة مضامين جديدة وتبني أساليب وأدوات فنية مستعارة من أجناس أخرى. وهذا التصور به يفهم موت الملحمة وظهور بعد ذلك الرواية الغربية.

هذا التناوب يؤكد على أنه لا وجود للفناء في تاريخ الأدب لأن النوع كما يرى «توماتشفسكي»[2] يأخذ من غيره ويزداد بذلك ثراء. وأن التغير الذي يقع فيه إنما يحدث بأن تتسرب إليه أنساق أنواع أخرى كتسرب أنساق من التراجيديا إلى الكوميديا. وأن الأنواع التي تنقرض تصبح سمادا أو غذاء للأخرى الجديدة. إنها عملية تناسخ[3] كالموشحات الأندلسية في الشعر العربي تحولت إلى غذاء وسماد لشعر التفعيلة بعد ذلك. لأن "الجنس الأدبي الجديد هو دائما تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف"[4] يتحكم في هذا التحول وهذا التناسخ جملة من الأنساق الثقافية والاجتماعية والايديولوجية.

ــ أما «جيرار جينيت» فقد انطلق في معالجته لمسألة الأجناس الأدبية من محاولة تصحيح تصور تاريخي شائع يسميه بــ (الوهم الإرجاعي) وهو إرجاع الثلاثية المشهورة (الملحمي- الدرامي- الغنائي) إلى أرسطو وأفلاطون. بينما هي في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرومانسية[5].

1ــ المرجع السابق، ص 30.

2ــ ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع، ص 95.

3ــ ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

4ــ المرجع نفسه، ص 102.

5ــ ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الادبية، ص 33.

وهذا الوهم الإرجاعي انجر عنه تصورات خاطئة، منها: إكساء الثلاثية ثوبا من الخلود. يقول «جرار جينيت»:"إن من أشد الالتباسات التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي والملحمي والدرامي"[1]

وهي المسألة التي بنى عليها كتابه (مدخل لجامع النص) يقول:"ولقد سعيت هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدت رسم تكونها التدريجي وميزت بما أمكنني من الدقة الأنماط المتعلقة بجامع النص"[2] أي أنه جعل هدف الشعرية (البويطيقا) هو "دراسة معمارية النص"[3] أو جامع النسج.

ومما أثاره في كتابه هذا مسألة الشبكة الأجناسية، فهو يشير إلى التقاطع بين الصيغة والموضوع في شكل خطاطة أجناسية[4].

الصيغة / الموضوع	درامية	سردية
رفيع	مأساة	ملحمة
وضيع	ملهاة	محاكاة ساخرة

الملاحظ في هذه الخطاطة أن «جيرار جينيت» اتخذ من السمو والانحطاط سبيلا للتمييز بين الأجناس، فبعضها سام (مأساة- ملحمة) وبعضها منحط أو وضيع (الملهاة، المحاكاة الساخرة)، كما أن التقسيم الذي اعتمده يستند صراحة إلى صيغة التلفظ المعتمدة في النصوص، وأن الأجناس تتوزع بين الأنماط باعتبار تعلقها بهذه الوضعية أو تلك للتلفظ. وهو يخالف بذلك التصور الرومانسي الذي كان ينظر إلى الغنائي والملحمي والدرامي لا بوصفها مجرد صيغ تلفظ،

1_ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة/ عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 09.

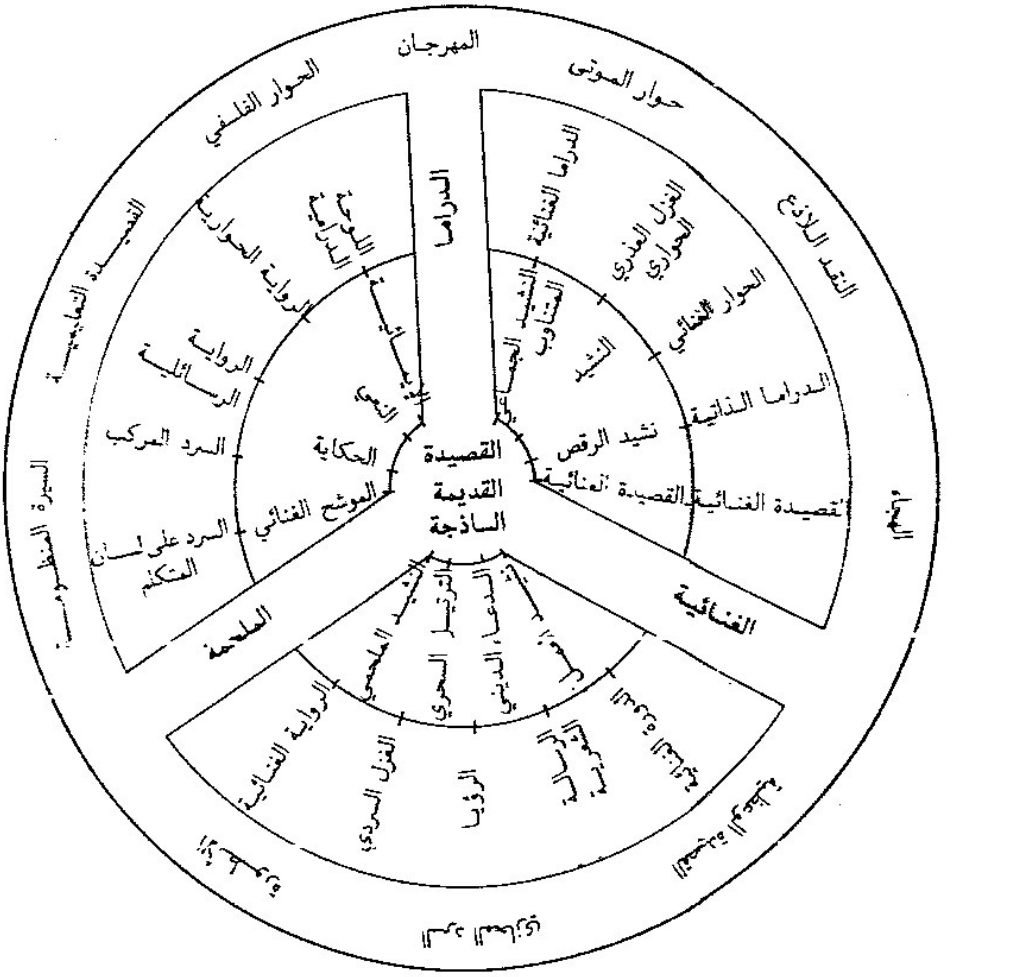
2_ المرجع نفسه، ص 10.

3_ مصطلح اقترحه سعيد يقطين.

4_ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 42.

بل باعتبارها أجناسا حقيقية...[1] في حين أن الأجناس مقولات جمالية أدبية والصيغ مقولات لسانية وقد تبنى «جيرار جينيت» البوصلة الأجناسية (السير في مختلف الاتجاهات) للناقد الألماني «بيترسن» إلا أن كثيرا من الأنواع والمصطلحات التي ذكرها لم يجد لها مقابلا في اللغة الفرنسية ولا حتى في اللغة العربية كما قال عبد الرحمن أيوب.

البوصلة الأجناسية



يمكن قراءة هذه البوصلة الأجناسية وفق دوائر ثلاث[2]:

1ــ ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 41.

2ــ ينظر: جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 64، 65.

- الدائرة الأولى: المنطلق هو الملحمة، ويوجد ضمن هذه الدائرة -وهي أصغر الدوائر-: الموشح الغنائي، الحكاية، النعي، الإيمائية، النشيد الجماعي، المتناوب، النشيد، نشيد الرقص، القصيدة الغنائية نشيد العمل، الدعاء الديني، الترتيل السحري، النشيد الملحمي.
- الدائرة الثانية: وهي أوسع من الأولى، وتضم: السرد على لسان المتكلم، السرد المركب، الرواية الرسائلية، الرواية الحوارية، اللوحة الدرامية، الدراما الغنائية، الغزل العذري الحواري، الحوار الغنائي، الدراما الذاتية، القصيدة الغنائية لإحدى الشخصيات التاريخية أو الأسطورية، الدورة الغنائية (مثل المرثيات الرومانية لجوته)، الرسالة الشعرية (مثل الكوميديا الإلهية) الغزل السردي، الرواية الغنائية.
- الدائرة الأخيرة، وتضم: السيرة المنظومة، القصيدة التعليمية، الحوار الفلسفي، المهرجان، حوار الموتى، النقد اللاذع، الهجاء، القصيدة الوعظية، السرد المجازي، الأسطورة.

ثم يعقب «جيرار جينيت» على البوصلة الأجناسية قائلا: "يتضح لنا من خلال هذه البوصلة أن الأجناس التي تحتل الدائرة الأولى (انطلاقا من المركز) تبدو مبدئيا ساذجة وشعبية، أي أنها تشبه الأشكال البسيطة عند جولسن. أما الدائرة الثانية فتضم الأشكال القانونية. والدائرة الأخيرة تختص بالأشكال التطبيقية، التي يكون فيها الخطاب الشعري في خدمة الرسالة الأخلاقية أو الفلسفية أو غيرها. كما أن الأجناس قد رتبت في كل دائرة حسب درجة تلاؤمها مع الأنماط الأساسية الثلاثة (الملحمة، الدراما، الغنائية) أو تقاربها معها."[1]

وللتوضيح أكثر ضمّن «جيرار جينيت» كتابه (مدخل لجامع النص) جوابا عن سؤال وجه إليه، مفاده: ما هو تعريفك للنص؟. أجاب: "لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص. وضمن التعالي النصي يضع علاقة التداخل (التداخل النصي)، أي علاقة النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تحدث عنها وهي المتعلقة بالموضوع، والصيغة والشكل".[2] ويصطلح على المجموع بـــ (جامع النص) أو (جامع النسج).

1ــ جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 65.

2ــينظر: المرجع نفسه، ص 90-91.

إن شمولية النموذج "الجنيتي" تتأكد من خلال تطويره لمباحث النص بدء من معمارية النص (النص الجامع) ومرورا بالمتعاليات النصية (التعالق النصي) وانتهاءاَ بالمناصة حيث أصدر كتابه (عتبات) لمعالجة مباحث هذا المجال "إنها مسيرة متميزة في مجال دراسة علاقات النصوص وبحث أشكالها وأنماطها"[1].

وأخيرا ورغم اجتهاد هذه المقاربات الثلاث لـــ «كارل فييتور» و«هانس روبرت ياوس» و«جيرار جينيت» في تفكيك إشكالية السؤال الأجناسي. يبقى التجنيس عصيا على الضبط والتحديد فهو "سديم يتعين علينا أن نعيد دائما رسم حدوده"[2] وهو الحكم الذي أكده «كارل فييتور» عندما قال: "إن الأجناس الأدبية نتاج فني أصله من أشد الأصول غموضا"[3]. ولعل هذا الغموض هو الذي دفع «جان ماري شافر» إلى تناول السؤال الأجناسي من وجهة نظر التفسير.

فالالتباس والغموض مرده عند شافر إلى أن "أغلب النظريات الأجناسية ليست نظريات أدبية، بل بالأحرى نظريات معرفية"[4] ويقصد بذلك "أن رهانها يتسامى عن النظرية الأدبية بالمعنى الدقيق ويفضي إلى خصومات ذات طابع انطولوجي"[5]، فالنظرية الأجناسية لا يمكن فصلها عن جذورها الفلسفية، ومن ثم ينطلق «شافر» في مقاربته للأجناسية من سؤال كبير هو:

1- ما الجنس الأدبي؟

وهو السؤال الذي يحمل ما لا حصر له من الإجابات، وهو في الأساس اختزال لسؤال آخر أكثر تدقيقا هو:

1ــ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 40.

2ــ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 27.

3ــ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 18.

4ــ كارل فييتور وجان ماري شافر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب/ عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1994، ص 130.

5ــ المرجع نفسه، ص 130.

2- ما هي العلاقة التي تربط بين النصوص والأجناس؟

ويعتقد أن البنية التركيبية والدلالية للسؤال الثاني تفضي بالضرورة إلى سؤال ثالث، هو:

3- ما هي العلاقة بين الظواهر الاختبارية والمتصورات؟

وبعد تفكيكه للسؤال الأجناسي يخلص إلى أن الالتباس الأجناسي سببه أن الفلاسفة يتبادلون إلى ما لا نهاية من الإجابات، وأن النظر إلى الأجناس بوصفها تخصيص للسؤال الثالث "يحول النقاش حول نظرية الأجناس إلى ساحة حرب (لخصومة الكليات) بطرفيها التقليديين وهما الواقعية والمثالية"[1] ومن ثم لم يعد النقاش أدبيا، ولا حتى ابستمولوجيا بل أنطولوجيا بما أنه يتعلق بنظرية الكائن (من– ما هو؟).

وبعد استعراضه لآراء ومواقف فريديريك شليقل، ونظريات المثالية الألمانية (شيلينق)، وسولجر و"هيغل" وكذلك نظرية «كروتشه» وتذكيره بالمواقف الواقعية والمواقف الأسمانية والمواقف البنائية يخلص إلى القول: "إن التوافقات التي تربط البنائية إلى الواقعية إلى الأسمانية، هي توافقات تنبع من كون الثلاثة تحول الخطاب الأجناسي إلى خطاب أنطولوجي"[2] أي الذي يجعل تشكل هذا الخطاب ممكنا هو ثنائية؛ النص/ الجنس فالعلاقات الأنطولوجية بين النصوص والأجناس ينبغي بدءً إنشاؤها في شكل برانية متبادلة، وأن هذه الخارجانية المتبادلة بدورها لا تفرض نفسها إلا إذا شيأنا النص، أي إذا ما اعتبرناه معادلا لشيء مادي، وإذا ما رأينا في الجنس مصطلحا متعاليا (متعلقا) بهذا الشيء شبه المادي[3].

وللخروج من هذه الخصومة الزائفة حول النقاش الأجناسي، يقول: "ينبغي أن نتوقف عن المطابقة بين السؤال الثاني والسؤال الثالث، أي ينبغي أن نهمل تشييء النص، وتبعا لذلك نهمل فكرة الخارجية ذات الطابع الأنطولوجي بين النص والجنس"[4].

1_ المرجع السابق، ص 132.

2_ المرجع نفسه، ص 135.

3_ ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

4_ينظر: المرجع نفسه، ص136.

كما عالج «شافر» في هذا الكتاب (نفعية الأجناس الأدبية) بطريقته المعهودة؛ وهي صوغ المفاهيم في شكل أسئلة دقيقة متفرعة عن بعضها البعض، فيطرح هذا السؤال الجوهري:

- هل تنمي الأجناس جوهر الأدب؟ أم أنه -بعكس ذلك- لا يوجد حقا إلا النصوص الفردية، بينما الأجناس ليست سوى متصورات زائفة أو بالأحرى ليست هذا ولا ذاك؟

هذه الأسئلة التي تثقل كاهل الأجناسية ليس لها موضوع حقيقي لأنها مؤسسة على مصادرتين سطحيتين وغير متلائمتين[1] في الآن نفسه (النص) بوصفه معادلا لشيء ملموس و(الجنس) بوصفه خارجانية متعالية.

وفي مناقشته لهذه الخارجانية الأجناسية يرى أنها لا تخرج عن إحدى الحالتين: فهي إما وصف نظري أو خطاب معياري.

وفي الحالة الأولى: الخارجانية تبرز بين نصين وأن العلاقة الرابطة بينهما هي علاقة برنامج بتحققه. ويمثل لذلك بالعلاقات الرابطة بين نظرية الرواية عند «ف- شليقل» وبين روايته (لوساند). فهي علاقة تقنينية. لا تثير أي مشكل ابستيملوجي خاص.

وفي الحالة الثانية، وهي اعتبار الأجناسية معيارا مبطنا، فهي تتعلق "بمصادرة مصطلح يتوسط مجموعة نصوص ونصا فرديا يقال عنه إنه مطابق للنموذج الأجناسي المكون من قبل هذه المجموعة، وأن مصادرة المعيار الأجناسي لا تدعى تأسيس طبقة من النصوص"[2]

ويخلص إلى "إمكانية تفسير الأجناسية بوصفها مكونا نصيا أي "تعريف العلاقات الأجناسية بوصفها إعادة استثمار لنفس هذا المكون النصي"[3]

كما ناقش «شافر» مقولة (النصية الجامعة) لــ «جيرار جنيت» إذ اقترح هذا الأخير - كما مرّ معنا-[4] إدماج الأجناسية ضمن مقولة أعم هي النصية الجامعة التي تضم "مجموع

1_ ينظر: المرجع السابق، ص 136.

2_ المرجع نفسه، ص137.

3- المرجع نفسه ص138.

4_ راجع الصفحات، (157-158-159) من هذا البحث.

المقولات العامة التي يتعلق بها كل نص وبالخصوص إلى جانب الأجناسية، أنماط الخطاب وصيغ التلفظ، فهو ينفي وجود نص جامع يقول: "بينما إذا كانت هناك بالفعل نصية جامعة، فبعكس ذلك، لا يوجد نص جامع اللهم إلا على معنى الاستعارة إن مقولات الميتانص والمصاحب النصي والنص البعدي والنص اللاحق تعين أزواجا علائقية للنصوص، بينما لا أثر لذلك في وضعية النصية الجامعة "[1]

وبعد تحليل مستفيض للنصية الجامعة وأنماط الخطاب وصيغ التلفظ يعود ثانية إلى مناقشة وتحليل السؤالين اللذين صدرا بهما بحثه، وهما:

1- العلاقة التي تربط النصوص بالأجناس؟

2- العلاقة التي تربط نصا معينا بجنسه؟

بخصوص السؤال الأول، يعتقد «شافر» أنه يهم إشكالية التبويب الإرجاعي، ولذلك تكمن الإجابة عنه بكون تلك العلاقة علاقة انتماء إذا طابقت النصوص. أما السؤال الثاني فيؤول بطريقتين مختلفتين فإما أن نتحدث عن النص بوصفه عنصرا من عناصر الطبقة وإما بوصفه مادة تاريخية في لحظة معينة. أما الالتباس فينتج عن تصادم وتداخل هذين المظهرين[2]

ومن أمارات الوعي الأجناسي في فكر «شافر» تمييزه بين (الجنس) و(الأجناسية). فالجنس في رأيه ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، بينما الأجناسية عامل منتج لتكوين النصية[3]، فالجنس معيار القراءة أما الأجناسية فلا تنتج في الغالب عن تطبيق خارزمية نصية بعدية، بل تنتج عن استعادة فيها بعض التغيير لهيكل أو أكثر لنصوص سابقة[4].

وفي ختام مقال «شافر» يصر على ضرورة التمييز بين (الأجناسية) وبين ما يسميه بـــ (العلاقات النصية الممكنة). فليست العلاقة الأجناسية سوى إحدى تلك العلاقات، أما الأخرى فيذكر منها علاقات التحريف والمعارضة والترجمة والدحض.

1_ كارل فييتور وجان ماري شافر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب/ عبد العزيز شبيل، ص148.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص 150.

3_ ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 55.

4_ ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

فهو يعترض على من يرى في المحاكاة الساخرة جنسا قائما بذاته، فالمحاكاة الساخرة في رأيه "علاقة نصية ممكنة في كل العصور وكل الأمكنة، بينما (الجنس) يبقى دوما تصويرا تاريخيا ملموسا ووحيدا"[1]

وأخيرا نقول إن التنوع بين هذه المقاربات الأربع، والتباين في زوايا الرؤية لمسألة الأجناس الأدبية، لا ينفى تكاملها خاصة وأن كل مقاربة نهجت نهجا مغايرًا، وما يمكن استخلاصه من هذه الدراسات الأجناسية:

1- حضور الوعي الأجناسي في التراث النقدي الغربي، وامتلاك معظم النقاد للكفاءة الأجناسية. بدليل تلك الأهمية الفائقة التي أولاها إيّاها النقد الغربي، فما من دراسة نقدية اشتغلت في نظرية الأدب إلاّ وتجدها أولت عناية خاصة لمسألة الأجناس الأدبية.

2-تشترك المقاربات الأربع؛ المقاربة النمطية «كارل فييتور» والمقاربة التاريخية ل «روبرت ياوس» والمقاربة النقدية ل «جيرار جنيت»و المقاربة التفسيرية لــ»جان ماري شافر» في اعتبار (الجنس الأدبي) يتسم بخاصيتي الثبات والتحول، وأن الأجناس الأدبية ينبغي النظر إليها باعتبارها عائلات تاريخية؛ وهو ما أكد عليه «فيتور» و»ياوس» تحديدا. وأن صفة التعالي من مقتضيات الجنس. فالتاريخية (التعاقب الزمني) هي الإطار المشكل للجنس الأدبي، إلا أن «جيرار جنيت» ركز على صيغ التلفظ، وعمد إلى توزيع الأجناس بين الأنماط باعتبار تعلقها بهذه الوضعية أو تلك للتلفظ. في حين أن السدامة التي تكسو ماهية الجنس الأدبي، وأن الغموض الذي يكتنف أصوله لا يمكن زوالها كما يرى «شافر» إلا من خلال رؤية الأجناس الأدبية في إطارها الأنطولوجي. وأن العلاقات الأنطولوجية بين النصوص والأجناس ينبغي إنشاؤها في شكل برانية متبادلة وأن هذه الخارجية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا شيأنا النص.

قد يسأل القارئ لهذه الصفحات لماذا التركيز على (الجنس) وإغفال الحديث عن (النوع)؟ فنجيب: إن التركيز على الجنس الأدبي على اعتبار أنه أعم من النوع سواء في الدلالة اللغوية أو الدلالة الفلسفية. وأن من مقتضيات المنهجية الانتقال من العام إلى الخاص،

1_ جان ماري شافر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص159.

ولهذا سوف نخصص المبحث التالي لتصنيف الأنواع الأدبية حتى تكتمل الرؤية ونتمكن من تحديد الإطار والمرجعية النظرية التي تمكننا من الدراسة والتطبيق بعد ذلك.

ب. تصنيف الأنواع الأدبية:

إن عملية تصنيف الأنواع في مجال الأدب أعقد من تصنيف الأنواع في مجال العلوم التجريبية. لأن من خصائص النوع الأدبي (التغيّر) فسماته وخصائصه ومضامينه تتغير بتغير الأنساق المحيطة به. ولتبسيط هذا التعقيد وضع النقاد معايير تعتمد في التصنيف.

فإذا كان (النوع الأدبي) منتجا ثقافيا، فإن هويته الجمالية تتأسس على ثلاثة مقومات[1]، هي:

1_ العنصر المهيمن، ففي كل نوع أدبي ثمة عنصر مهيمن يتحكم في بنية النوع ويحددها ويؤثر في تشكيل العناصر الأخرى. والعنصر المهيمن هو الذي يكسب النوع هويته الأساسية، فالمهيمنة -كما عند «ياكبسون» «LA DOMINANTE» - عنصر بؤري للأثر الأدبي، وهي عنصر لساني نوعي يهيمن على الأثر في مجموعه. وأن هذه الخاصية هي التي تضمن تلاحم البنية.[2]

فلو أخذنا الشعر العربي -مثالا- لقلنا إن العنصر المهيمن فيه هو الإيقاع الموسيقي، إلا أن تجليات هذا الإيقاع هي التي تتغير، ففي الشعر العربي القديم تجلت في نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية، أما في العصر الحديث فيتجلى هذا العنصر المهيمن في نظام التفعيلة كما هو الحال في الشعر الحر.

في حين يبقى الإيقاع الموسيقي هو العنصر المهيمن الذي يكسب الشعر العربي هويته الأساسية التي لا تفارقه.

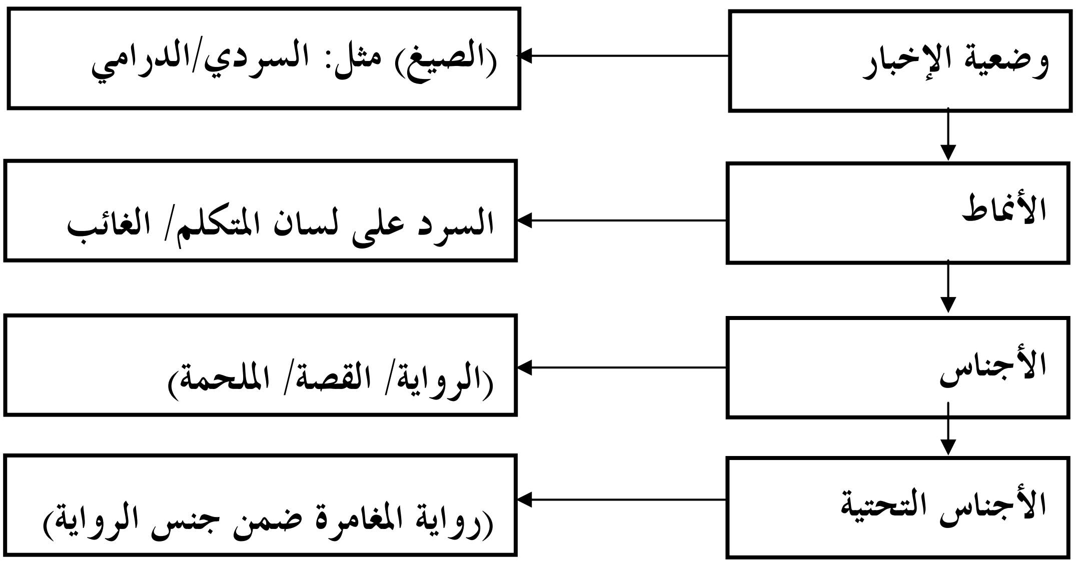
1_ ينظر: سامي سليمان أحمد، الاختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي. ضمن كتاب "تداخل الأنواع الأدبية"، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، 2009، اليرموك المجلد الأول، ص411 و412.

2_ ياكبسون، الواقعية في الفن -ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ص 81.

2ـ العناصر الجمالية المتغيرة: وهي التي تظهر في النوع، في ممارسة أو ممارسات متعددة، ويتلقاها المتلقون بالقبول، مما يحقق لها قدرا من الثبات النسبي. وهذه العناصر هي التي تجعل المرونة خاصية من خصائص النوع الأدبي في تحققاته الكائنة والممكنة.

3ـ الموقف الوجودي: يعد الموقف الوجودي الجذري المحتوى الذي يتكفل النوع الأدبي، في تحققاته المختلفة المستمرة بتجسيده في الثقافات الإنسانية التي تنتجه، وهذا الموقف هو تجسيد جمالي لعلاقة الذات المبدعة بالعالم الواقعي أو المتخيل.

ـ والنقاد في اشتغالهم بتصنيف الأنواع الأدبية اعتمدوا جملة من المعايير وأنواعا من التصانيف. فـ (كلوس همبغر) اعتمد[1] التصنيف الهرمي أي قام بإحصاء الأنواع وفق خط عمودي ذي قاعدة هرمية في أعلاه الصيغ وأدناه الأجناس التحتية



الملاحظ على تصنيف «كلوس همبغر» هو الخلط بين الصيغ والأجناس من جهة، واعتباره الأنواع أجناسا تحتية.

أما «فانست» فاعتمد التصنيف النمطي التراتبي واستند على الخصائص الموضوعة في تصنيف الأنواع. مادة الموضوع هي التي تأخذ الحيز الأكبر في الخصائص المستدل بها كما استند إلى الأصول الأرسطية في تقسيمه. "فالملحمة نوع قصصي موضوعي، يرسم حضارة

1ـ رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، 1994، الدار البيضاء، ص 67.

أمة ويحكي معجزات وأحداث خارقة، أما الشعر الغنائي فذاتي يعكس الإحساسات والمشاعر الشخصية. والشعر المسرحي يتميز بأنه تمثيل وتشخيص موضوعه حركة وصراع. أما الشعر التعليمي فنظم لأفكار ونظريات يطغى عليها الوصف والفلسفة"[1]

استناد «فانست» إلى الموضوع في التصنيف جعل الأدبية لا متناهية ومن يتتبع تقسيمه يجد أنه يسير نحو اللانهائية. كما""خلط بين النمط والنوع»[2] من جهة وبين التصورات الأولية للنوع وتجلياته الإبداعية. في حين نجد «تودوروف» تفطن لهذه الثنائية (النوع/ النمط) واعتبرها "القضية الرابطة بين الكيان البنيوي والظاهرة التاريخية"[3] فهو يعتبر الشعر الغنائي والتراجيديا نمطين أدبيين إذا ما نظرنا إليهما نظرة تجريدية. أما الشعر الغنائي عند لامارتين والتراجيديا عند سوفوكل فهما نوعان لتمظهرهما التاريخي وتحددهما المادي[4] أي هو يفصل بين التصورات النظرية والتجليات الإبداعية الآنية. وهو بذلك يقترب من تصور جيرار جينيت الذي "يعتبر الأنواع أصنافا أدبية صرفة بينما الصيغ أصنافا لسانية"[5]

ما ينبغي أن نشير إليه –ونحن نتحدث عن هذه التصنيفات الغربية– هو التحفظ والحذر عند إسقاطها على النص العربي القديم لما يتميز به النص العربي من خصوصيات، من أهمها:"حضور النص القرآني وغياب الثلاثية اليونانية"[6] فالإبداع العربي القديم لا يعرف شيئا عن الثلاثية الكلاسيكية (الأرسطية): الملحمة– التراجيديا– الشعر الغنائي.

إن التصنيفات السالفة الذكر؛ سواء أكانت ثنائية (شعر/ نثر) أم ثلاثية قديمة (الملحمة/ الدراما/ الغنائي) أو الثلاثية الحديثة (القصة/ المسرحية/ الشعر) كلها لا تغطي جميع الأنواع الأدبية. ولهذا يقترح (رشيد يحياوي) "تصنيفا يضم في كل خانة من خاناته الأربع عددا من الأنواع لا نوعا واحدا ، وتتأسس كل خانة على طرف من صيغتي السرد

1_ ينظر: المرجع السابق، ص 68.

2_ المرجع نفسه، ص 70.

3_ المرجع نفسه، ص 70.

4_ ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

5_ المرجع نفسه، ص 77.

6_ المرجع نفسه، ص 83.

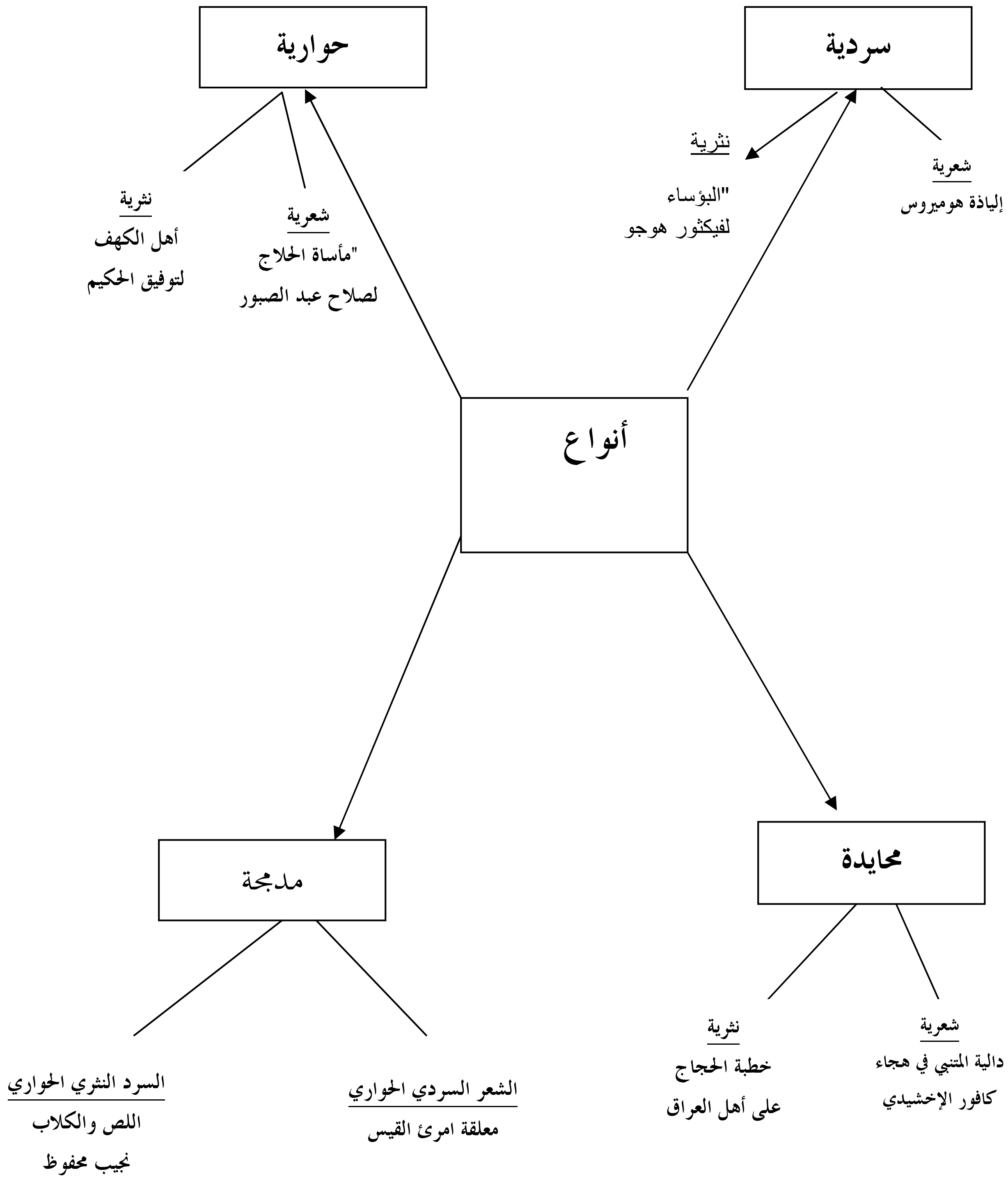
والحوار أو تدمجهما أو تكون محايدة بينهما أي غير سردية ولا حوارية"[1] ويميز بين الأنواع داخل الخانة الواحدة من خلال تقاطع الصيغة مع الشكل مع مراعاة التمايز بين الأنواع النثرية والأنواع الشعرية ومراعاة العناصر المهيمنة في كل نوع.

وهكذا يمكن أن نحصل على عدد هائل من الأنواع انطلاقا من تقاطع كل هذه المستويات.

ويمكن أن نجمل هذه الأنواع في هذه الترسيمة البيانية:

1ـ المرجع السابق، ص 84 و85.

تصنيف الأنواع الأدبية



حتى هذا التصنيف الذي قدمه «رشيد يحياوي» يفتقر إلى الدقة وفيه خلط سافر بين الأنواع والصيغ. فما قدمه هو تصنيف للأنواع، لكن ما نلاحظه هو حديث عن الصيغ: (السرد)، (الحوار). ولهذا نقول إن من الصعوبة بمكان تقديم تصنيف للأنواع خارج دائرة التاريخ الآني لأن النوع يتغير بتغير الأزمنة وتبدل الأنساق المحيطة به.

فالمسرحية اليونانية والمسرحية الرومانسية والمسرحية المعاصرة لا يمكن الجمع بينها، وهذا ما أكد عليه «توما تشيفسكي» عندما قال: "لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع، فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي، بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة..."[1] لأن ملامح المسرحية اليونانية تختلف عن ملامح المسرحية الرومانسية والاثنان فيهما اختلاف عن المسرحية المعاصرة.

وفي ختام هذا المبحث نقول: مادام مبتغانا هو النص المقامي وهو نص عربي خالص، كان لزاما علينا تعقب السؤال الأجناسي في نقدنا العربي القديم والحديث حتى نتمكن من توسيع الرؤية التصويرية من جهة، ونتمكن من الدراسة التطبيقية من جهة أخرى. ولهذا خصصنا المبحث الموالي لنظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي القديم والحديث.

ثالثا: تصورات أجناسية في النقد العربي:

أ. النقد العربي القديم:

إذا ما عدنا إلى الدراسات العربية القديمة، وبحثنا في مؤلفات النحويين واللّغويين والبلاغيين والأصوليين نجد حضور الوعي الأجناسي والاشتغال بأجناس الكلام في كتب الإعجاز أوضح وأشمل مما هو عليه الحال في المؤلفات الأخرى، بما فيها كتب النقد والبلاغة.

فالباقلاني (ت403هــ) وهو يعالج الأطروحة الإعجازية في كتابه (إعجاز القرآن)، اهتم بمسألة (أجناس الكلام) التي ذكرها تمهيدا للحديث عن (جنس القرآن الكريم)؛ يقول:

1ــ توما تشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، ص 217.

"ومعرفة أجناس الكلام، والوقوف على أسراره، والوقوع على مقداره، شيء وإن كان عزيزا، وأمر وإن كان بعيدا فهو سهل على أهله، مستحب لأصحابه مطيع لأربابه".[1]

فالوعي بأجناس الكلام لا يأتي إلا لأولي العزم ممن "ينقدون الحروف ويعرفون الصروف"[2]. كما جعل الأجناس مراتب ودرجات أعلاها جنس القرآن الكريم المتميز في نظمه وحسن تأليفه، يقول: «ونظم القرآن جنس مميز، وأسلوب متخصص، وقبيل من النظير متخلص»[3] ويبين في موضع آخر ثبات واستقرار مظاهر النظم والتأليف في النص القرآني مقارنة بغيره من أجناس الكلام: و«نظم القرآن في مؤتلفه ومختلفه، وفي فصله ووصله، وافتتاحه واختتامه، وفي كل نهج يسلكه، وطريق يأخذ فيه، وباب يتهجم عليه، ووجه يؤمه... وغيره من الكلام كثير التلون دائم التغير، يقف بك على بديع مستحسن، ويعقبه بقبيح مستهجن...»[4] والملاحظ -كذلك- أن الباقلاني لا يذكر الجنس إلا بربطه بالكلام (أجناس الكلام)، وهذا الترابط نجده كذلك عند "مسكويه" في جعله الكلام جنسا عاما والنظم والنثر فرعان من الكلام، يقول: "إن النظم والنثر فرعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما"[5] فهذه المقولة تظهر لنا "أن الكلام هو الاسم الجامع الذي يستوعب النظم والنثر معا"[6]. بل نجده حتى عند النقاد الغربيين فــ (جون كوهن) يقول: "هناك حقيقة مبدئية ينبغي في رأينا الانطلاق منها وهي وجود قسمين هما النثر والشعر، وإلى أحدهما بالضرورة ينتمي -باتفاق الآراء- أي مكتوب في اللغة"[7].

1_ الباقلاني، (أبو بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن الكريم، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ، الطبعة الأولى، 1991، ص 250.

2_ المصدر نفسه، ص250.

3_ المصدر نفسه، ص 175.

4_ المصدر نفسه، ص 219.

5_ التوحيدي، الهوامل والشوامل، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 134.

6_ المرجع نفسه، ص 134.

7_ جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار الزهراء، القاهرة، 1986، ص 23.

وهذا التصور يتطابق مع مفهوم (الجنس) في مقولات الفلاسفة فكما جاء في (التعريفات): "الجنس كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك"[1] فالكلية سمة للجنس، ومن ثم فالكلام (جنس) والشعر والنثر نوعان يتفرعان عنه. كما أن حديثه عن النص القرآني واعتباره النموذج المتعالي لم يمنعه من الإشارة في مفتتح كتابه إلى مجاري الخطاب (أقسام الكلام): "... شعر ورسائل وخطب، وغير ذلك من مجاري الخطاب، وإن كانت هذه الوجوه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاصح، وتقصد فيه البلاغة..."[2]. لكنه استخدم مصطلح (أصول) بدل مصطلح (أجناس)، كما يفهم من كلامه أن الأجناس في الكلام العربي لا تقتصر على الشعر والرسائل والخطب... بل مجاري الخطاب كثيرة ومتعددة، وإن كان يقصر فصاحة الألفاظ وسلاستها، وبلاغة الكلام على هذه الأصول (الأجناس) الثلاثة: شعر، رسائل، خطب...

وكما تناول "الباقلاني" مسألة (أجناس الكلام). تناولها غيره من كتاب الإعجاز؛ نذكر منهم على سبيل التمثيل: الخطابي، والرماني، وعبد القاهر الجرجاني. فقد بلغتنا رسائل ثلاث لهؤلاء الأعلام، الأولى هي: (بيان إعجاز القرآن) للخطابي؛ الأديب اللغوي المحدث (ت 388هـــ)، قرر فيها أن الناس قديما وحديثا ذهبوا في الموضوع كل مذهب من القول و لم يصدروا عن رأي واحد. وناقش كذلك فكرة الصرفة وموضوع البلاغة.[3] والثانية هي رسالة (النكت في إعجاز القرآن) لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني؛ المتكلم المعتزلي (ت386 هـــ)؛ الرسالة عبارة عن جواب عن سؤال وجه للمؤلف عن "ذكر النكت في إعجاز القرآن دون التطويل بالحجاج" وهذا الجواب يتلخص في أن وجوه الإعجاز تظهر من سبع جهات: ترك المعارضة مع توافر الدواعي، وشدة الحاجة، والتحدي للكافة، والصرفة والبلاغة والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة ونقض العادة، وقياسه بكل معجز[4]

1_ الجرجاني، (علي بن محمد السيد الشريف)، كتاب التعريفات، ص 83.

2_ الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 06.

3_ الخطابي، الرماني، الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ص 13.

4_ ينظر: المصدر نفسه، ص 16.

والرسالة الثالثة: (الرسالة الشافية في الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني السني الشافعي (ت 471هــ) ناقش فيها فكرة الصرفة* الرسالة أثبت فيها فكرة الإعجاز، أما أسرار الإعجاز فقد بينها في كتابه (دلائل الإعجاز). ونفصل الآن ما جاء في هذه الرسائل الثلاث.

فقد تحدث «الخطابي» في رسالته عن أجناس الكلام فقال: "إن أجناس الكلام مختلفة، ومراتبها في نسبة التبيان متفاوتة، ودرجاتها في البلاغة متباينة غير متساوية؛ فمنها البليغ الرصين الجزل، ومنها الفصيح القريب السهل، ومنها الجائز الطلق الرسل. وهذه أقسام الكلام الفاضل المحمود، دون النوع الهجين المذموم. الذي لا يوجد في القرآن شيء منه البتة"[1] الملاحظ هو أن التفكير البلاغي هيمن على تصور «الخطابي» لأجناس الكلام؛ فالمعايير البلاغية هي الفيصل في مراتب وأقسام الكلام. وهذه الأقسام هي: الجزل، والسهل، والرسل، والهجين. الأول بليغ رصين والثاني فصيح قريب المأخذ والثالث طلق ورسل وهي الأقسام التي يدور على رحاها كلام القرآن الكريم. كما نلاحظ أن الخطابي استعمل مصطلح الجنس ومصطلح القسم من باب الترادف. أما «الرماني» فقد استخدم مصطلح (القسم) فقط. فقد قال في (باب البيان) "البيان هو الإحضار لما يظهر به تميز الشيء من غيره في الادراك. وهو على أربعة أقسام: كلام وحال إشارة وعلامة. "[2]. هذا التصور البلاغي للبيان وجعله في أربعة أقسام: كلام وحال وإشارة وعلامة، سبقه "الجاحظ" في حديث عنه، قال أبو عثمان: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللّفظ. ثم الإشارة ثم العقد (ضرب من الحساب يكون بأصابع اليد). ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقتصر عن تلك الدلالات..."[3] كما قسم "الرماني" الكلام تقسيما بيانيا وجعله على وجهين كلاما يظهر به تميز الشيء عن غيره فهو بيان

*- الصرفة: صرف الهمم عن المعارضة، وإن كان مقدورا عليها.

1_ المصدر السابق، ص 26.

2_ المصدر نفسه، ص 106.

3_ الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية، الجزء الأول، ص 86.

وكلام لا يظهر به تميز الشيء فليس بالبيان كالكلام المخلط. وهذا التصوير يقترب مما قاله "ابن يعيش" في تمييزه بين اللفظة والكلمة واعتباره اللفظة أشمل لأنها تشتمل المهمل والمستعمل، أما الكلمة فهي تختص بالمستعمل فقط.

ما يمكن استنتاجه من هذه المقولات الإعجازية:

1/ أن الجنس الجامع أو جنس الأجناس في الفكر العربي القديم هو (الكلام). وأن النظم والنثر فرعان من الكلام.

بل هما نوعان على اعتبار أن النوع أخص من الجنس كما قال ابن منظور: «النوع أخص من الجنس»[1]. وفي هذا السياق يقول «الرماني»: "الجنس صنف يعمه معنى مشتق، وينقسم إلى أنواع مختلفة، والنوع أحد أقسام الجنس"[2]

2/ رغم التباين والفروق القائمة بين اجتهادات الباقلاني، والرماني والخطابي، إلا أن جميعهم ينطلق من تصور مفاده: "أن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو النص المتعالي على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع"[3] فالمستوى البلاغي للنص القرآني لا يخرج عن هذه المراتب الثلاث، البليغ الرصين، والفصيح السهل، والطلق والرسل، أما الهجين المذموم فلا أثر له في لغة القرآن الكريم.

هذا عن كتب الإعجاز، فإذا جئنا إلى كتب النقد العربي القديم نجد أن الحديث عن أجناس الكلام أقل حضورا عمّا هو عليه الحال في كتب الإعجاز بل إن مصطلح (أجناس الكلام) لم نعثر عليه –على أقلّ فيما قرأنا– إلا في كتاب (الصناعتين)، أما المصنفات الأخرى فهي تستعمل: الأغراض والفنون، والأنماط والأقسام والأضرب. ويمكن أن نجمل أسباب هذا الغياب في نقاط أساسية هي:

1_ ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، مادة (ن و ع)، ص 364.

2_ الرماني (أبو الحسن علي)، الحدود، رسالتان في اللغة، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، عمان، 1984، ص70.

3_ سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 138.

الأولى: اشتغال النقاد القدامى بالشعر واعتماده سندا في استخلاص الأحكام البلاغية والنقدية رغم ظهور أجناس نثرية قديمة. فقد ظل الشعر ديوان العرب وسجل مفاخرهم... فاستقر في وجدان النقاد "حظوة الشعر وأولويته"[1]. فالتركيز على جنس الشعر واعتباره عمدة الأدب "لم يتح للأنواع النثرية الأدبية أن تسهم في بلورة المفاهيم النقدية والبلاغية الموروثة عن تفكيرنا الأدبي القديم إلا في حدود ضيقة"[2]

الثانية: المؤلفات النقدية التي اشتغلت بالنثر إلى جانب اهتمامها بالشعر؛ شأن كتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري، أو كتاب (المثل السائر) لابن الأثير، أو (نقد النثر) لقدامة بن جعفر أو (إحكام صنعة الكلام) للكلاعي، هذه المؤلفات وغيرها تفتقر إلى الرؤية الشاملة، والإحاطة بأجناس الكلام. وبعبارة أدق افتقارهم للكفاءة الأجناسية. ولا أدلّ على ذلك من أن «الكلاعي» الذي خصص كتابه للنثر فقط "وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء –لامتزاجه بطبائعهم– ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء –لغلبته على أذهانهم– بقاء وسمه فأهملوه...".[3] مع ذلك نجده عندما يأتي إلى الحديث عن المقومات الأسلوبية. وخصوصية الصياغة الفنية في النثر لا يكلف نفسه البحث في هذه المقومات بل يقول: "وتأملت النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، فأغفلت ذكرها في هذا الباب..."[4]فأنواع البديع في الشعر هي التي احتكم إليها في النثر دون مراعاة الفروق الأجناسية بين الشعر والنثر.. ومن تم فالمنجز النقدي العربي القديم يكاد يقول إن النثر هو اللاشعر فقد "درج النقاد والدارسون على أن يحددوا النثر في علاقته بما ليس بنثر"[5]. والأمر نفسه نجده عند قدامة بن جعفر في (نقد النثر) بعد

1_ المرجع السابق، ص 129.

2_ محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 06.

3_ الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الإشبيلي)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 21.

4_ المصدر نفسه، ص 95.

5_ رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، (قراءة في النقد العربي القديم) دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، ص09.

حديثه عن الخطابة والترسل والاحتجاج والحديث يخلص إلى القول: "فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف حد الشعر، فاستعمله في الخطابة والترسل وكل ما قلناه عن معايبه فتجنبه هاهنا"[1]، الميل إلى التلميح بدل التصريح في حديثهم عن النثر.

الثالثة: كثرة المصطلحات المستعملة والخلط بينها، فنجد من النقاد من يستخدم مصطلح (الأصول)، ومنهم من يستعمل مصطلح (الأنواع)، وبعضهم (النعوت) أو(الفنون)... وكذا (الأغراض) و(الصنوف.).. ويعود ذلك إلى أن الدراسات العربية القديمة لا نجد فيها إطارا نظريا للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تعيين العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس. أو ما يسمى بالعناصر الطاغية المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلا بالخروج عن الجنس أو النوع[2].

نعود الآن إلى كتاب «الصناعتين» الذي استعمل فيه "أبو هلال العسكري" (ت395هـ) صراحة مصطلح (أجناس الكلام) لنبحث فيما قال.

تحدث (العسكري) عن الرسائل والخطب والأشعار وعدّها أجناسا للكلام فقال: "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[3] الملاحظ أن «أبا هلال العسكري» ضبط أجناس الكلام فجعلها ثلاثا؛ الرسائل، والخطب، والشعر. وجعلها ضمن الكلام المنظوم. ولعل المراد (بالمنظوم) هو الكلام الفني في حين يخرج من تحديده، كلام السوقة وحديث الرعاع والعوام. خاصة وأن هذه الأجناس الرسائل، الخطب، الشعر. تشترك في حسن التأليف وجودة التركيب.

بل تجعل المتلقي ينفر من هذا الكلام "فإذا كان المعنى سبَيا ورصف الكلام رديّا لم يوجد له قبول ولم يظهر عليه طلاوة"[4] فالجودة هي معيار القبول للكلام: "وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا يتخلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعراً،

1_ قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 94.

2_ ينظر: حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس. 1988، ص20.

3_ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، الأستانة، الطبعة الأولى، 1320هـ، ص 120.

4_ المصدر نفسه، ص120.

متقعراً، ويكون بريئا من الغثاثة عاريا من الرثاثة....."[1] وهو يخرج الكلام الذي يتوفر على المعنى الجليل إذا كان لفظهُ غثا. "والكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا، كان مردوداً، ولو احتوى على أجلّ معنى وأنبله وأرفعه وأفضله..."[2]. بمعنى الاحتكام إلى المعايير الجمالية في تقديم الأثر الأدبي أو رده. فشعر (أبي نواس) على ما فيه من دعوة صريحة إلى المجون والخلاعة تقبله النقاد ، بل جعلوا صاحبه من فحول الشعراء .ولعل هذا هو المقصود من العبارة التي كان يرددها الفقهاء عن شعره : "أحسن لعنة الله عليه" .والعكس صحيح فالشعر الذي كان لفظه غثا ومعرضه رثا، رده النقاد ولو دعا إلى مكارم الأخلاق.

هذه التصورات النظرية التي أصّلها «العسكري» في (الصناعتين) دعّمها بتجليات وتطبيقات ونماذج في كتابه (ديوان المعاني) الذي جاء في مقدمته قوله: "جمعت في هذا الكتاب أبلغ ما جاء في كل فن وأبدع ما روي في كل نوع من أعلام المعاني وأعيانها إلى عواديها وشذاذها. وتخيرت من ذلك ما كان جيد النظم محكم الرصف غير مهلهل رخو ولا مجتهد فج..."[3]. بل جعل هذه الروائع زادا فنيا لصناع الكلام من الشعراء والخطباء والكتاب "فحاجة الأديب إلى هذا الفن شديدة وفاقته إليه عتيدة"[4]

وقسَّم هذه الروائع إلى أبواب؛ منها التهاني والمديح والافتخار والمعاتبات والغزل والشباب والمشيب...إلخ.

ويعود حصر أجناس الكلام في الشعر والخطب والرسائل عند العسكري إلى أن الرسالة والخطابة تختصان بأمر الدين والسلطان، يقول: "أما الكتابة فعليها مدار السلطان، والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين"[5] والشعر هو سجل ديوان العرب وسجل مفاخرهم .لكن هذا التقسيم الاجناسي نجده يتسع إلى خمسة أضرب عند صاحب كتاب (نقد النثر)، فإلى جانب

1_ المصدر السابق، ص 49.

2_ المصدر نفسه، ص 49.

3_ أبو هلال العسكري، كتاب ديوان المعاني، مكتبة الأندلس، بغداد، ص 07.

4_ المصدر نفسه، ص 13.

5_ العسكري، الصناعتين، ص 102.

الشعر يقول: "وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه"[1]. والمقصود بالاحتجاج هو أدب المناظرات، أما (الحديث) فهو ما يدور بين الناس في نواديهم ومجالسهم. كما أن قدامة بهذا الحصر أخرج (الحديث) من دائرة اللانص إلى دائرة النص. ثم جاء الكلاعي -وهو من أعلام القرن السادس- فوسّع دائرة الأجناس النثرية فقال: "وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل ومنها التوقيع، ومنها الخطبة ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة ومنها المروي والمعمي ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق والتأليف إلخ..."[2]

وإذا ما ركبنا هذه التقسيمات العسكرية والقدامية والكلاعية نجد أن أجناس الكلام العربي هي:

1-**الشعر**: ويعرفه ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) بقوله :"الشعر -أسعدك الله- كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص من النظم، الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق"[3]. وقسم النقاد (الشعر) إلى أغراض أو فنون كما قال "ابن خلدون" وهو يتحدث عن لسان العرب وكلامهم: "وكل واحد من الفنين يشتمل على فن ومذاهب في الكلام، فأما الشعر فمنه المدح والهجاء والرثاء... "[4].

2-**النثر**: وجعله النقاد في فرعين هما:

أ/ **أجناس شفاهية وهي**: الخطابة، والمناظرات والأمثال والحكم والجوابات المسكتة. والمناظرات تعرف كذلك بأدب الجدل والاحتجاج. وجاء في تعريف الجدل والمجادلة: "قول يقصد بهما إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين"[5]

1_ قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980 -ص93

2_ الكلاعي، أحكام صنعة الكلام، ص 95.

3_ ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ص 05.

4_ ابن خلدون، المقدمة، ص 519.

5_ قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 176.

أما الأمثال فقد أكد على جنسيتها التوحيدي فيما نقله عن أبي سليمان المنطقي: "البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل"[1]. ويشرح الميداني بلاغة المثل وخصوصياته الجنسية فيقول: "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام، إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة"[2]

وجنس (الجوابات المسكتة) وإن كان واسع الانتشار على مستوى التجليات فإنه قليل الضبط على مستوى التصورات. من مؤلفات هذا الجنس (الجوابات) للمدائني (ت215هــ)، والجوابات المسكتة لأبي العنبس. وقد أشار (التوحيدي) إلى خصائص هذا الجنس فيما نقله عن المدائني "أحسن الجواب ما كان حاضرا مع إصابة المعنى، وإيجاز اللفظ وبلوغ الحجة"[3]. ثم يشرح هذه العناصر المهيمنة في هذا الجنس "أما حضور الجواب فليكون الظفر عند الحاجة، وأما إيجاز اللفظ فليكون صافيا من الحشو، وأما بلوغ الحجة فليكون حسما للمعارضة"[4] .

ب/ **أجناس كتابية**: وهي: الرسائل، والتوقيعات والحكايات والمقامات والرسائل هي عمود أجناس الكتابة لارتباطها بالسلطان. أما التوقيعات فهي أقوال فيها إيجاز في اللفظ وبلاغة في المعنى. أما الحكايات والقصص المكتوب فقد شاع في العصر العباسي وصنفت فيه مصنفات جامعة عديدة. نذكر منها (ثمرات الأوراق) «للحموي» حيث جعل هذا الجنس من الكلام يتمظهر في أنواع في ستة هي: "اللطيفة، النادرة الفائدة، النكتة، النبذة، الموعظة".[5] وأخيرا المقامات: وقد ذكرها «الكلاعي» مجاورة للحكايات لما بينهما من تقارب على مستوى البنية السردية...

1ــ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2/ ص 141.

2ــ الميداني، (أبو الفضل أحمد بن محمد)، مجمع الأمثال، ميدان الجامع الأزهر بمصر، 1352، ج1/ ص09.

3ــ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج3/ ص 163.

4ــ المصدر نفسه، ج3، ص 163.

5ــ ينظر الحموي (تقي الدين بن علي)، ثمرات الأوراق، صححه وعلق عليه محمد أبو الفضل البراجم، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، 1975.

وقد عرّف القلقشندي المقامات تعريفا جامعا عندما قال: "سُميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها"[1]

إن الناقد العربي القديم لم يحفل بالحديث عن أجناس الكلام فحسب بل إن وعيه الأجناسي تعدى ذلك إلى الحديث عن مسألتين لهما ارتباط متين بنظرية الأجناس الأدبية وهما: المفاضلة بين جنسي الكلام. والكفاءة الأجناسية عند المبدعين.

1-المفاضلة بين جنسي الكلام (الشعر والنثر):

إن الاعتقاد بتفضيل الناقد العربي القديم الشعر على النثر، هو اعتقاد تنقصه الدقة والتمحيص. لأن النقاد القدامى كما انتصر فريق منهم للشعر انتصر فريق آخر للنثر، ونذكر من الفريق الثاني:

_"الباقلاني": يقول: "الكلام المنثور يتأتى فيه من الفصاحة والبلاغة ما لا يتأتى في الشعر. لأن الشعر يضيق نطاق الكلام، ويمنع القول من انتهائه ويصده عن التصرف على سننه"[2]. ويفصل هذا التصور المرزوقي (ت421ه) في قوله: "ولما كان زمن النبي-صلى الله عليه وسلم- زمن الفصاحة والبيان، جعل الله معجزته من جنس ما كانوا يولعون به، وبأشرفه فتحداهم بالقرآن كلاما منثورا لا شعرا منظوما"[3] ويبرز لنا الخصائص الأجناسية التي جعلته ينتصر للنثر وهي أنه "واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه"[4]. بمعنى آخر هذه سمات مفاضلة خصّ بها النتثور دون المنظوم.

1_ القلقشندي (صبح الأعشى)، ج14، ص 110.

2_ الباقلاني، إعجاز القرآن، ج2، ص05.

3_ المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين)، شرح ديوان الحماسة، نشره احمد أمين ، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1951، ج1، ص 17.

4_ المصدر نفسه، ج1، ص 18.

وكذلك فعل "ابن الأثير" بعد ذكره لأقوال متعارضة في تفضيل كل واحد من هذين القسمين على الآخر يخلص إلى القول: "إلا أن المذهب الفحل والقول القوي هو أن الكلام المنثور أفضل من الكلام المنظوم"[1].

ويتبعهم في هذا التفضيل التوحيدي فيما نقله عن أبي عابد الكرخي "النثر أصل الكلام والنظم فرعه والأصل أشرف من الفرع، وبالنثر نزلت الكتب السماوية"[2] .

ويفصّل " التوحيدي" في (المقابسات) خصائص كل من الشعر والنثر يقول "النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب والنثر أدل على العقل، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل..."[3].

ويخلص التوحيدي إلى استنتاج مهم يؤكد كفاءته الأجناسية مؤداه أن خير الكلام "ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم يطمع مشهوده بالسمع ويمتنع مقصوده على الطبع"[4]. ويجعل التقارب والتداخل بين الشعر والنثر على مستوى البنية الإيقاعية وفي ذهنه كثير من النصوص النثرية التي شاعت في القرن الرابع حيث النغمة الموسيقية فيها ارتفعت حتى قاربت نغمة الشعر[5].

ولعلّ (مقامات الهمذاني) أكثر المدونات التي تجلى فيها هذا التقارب والتداخل الإيقاعي في أدب القرن الرابع للهجرة.

2/ الكفاءة الأجناسية عند المبدعين:

لفتة أجناسية مهمة أشرّ عليها النقد العربي القديم، وهى أن تفوق مبدع من (الكتّاب أو الشعراء) في جنس لا يقتضي تفوقه بل حتى قدرته على القول في جنس آخر. يقول العسكري:

1_ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1973، ج1، ص 109.

2_ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 132,

3_ التوحيدي، المقابسات، تحقيق توفيق محمد حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، ص 196.

4_ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 132.

5_ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ص 241.

"وكذلك الكاتب ربما تقدم في ضرب من الكتابة، وتأخر في غيره، وسهل عليه نوع منها وعسر نوع آخر"[1]. بل إن الثعالبي (ت 429هـ) ذهب إلى حد أبعد وهو كفاءة المبدع في نوع واحد لا تقتضي تفوقه في نوع آخر داخل الجنس الواحد. فقد ذكر أن علي بن محمد الأسكافي النيسابوري "من عجيب أمره أنه كان أكتب الناس في السلطانيات فإذا تعاطى الإخوانيات كان قاصر السعي قصير الباع"[2] .

مع أن الرسائل السلطانية (الديوانية)، والرسائل الإخوانية هما فرعان ينطويان تحت نوع واحد هو (الرسالة). وقد دعّم ابن الأثير هذا الرأي من خلال حديثه عن "الحريري" صاحب المقامات. فقال: "إن الحريري صاحب المقامات قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدا في فنه، فلما حضر بغداد، ووقف على مقاماته. قيل هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه فأحضر وكلّف كتابة كتاب فأفحم، ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة"[3] رغم ريادته الإبداعية في فن المقامة التي كاد أن ينسى بها مقامات الهمذاني. ومع ذلك لما خرج من المقامة إلى فن (الرسائل السلطانية)، أفحم وتوقف لسانه عن الإبداع. حتى الشاعر فقد يتفوق ويسمو في غرض من الأغراض. فإن قال في غيره انحطّ ومجته الأسماع. وهو ما أكده الأخطل عندما سئل: "أيكم أشعر؟ قال: أنا أمدحهم للملوك وأنعتهم للخمر والحُمر (النساء)، وأما جرير فأنسبنا وأشببنا، وأما الفرزدق فأفخرنا"[4].

هذه الإضافة الأجناسية (كفاءة المبدع في جنس دون آخر) تعدّ إضافة حقيقية لنظرية الأجناس الأدبية، والتي لم نجد لها مثيلا أو إشارة فيما قرأنا من كتابات الغربيين في نظرية الأجناس الأدبية.

فهل نجد مثل هذا الحضور وهذا الوعي الأجناسي في نقدنا الحديث؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في المبحث الموالي.

1_ العسكري، الصناعتين، ص 32.

2_ الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4، ص 97.

3_ ابن الأثير، المثل السائر، الجزء الأول، ص 38.

4_ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، الجزء الأول، ص 459.

ب. النقد العربي الحديث:

إن غياب مرجعية نقدية عربية واضحة في الفصل بين (الأجناس) و(الأنواع)، وتحديد ماهية كل منهما، جعلت الناقد العربي في العصر الحديث؛ خاصة عند الجيل الأول (جيل التأسيس) ينظر إلى السؤال الأجناسي نظرة مسطحة فيها كثير من الخلط والتعميم. كما أن هذه النظرة لم تخرج عن ثنائية المنظوم والمنثور. يتأكد لنا هذا الحكم عندما نتصفح مباحث ثلاثة من النقاد العرب وهم:

مصطفى الشكعة، عز الدين اسماعيل، علي بوملحم.

_فمصطفى الشكعة يقول في مقدمة الطبعة الثالثة من كتابه (الأدب في موكب الحضارة الإسلامية)*:

"نحن قصدنا إلى تناول فنون الأدب العربي"[1].

"لقد كان الأدب العربي قبل الإسلام منحصرا في أغراض بعينها من الشعر، وأبواب محددة من الخطابة"[2].

"صحيح أن الخطابة فن مستقل بذاته، ولكن أكثر الباحثين يعدونه لونا من ألوان النثر"[3].

"الخطابة فن أصيل عند العرب أصالة الفصاحة والبيان عندهم وهي صنو للمناظرات والمنافرات..."[4].

"المنافرات فن من فنون القول عند العرب قبل الإسلام"5.

*مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، (كتاب النثر)، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثالثة، 1993.

1_ المرجع نفسه، ص ج.

2_ المرجع نفسه، ص 09.

3_. المرجع نفسه، ص 41.

4_. المرجع نفسه، ص 33.

الذي يتأمل هذه الأقوال يتأكد لديه غياب الكفاءة الأجناسية عند «مصطفى الشكعة»، فهو يستعمل جملة من المصطلحات دون إدراك للحدود الفاصلة بينها: (فنون)، (أغراض)، (أبواب)، (ألوان). تحدث عن فنون الأدب ثم جعل للشعر أغراضا وللخطابة أبوابا، ولو عاد إلى المعاجم اللغوية وحدها لأدرك الفرق بين هذه المصطلحات.

أما الباحث «عز الدين اسماعيل»، وانطلاقا من ثنائية المنظوم والمنثور قسم الأدب إلى خمسة أقسام جاعلا المضمون أساسا ومنطلقا قال: "يمكننا أن نميز بين خمسة أنواع من الإنتاج:

1- أدب التجربة الشخصية الصرف.
2- أدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان.
3- أدب المجتمع في جميع مظاهره.
4- أدب يصور الطبيعة.
5- أدب يصور الأدب والحياة... "[1]

الملاحظ على هذا التقسيم هو التعميم من جهة واعتماد المضامين للفصل بين الأنواع من جهة أخرى، في حين لا يمكن أن نستند إلى المضامين، لأنها تتداخل بين الأجناس. فأدب الحياة العامة، كما نجده في القصة والرواية نجده في الشعر والمقال. فكيف يعتمد معيارا في التقسيم؟!

وفي كتاب آخر يستعمل مصطلحات كثيرة مثل: الأنماط، الأنواع، الفنون، الألوان، الأشكال... من باب الترادف، يقول: "المقامات نوع خاص"[2] "المواعظ نوع من النثر..." [3] فهذا الترادف في الاستعمال دلالة على محدودية الوعي الأجناسي.

1_ عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص 91.

2_ عز الدين اسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغد، (دط)، 1986، ص 88.

3_ المرجع نفسه، ص 105.

وهو الحكم الذي يصدق -كذلك- على «علي بوملحم» في كتابه: (في الأدب وفنونه) يقول: "الأساس الذي بني عليه تقسيم كل من الشعر والنثر إلى فروع أو أنواع سميت فنونا. إن هذا الأساس هو الموضوع، فموضوع الملحمة البطولات القومية، وموضوع الشعر الغنائي وجدان الشاعر وما يجيش فيها من انفعالات، وموضوع الخطابة هو وجهة نظر الخطيب الذي يحاول أن يقنع بها الجمهور ويؤثر فيهم، وموضوع القصة الحياة الاجتماعية بمختلف نواحيها، وموضوع المقامة إبراز المهارة اللغوية وموضوع السيرة حياة إنسان وموضوع المقالة قضية يحاول الكاتب معالجتها وإبداء رأيه.."[1].

حديث «علي بوملحم» لا يختلف عن سابقيه، فهو يجعل من الأنواع والفنون والفروع مصطلحات ذات دلالة واحدة. إن مفهوم الأدب الشائع عند علي بوملحم: "الأدب هو الكلام الفني الجميل الذي يصور الفكر والعاطفة"، وتمسكه بثنائية المنظوم والمنثور جعلته يقع في هذا التعميم، ولا يرقى تصنيفه إلى مرتبتي (الجنس) و(النوع). ولا يمكن أن يتحقق مثل هذا التصنيف إلا بعد "دراسة النصوص وتحليل الخطاب الأدبي فيها، ومعرفة تصاريف العبارة وكيفيات القول وملامح الشكل، كل ذلك في علاقة وطيدة بالمواضيع والأغراض والوظائف والغايات"[2] وهذه المنطلقات (كيفيات القول، ملامح الشكل...) لا نجد إشارة لها ونحن نتصفح كتابه. بل كل تصنيف عنده لم يخرج عن إطار (المواضيع) فهو الأساس الوحيد في تقسيم (الأنواع) مهملا بذلك عنصري الشكل والأسلوب.

فإذا جئنا إلى الجيل الثاني (جيل الرواد) نجد أن الأمر قد تغير، لأن رواد هذا الجيل -وفي غياب المرجعية النقدية العربية- تمكنوا من الاطلاع الواعي على النظريات الأجناسية في النقد الغربي ووعوها حق الوعي، ثم راحوا يبحثون في تراثنا النقدي والبلاغي ما يوسع أفقهم الفكري ويؤصل آراءهم النقدية. فجاءت مباحثهم أكثر نضجا وتميزا. كما هو الحال عند رشيد يحياوي وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو وعبد العزيز شبيل. ولضيق المقام نركز على مباحث عبد الفتاح كيليطو وسعيد يقطين فقط.

1- علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ص 22.

2- حمادي صمود، الوجه والقفا، (في تلازم التراث والحداثة)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، ص 19.

- **عبد الفتاح كيليطو:**

يعد «عبد الفتاح كيليطو» من الرعيل الأول إن لم يكن أولهم من استطاع دراسة النص العربي القديم وفق معطيات وآليات المناهج الحديثة، دون أن ينساق أو ينغمس في هذه المناهج. لأن منطلقه في الدراسة- دائما-هو النص الذي يفرض عليه آليات القراءة والتفسير والتأويل.

وهو ما صرح به في مقدمة كتابه (الأدب والغرابة): "يمكن اعتبار هذا الكتاب ذاته، بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بموضوعة الكتابة"[1] فهو عندما يحدثنا عن الجرجاني أو الزمخشري أو الحريري في مقاماته أو في أرجوزته (ملحمة الإعراب)، نجد أنفسنا أمام متعة مركبة؛ متعة النص القديم ومتعة القراءة المعاصرة لهذه النصوص.

استهل «كيليطو» مقاربة السؤال الأجناسي بتحديد مفهوم (النص)، فقال: "إن كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة"[2]، فالمحك الذي يجعل النص نصا هو ثقافة المجتمع "لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى"[3] فالمدلول اللغوي وحده غير كاف في نصية النص. ومن ثم يفصل بين النص واللانص، فالمدلول اللغوي يشترك بين النص واللانص. أما المدلول الثقافي فهو الذي يجعل اللانص نصا. والنص يحرص على تعلمه وشرحه وتفسيره في حين اللانص لا يفسر. فـــ "ألف ليلة وليلة لم تفسر لأنها حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية لم تكن تعتبر نصا..."[4] وما يعتبر نصا في ثقافة معينة قد لا يعد نصا في ثقافة أخرى بل إن اللانص الواحد في الثقافة الواحدة، قد يتحول إلى نص إذا تغيرت أنساق هذه الثقافة كنص ألف ليلة وليلة وشعر ابن الحجاج وابن سكرة...

1- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، (دراسات بنيوية في الأدب العربي) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص 07.

2_ المرجع نفسه، ص 16.

3_ المرجع نفسه، ص 16.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

بعد هذا الاستهلال بدأ الحديث عن تصنيف الأنواع واعتبر كل نوع يفتح أفق انتظار خاصا به.[1] فعندما تجد على واجهة كتاب اسم (رواية)، فأنت تتلقى هذا الكتاب وفق طريقة تختلف عما إذا كان عليها اسم (ديوان) أو (مقامة)... لكن أحيانا تكون هذه العلامات اللغوية مضللة، شأن (مقامات السيوطي) و(أحاديث ابن شرف القيرواني) فالأولى تبتعد كلية عن البنية السردية للمقامات العربية في حين نجد أحاديث "ابن شرف القيرواني" ألصق بفن المقامة، ولا شيء يدل على ذلك من العنوان. فالمتلقي يجب أن يتحصن بمعرفة أجناسية وهو يتلقى ويستقبل الأثر الأدبي، لأن في غياب المعرفة الأجناسية تحدث مخاطر. يقول «فولر»: "إذا ما أهمل القارئ الجنس الأدبي أو احتقره أو أدركه إدراكا خاطئاً فلا بد أن تنتج عن قراءته قراءة خاطئة"[2]. أي الثقافة الأجناسية تجعل القراءة قراءة منتجة.

_ أما مفهوم (النوع) عنده فيقترب من مفهوم العلامة اللغوية عند سوسير "النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى"[3]، أي أن الخصائص الموجودة في فن الرسالة لا توجد بالضرورة في فن الخطابة فتحديد النوع "يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى"[4].

بعد هذا التحديد اقترح تصنيفا للأنواع يعتمد "على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ويعني على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية"[5] وانتهى إلى تحديد أربعة أنماط هي:

1- المتكلم يتحدث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية...

2- المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار.

1_ ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

2_ خلدون الشمعة، مقال مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد 177، نوفمبر 1976، ص 10.

3_ عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص26.

4_ المرجع نفسه، ص 27.

5_ المرجع نفسه، ص 29.

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه.

فالنمط الأخير إذا لم يتم الانتباه إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني، وإما يفطن إلى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول.

ثم يختزل هذه الأنماط الأربعة إلى نمطين:

1/ الخطاب الشخصي.

2/ الخطاب المروي:

أ. دون نسبة.

ب. بنسبة:

1- صحيحة.

2- زائفة.

3- خيالية.

والملاحظ أن الأنماط عند « كيليطو» هي أشمل من الأنواع، فالنمط الواحد يضم أكثر من نوع؛ شأن النمط الأول الذي يضم هذه الأنواع: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية.

2/ **سعيد يقطين:**

حاول «سعيد يقطين» في مقاربته لقضية (الأجناس الأدبية) الجمع بين التصورات النظرية والتجليات الإبداعية لأن النظريات الأجناسية "ظلت حائرة بين النزوع النظري التجريدي، وبين ما يقدمه النص"[1]. كما راعى خصوصيات (الكلام العربي) والشروط التاريخية

1ـ سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ص 180.

التي أنتج فيها. من هذا المنطلق بدأ الاشتغال بثنائية: (الجنس/ النص) ووضع العلاقة بينهما في "إطار التفاعل الزمني"[1].

انطلاقا من مبدئي (الثبات) و(التحول) ربط الأجناس بالمقولات الثابتة وربط الأنواع بالمقولات المتحولة. وبناء على قاعدة علاقة الثابت بالمتحول "نجد كل جنس من الأجناس قابلا لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها"[2] مصداقية هذا الربط يتأكد عندما نعود إلى المدلول اللغوي لمصطلحي (الجنس) و(النوع): "فالجنس أعم من النوع، فالحيوان جنس والإنسان نوع..." و"الجنوس جمود الماء".[3] أما النوع فهو أخص من الجنس، وفيه معنى التمايل "ناع تمايل"[4]، أي أن الجنس يرتبط بالثابت. في حين يرتبط النوع بالتمايل والتغيير. وفي توصيفه للكلام العربي جمع بين النظريات الغربية المهتمة بالأجناسية، وبعض المفاهيم العربية استمدها من تراثنا البلاغي فانطلق من (الصيغة) (MODE) أساسا للتميز. خاصة من مفهوم «جيرار جنيت» و»هميغر» والسرديون بوجه عام في تحليلهم للخطاب السردي. فالصيغة كما عرفها «جنيت» "مقولة كلية ومتعالية تاريخيا ولسانيا"[5]، فهي متعالية على الزمان واللسان. ومن المقولات التراثية التي استند عليها مقولة مسكويه "إن النظم والنثر قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما"[6].

فاسم «الجنس الجامع» الذي وصف العرب القدامى به مختلف الممارسات اللفظية، وميزوا أنواعها وخصائصها، هو مفهوم الكلام.[7] أي أن الشعر والنثر هما فرعان أو قسيمان

1_ المرجع السابق، ص 181.

2_ المرجع نفسه، ص 184.

3_ الفيومي، المصباح المنير، ص 154.

4_ الفيروز ابادي، القاموس المحيط، ج2، ص 212.

5_ سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص188.

6_ التوحيدي، الهوامل والشوامل، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص134.

7_ ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 134.

والكلام هو الاسم الجامع لهما. وهو ما أشار إليه «أبو هلال العسكري» في قوله: "أجناس الكلام ثلاثة؛ الرسائل والخطب والشعر. وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[1]

إن البحث في مختلف الممارسات الكلامية قاد «سعيد يقطين» إلى محاولة إقامة تصور متكامل يسعى من خلاله تأطير مختلف أقسام الكلام العربي قديمه وحديثه مستندا في ذلك إلى ثوابت متعالية على الزمان والمكان ومتحولات ومتغيرات ترتبط بالزمان والمكان. مع مراعاة خصوصيات الكلام العربي من جهة ووضعه في سياق المعرفة الإنسانية من جهة أخرى.

ومن ثم قسم (الكلام العربي) إلى صيغتين هما: القول والإخبار:[2]

- القول: يبرز في إنجاز الكلام بصدد ما هو قيد الوقوع.
- الإخبار: يتمثل في إنجاز الكلام بصدد ما وقع.

ومعيار التفرقة بين الصيغتين هو الزمان، ففي القول يتحقق الكلام متصلا بذاتية المتكلم، وبالحالة التي يوجد فيها. أما في الإخبار فيتم إنجاز الكلام على مسافة.

فمرسل الكلام في الحالة الأولى يقول شيئا ليبلغ المخاطب بما في نفسه. ويلحق بالقول كل من يتصل بـــ (المخاطبات والمحاورات والمراسلات والخطب والمساجلات...) فالقائل على صلة مباشرة بالقول والمخاطب، لأنه يعبر عما في نفسه (شكوى، حنين، عتاب...). أو يتوجه إلى المخاطب بالقول ليدفعه إلى فعل شيء ما أو تركه...

ـــ وفي الحالة الثانية: يخبر عن شيء ليجعل المخاطب على علم بما وقع ويلحق بالإخبار كل من يتصل بالوقائع والحكايات والأخبار والتواريخ والعلاقة -هنا- بين المرسل والإخبار والمخاطب علاقة انفصال، لأنها تتم على مسافات متعددة الملامح والأبعاد.

الملاحظ أن دلالات القول والإخبار تقترب من دلالات الخبر والإنشاء في الدرس البلاغي كما حددها علماء البلاغة. يقول الخطيب القزويني (ت 739هـــ) : "إن الكلام إما

1ــ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 189.

2ــ ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 190و191.

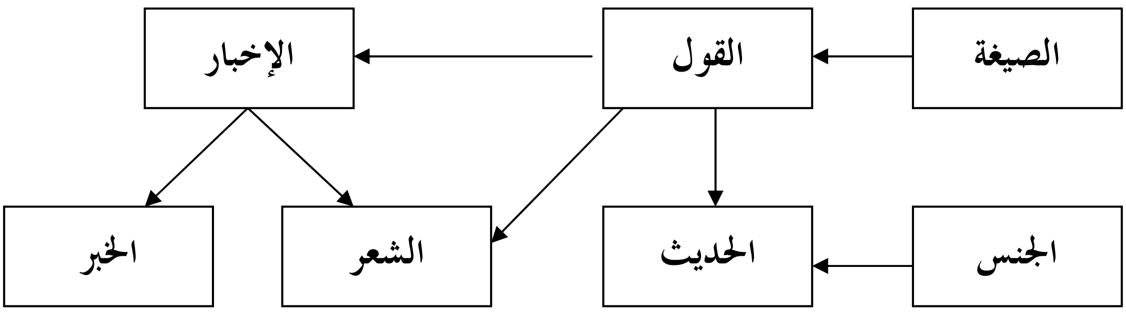
خبر أو إنشاء، لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج. الأول الخبر والثاني الإنشاء"[1].

والقول والإخبار يتحققان بأداتين مختلفتين هما الكلام المنتظم (الشعر)، والكلام غير المنتظم (النثر). وتبعا لنوع الأداة يتمفصل القول إلى جنسين هما: الشعر الذي يتكلف به الشاعر، والحديث الذي ينجزه المتكلم.

ـ الإخبار إلى جنسين هما: الشعر الذي ينجزه الشاعر (الشاعر هنا أقرب إلى الراوي)* والخبر الذي يتحقق بواسطة النثر.

يخلص إلى تحديد ثلاثة أجناس تتداخل فيما بينها وتتكامل، هي (الشعر-الحديث-الخبر)** وأن هذه الأجناس تتداخل على صعيد الصيغة، فالشعر يتحقق بواسطة (القول) كما يمكن أن يتحقق بواسطة (الإخبار). وبالنظر إلى صاحب القول أو الإخبار يمكن أن نميز بين المتكلم الذي يضطلع بالقول (شعر، حديث) والراوي الذي يتكفل بالإخبار (شعر- خبر)، فالمتكلم والراوي يمكن أن يوظف كل منهما (الشعر أو النثر) في قوله أو إخباره.

ويخلص إلى أن الكلام العربي لا يخرج عن هذه الأجناس الثلاثة (الشعر- الحديث- الخبر) بالنظر إلى صيغتي (القول) و(الإخبار) وفق هذا الشكل:



1ـ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، 1989، ص 85.

*كما في الشعر القصصي والملحمي.

**وفي تراثنا الأدبي نجد صيغا للأداء تستعمل في هذه الأجناس. فـ(أنشدنا) تشير إلى الشعر القائم على القول، و(حدثنا) تشير إلى جنس الحديث و(أخبرنا) تشير إلى جنس الخبر.

هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل الكلام العربي لأنها متعالية على الزمان والمكان.[1]

وبعد تحديده لأجناس الكلام راح يبحث في أنواع كل جنس وجعلها في ثلاثة أصناف[2] هي: الأنواع الثابتة والأنواع المتحولة والأنواع المتغيرة. وفي التمثيل اقتصر على ما له صلة بجنس (الخبر) .

1/ الأنواع الثابتة (الأصول): الأنواع الخبرية الأصلية تكاد تقترب من الأجناس لتعاليها عن الزمان والمكان. وهذه الأنواع هي: الخبر، الحكاية القصة، السيرة. وهي أنواع متكاملة الفصل بينها هو مبدأ التراكم فالخبر أصغر وحدة حكائية. والحكاية هي تراكم لمجموعة من الأخبار. والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات والسيرة تراكم لمجموعة من القصص. وثبات هذه الأنواع لا مراء فيه فلا يمكن أن تأتي فترة زمنية يتوقف فيها الناس عن هذه الأنواع. فالطبيعة البشرية تأبى ذلك. المتغير فيها –فقط– هو وسائط التحقق. فقد تتحقق شفويا أو كتابيا أو بواسطة الصورة أو...

2/ الأنواع المتحولة: هي أنواع فرعية متحولة، فرعية لأنها تتفرع عن الأنواع الأصول، ومتحولة لأنها غير متعالية زمانيا شأن (أخبار الظراف والعشاق والحمقى- أو حكايات الصالحين أو المقامات أو السير الشعبية...) فالحكاية نوع أصلي لكن حكايات الصالحين أو حكايات الحمقى، فهي نوع فرعي تولّد في فترة زمنية محددة. أي جاء استجابة لشروط تاريخية محددة ولأنساق اجتماعية خاصة. وهذا ما يفسر اختفاء هذه الأنواع المتحولة كالمقامة اليوم، وظهور أنواع متحولة أخرى كالرواية.

3/ الأنواع المتغيرة: أو المختلطة، وهي التي تتجمع فيها مقومات جنسين مختلفين. فأدب الرحلات يراها البعض (سيرة ذاتية) والآخر (قصة)، والآخر (تاريخا) أو (جغرافيا) ومردّ هذا الاختلاف كونها تضم مقومات جنسين مختلفين هما (الحديث والخبر).

1_ ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 194.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص 195إلى 197.

وللتوضيح أكثر نجمل هذه التقسيمات في هذه الترسيمة:

الصيغ ←	القول- الأخبار
الأجناس ←	الخبر- الشعر- الحديث
الأنواع ←	الثابتة- المتحولة- المتغيرة

وفي ختام هذا الفصل. نقول: إن التنظير والتقعيد لثنائية (الجنس/ النوع) أو لإشكالية الأجناسية عامّة، لا يكفي ما لم نقارب ونلامس التجليات القولية لأنها هي المحك الذي يكشف لنا عن مصداقية هذه المقولات الأجناسية. وكما أشرنا في مقدمة هذا البحث، فإن التجليات النصية التي نبحث فيها هي: (المقامة العربية) باعتبارها من الأنواع المتحولة التي تتفرع عن الأنواع الثابتة (الأصول). كما نبحث في جنسية المقامة وهل هي من جنس الخبر أو الحديث أو الشعر. وهل من نوع تفرع عن جنس. أم جنس تتداخل فيه الأنواع والأجناس.

وما هي الصيغة التي تتحكم فيها، هل هي من صيغة القول أم صيغة الإخبار. هذه الأسئلة وغيرها، هي التي نحاول الإجابة عنها في الفصل الموالي، وهي في الحقيقة أسئلة شائكة، نحاول مقاربتها في حذر خاصة وأن النص المقامي نص عصي على التصنيف لانفتاحه وتداخل كثير من الأنواع والأجناس فيه.

الفصل الثاني

تجنيس المقامة العربية

إذا كان الباحث في الشعر العربي القديم يستند إلى مرجعية نقدية واكبت هذا الإبداع الشعري، فمختلف الأغراض الشعرية (المدح، الهجاء، الرثاء...) محفوفة بآراء « قدامة بن جعفر» و«ابن طباطبا» و«ابن رشيق» وغيرهم. ثم إن هذه الأنواع لها ما يعادلها في الثقافات الأخرى، مما يساعد الباحث في تقصي مكوناتها الفنية. فإننا نجد بالمقابل أن الباحث في تجنيس المقامة العربية تعترضه جملة من العقبات، أهمها:

1- غياب التأطير النقدي المعاصر لهذا الإبداع الفني في القرن الرابع والخامس للهجرة.

2- غياب معادل فني للمقامة العربية في الثقافات الأخرى يستنير به الباحث .

3- طبيعة النص المقامي، فهو نص عصيّ على التصنيف له قدرة عجيبة على اختراق واحتواء الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى .

4- سدامة (الجنس) وصعوبة ضبطه " فهو من أشد الأصول غموضا "[1]، كما قال "كارل فيتور" بسبب ارتباطه بمفاهيم الواقعية والبنائية والأسمانية هذه الاتجاهات الفلسفية التي حولت الخطاب الأجناسي إلى خطاب انطولوجي.

من هذا المنطلق قمين بنا – ونحن نبحث في جنسية المقامة– أن نتوخى الحذر والحيطة، وألا نتسرع في إصدار الأحكام .

– فكيف تصنف المقامة وسط هذه العقبات ؟ وفي أيّ إطار فنيّ تدرج؟ وهل هي جنس أدبي؟أم إطار فني تمارس فيه مختلف الأجناس الأدبية؟

بغية الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها . عدنا إلى (الخطاب المقدماتي) للمتون المستهدفة (الهمذاني، الحريري، السرقطي)، لعلنا نجد فيها إشارات وملامح تذلل لنا السبيل وتعبد لنا الطريق.

1–عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص 18.

أولا: قراءة في الخطاب المقدماتي

ونحن نعود إلى هذه المدونات المقامية واجهتنا عقبة أخرى وهي غياب (الخطاب المقدماتي) عند «الهمذاني» فلماذا هذا الغياب؟

الهمذاني اكتفى في متنه بتحديد الإطار الأجناسي (المقامات) دون الالتفات إلى كتابة مقدمة وخاتمة له . وقد يقول البعض إن الهمذاني اقتصر على الأساس (العنوان) و لم يلتفت إلى ما هو عرضي (المقدمة) التي عادة ما تقرأ لتنسى بعد ذلك أو لا تقرأ أصلا ، كلام غير مقنع. نعتقد أن سبب غياب الخطاب المقدماتي، هو أن «الهمذاني» سوّى هذا الإبداع (المقامة) على غير أصل، وأن الانتقادات التي وجّهت له كانت بعدما انتهى من كتابة النص فالمقامات عند «الهمذاني» «تأخذ شكل الفعل، والانتقادات تأخذ شكل رد الفعل، والمقدمة تأخذ شكل رد على رد الفعل لإثبات الفعل "[1].

وسط هذا الغياب لا نجد إشارات أو علامات تأصيلية لفن المقامات، إلا في (المقامة الجاحظية) التي تعدّ بمثابة "البيان الأدبي الذي يعلن فيه الهمذاني عن طريقته في الكتابة، ومن ثم عن رؤيته للبلاغة والأدب "[2].

فالقراءة المتأنية لهذه (المقامة) تجعلنا نتأكد من أنها لم تأت لتمجيد(الجاحظ)، بل لمحاكمة نهجه البلاغي، وبيان تصوراته للبلاغة والأدب، يقول الهمذاني: "إن الجاحظ في أحد شقيّ البلاغة يقطف وفي الآخر يقف والبالغ من لم يقصر نظمه عن نثره ولم يزر كلامه بشعره "[3]. فالبليغ عند الهمذاني هو من جمع في إبداعه بين المنظوم والمنثور، وأن يجيد فيهما معا، وهو ما لم يبلغه الجاحظ وبلغه الهمذاني في مقاماته ولذا نجده يصرح قائلا : "ولكل زمان جاحظ»[4]، فجاحظ القرن الرابع أبلغ من جاحظ القرن الثالث للهجرة في رأيه، لأن الصناعة الأدبية لا

1- رشيد الإدريسي، سيماء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص92.

2- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص401.

3-الهمذاني، المقامات، ص114.

4- الهمذاني، المقامات، ص114.

تكتمل إلاّ بالجودة في المنظوم والمنثور معا. لم يقف «الهمذاني» عند هذا الحدِّ، بل قدّم لنا توصيفا دقيقا لبلاغة الجاحظ كشف من خلاله مواطن ضعفه حتى في المنثور قال:" فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات قليل الاستعارات قريب العبارات، منقاد لعريان الكلام يستعمله، نفور من مُعتاصه يهمله "[1]، فهو ينقاد لعريان الكلام وهو ما كان باديا لسامعه بجوهره لا يكسوه ثوب الصنعة ولا يتجلى في حلل التخييل، "نفور من معتاصه"، ومعتاص الكلام ما أبدع فيه صاحبه بما يعمل على تزينه وزخرفته فاعتاص عن أذهان العامة أيّ امتنع.

إن هذا النقد البلاغي للجاحظ، أسس من خلاله الهمذاني نهجا جديدا في الكتابة الفنية، قوام هذا النهج هو:

1- الجمع بين المنظوم والمنثور والإجادة فيهما معاً.

2- الميل إلى معتاص الكلام ومصنوع اللفظ.

وهي الأسس التي انبنت عليها (المقامة) عند «الهمذاني» ومن ثم لا يمكن أن نتصور نصا مقاميا في غياب الجمع بين المنظوم والمنثور والميل إلى معتاص الكلام . هذه المعايير الأجناسية التزم بها معظم كُتاب المقامة العربية فهي علامات أجناسية مائزة لهذا النص الأدبي وهي من عناصر الجملة الأدبية التي نبينها بعد حين.

إن «الهمذاني» لم يجمع بين الشعر والنثر فحسب بل صهرهما في بوتقة واحدة ؛ من خلال البنية الإيقاعية الممتدة بين شعره ونثره. فالمتلقي لا يكاد يشعر بانفصام أو تقطع في الكلام وهو ينتقل من المنظوم إلى المنثور أو العكس. ومن آياتنا في ذلك ما جاء في (المقامة الحرزية) إذ يقول:" فلما سلمت السفينة، وأحلّتنا المدينة اقتضى الناس ما وعدوه، فنقدوه وانتهى الأمر إليّ فقال: دعوه فقلت لك ذلك بعد أن تعلمني سر حالك، قال أنا من بلاد الإسكندرية. فقلت كيف نصرك الصبر وخذلنا، فأنشأ يقول:

1- المصدر السابق، ص114.

ويْك لــوْلا الصـــبر مـــا كنـــــ ت مـــــلأت الكـــــيس تـــــبراً
لـــن ينـــال المجـــد مـــن ضـــاق بمـــــا يغشـــــــاه صـــــــدرا [1]

إن من أسباب التقارب الإيقاعي بين الجملة النثرية والبيت الشعري عند «الهمذاني» هو ميله إلى البحور الصافية والمجزوءة تحديدا فهو يكثر من مجزؤء المجتث* والرمل** والكامل*** . وتطريز منثوره بثلاثة مكونات صوتية هي الترصيع والتجنيس والسجع من جهة أخرى .

بقي أن نشير إلى الإطار الأجناسي الذي أطلقه الهمذاني على إبداعه الفني ونعني به مصطلح (المقامة) . فقد ورد هذا المصطلح في مدونته ثلاث مرات في كل مرة يحمل دلالة معينة.

الأولى : في المقامة الأسدية: " كان يبلغني من مقامات الإسكندري، ومقالاته ما يصغي إليه النفور"[2] جعل هنا (المقامة) و(المقالة) بدلالة واحدة والمقصود بها كلامه المنثور بدليل أنه قال بعد هذه الجملة – وهو يشيد بأبي الفتح الإسكندري- : " ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة "[3] وبهذا جعل بطله (الإسكندري) يفوق «الجاحظ» مكانة، لأنه "لم يقصر عن نثره و لم يزر كلامه بشعره"[4].

الثانية: في المقامة الرصافية: "وأصحاب العلامات ومن يأتي بالمقامات".[5] أراد بالعلامات ما تتخذه الطوائف الصوفية من أزياء تتميز عن بعضها البعض. و(المقامات) وهي المجالس الرفيعة

1-الهمذاني، المقامات، ص180.

*- المجتث: المقامة: الأصفهانية، الجاحظية، المكفوفية، الساسانية، الموصلية، الحمدانية، الأرمنية، العلمية.

**- الرمل: المقامة: البلخية، الحرزية، المارستانية، القزوينية .

*** - الكامل: المقامة: القردية، المجاعية، الإبليسية.

2-المصدر نفسه، ص 43.

3- المصدر نفسه، ص43.

4-المصدر نفسه، ص114.

5-الهمذاني، المقامات ، ص238.

وهذه الدلالة تتماشى والمفهوم اللّغوي للمقامة، فابن منظور يذكر المقامة بمعني المجلس والجماعة من الناس، كما قال زهير بن أبي سلمى:

وفيهم مقامات حِسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل[1]

ومن اللّطائف التي ينبغي الإشارة إليها، تجاور العلامات والمقامات فالعلامات لباس الصوفية والمقامات لباس البلغاء.

الثالثة: في المقامة الوعظية: " قال عيسى بن هشام فقلت لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال غريب طرأ لا أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته"[2]، لفظة المقامة في هذا النص جاءت مطابقة لطبيعة هذا الإبداع الفني.

لأن المقامة عادة ما تخضع إلى نسق وتتابع سردي من أبرز محطاته : التخفي والتجليّ؛ التخفي في قوله:"غريب قد طرأ لا أعرف شخصه..." والتجلي: " فاصبر إلى أخر مقامته لعله ينبئ بعلامته".

ما يستنتج من هذا التحليل هو أن المقامة إطار أجناسي يخضع لنسق متتابع قوامه التخفي والتجلي، ومن علاماته المائزة: الجمع بين المنظوم والمنثور والميل إلى معتاص الكلام.

فإذا جئنا إلى مقامات «الحريري» فإننا نجدها (مؤطرة بمقدمة وخاتمة) كما جعلها مرقمة ومعنونة. في المقامة الأولى يلتقي الراوي (الحارث بن همام) بالبطل «أبو زيد السروجي» وفي المقامة الخمسين حدث الفراق النهائي بينهما.

ولعل الدافع وراء كتابة «الحريري» لمقدمة مفصلة هو الاضطهاد الفكري الذي تعرض له من قبل خصومه واتهامهم له بالمروق عن تعاليم الإسلام، فجاءت المقدمة عبارة عن "خطاب دفاعي صرف عن نفسه وعن مقاماته"[3]، فهي رد فعل على رد الفعل لإثبات الفعل. وهو ما صرح به في مقدمة مقاماته: "لا أكاد أخلص من غُمر* جاهل أو ذي غمر متجاهل يضع مني

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، م ج12، ص498.

2- الهمذاني، المقامات، ص202.

3- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، ص89.

*- الغمر: الذي لم يجرب الأمور والغمر بالكسر: الحقد

لهذا الوضع ويندد بأنه من مناهي الشرع "[1]، ولعل وقع هذه الاتهامات الصادرة من غمر جاهل أو ذي غمر متجاهل جعلته يبوح في خاتمة مقاماته بما كان يختلج في صدره، ويستغفر ربّه عما أودعها من أباطيل وترهات "وأنا استغفر الله تعالى مما أودعتها من أباطيل اللّغو وأضاليل اللهو"[2].

حاول «الحريري» في خطابه المقدماتي الإجابة عن كثير من الإشكاليات المطروحة في عهده كما ضمنها مواقفه النقدية حول فن المقامة وهو ما نحاول ضبطه في هذه النقاط:

1) الفصل في الريادة الإبداعية لفن المقامة: الجدل الذي أقامه «الحصري» واجتهاده في نفي الريادة الإبداعية عن الهمذاني وردها إلى «ابن دريد» تجاوزه الحريري بالفصل وردّ الفضل إلى أهله: "...المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان رحمه الله تعالى "[3] وأنه أنشأ مقاماته "...أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[4] لأن "البديع سبّاق غايات وصاحب آيات"[5]، إقرار صريح بالسبق للهمذاني.

2)- ركود الإبداع الأدبي: هذا الركود سبب من أسباب إبداع مقامات الحريري، يقول: "قد جرى في بعض أندية الأدب التي ركدت في هذه العصر ريحه، وخبت مصابيحه..."[6].

وبذلك أراد أن يؤسس لقراءة جديدة بُغية تنشيط وتنمية الملكة الذوقية عند المتلقي : «فأيّ حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه ونحا بها منحى التهذيب لا الأكاذيب»[7] فجمعه لثنائيات متناقضة أراد من خلاله "فتح أفق جديد أمام القارئ قصد تنشيطه وتحريك مخيلته"[8] .

1- الحريري، المقامات، ص08.

2- المصدر نفسه، ص603.

3- المصدر نفسه ، ص05.

4- المصدر نفسه، ص05.

5-المصدر نفسه، ص06.

6-المصدر نفسه ص04.

7- المصدر نفسه ، ص 09.

8- ابلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002،ص64.

هذا التأسيس لقراءة جديدة عبر عنه الحريري بمصطلح جامع هو(الإحماض): " وما قصدت بالإحماض فيه إلاّ تنشيط قارئيه وتكثير سواد طالبيه"[1]، يشرح « الشريشى» الإحماض فيقول: "هو الانتقال من شيء إلى آخر وأصله في الإبل ترعى الحلة وهي حلو المرعى فتمله فتنتقل إلى الحمض تأكل منه فيذهب الحمض عن قلوبها استيلاء الحلاوة فتنشط بذلك على الرعي. فيقال أحمض الرجل أراد به أن تنقله في المقامات من حكاية فائقة إلى قضية رائقة، ومن موعظة تبكي إلى ملهية تسلّي، وفي ذلك ترغيب وتنشيط في قراءتها ونفي الملل والكسل عن قارئها"[2]. ولهذا نجده ينتقل من الجد في مقامة إلى الهزل في أخرى . بل المقامة الواحدة تحمل هذه الثنائية المتناقضة. كما في (المقامة الصنعانية) حيث إن أبا زيد السروجي كان واعظا ثم عكف مع تلميذ على شرب النبيذ. فبعد استماع الحارث بن همام لموعظته وإعجابه به وتأثره بكلامه، لحق به : "ثم هجمت عليه فوجدته مُثافنا لتلميذه على خبز سميد، وجدي حنيذٍ، وقبالتهما خابية نبيذٍ فقلت له يا هذا أيكون ذاك خبرك وهذا مَخْبرك..."[3].

لعل هذا الإحماض من أسباب شهرة مقامات الحريري، فقد ذكر ياقوت الحموي أنه لم تكد تصدر النسخة الأولى منها في بغداد حتى أقبل الوراقون على كتابتها " فقد ذكروا أن الحريري وقّع بخطه في شهور سنة أربع عشرة وخمسمائة على سبعمائة نسخة"[4]، فأقبل عليها العلماء والأدباء والطلبة في مختلف حواضر الدولة الإسلامية : قراءة وحفظا وشرحا. كما أن مقاماته لقيت كثيرا من الشروح والتعاليق، فقد أحصى صاحب كشف الظنون[5] أكثر من خمسة وثلاثين شارحا* أوسعها وأشملها شرح العلامة الشريشي (ت619هــ) من علماء الأندلس المميز في شرحه هو تجاوز المعنى المعجمي إلى ربط النص المقامي بنصوص أخرى

1- الحريري، المقامات، ص 07.

2- الشريشي، مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ج1 ص 32.

3-الحريري، المقامات، ص25.

4- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مطبوعات دار المأمون، راجعته وزارة المعارف العربية ، مصر، ج16 ص267.

5-ينظر: مصطفى بن عبد الله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، المجلد الثاني، طبع بعناية وكالة المعارف، مطبعتها، سنة 1943م، ص1787إلى 1790.

*منها: شرح : عليّ بن عبد الله الحلّي، ابن حميدة، ابن مظفر، علي بن الحسن الحلي، الشهاب الحجازي، عبد الله بن الحسين العكبري، والمطرزي، وطبعا عبد المؤمن القيسي المعروف بالشريشي

سابقة، جعلت شرحه يخرج من "السرد داخل المقامة إلى السرد داخل التاريخ، سواء كان خبرا أو حكمة مثلا "[1]، وهذا ما صرح به الشريشي في مقدمة شرحه: " ثم لم أدع كتابا ألف في شرح ألفاظها وإيضاح أغراضها، وتبين الإنصاف بين انفصالها واعتراضها إلاّ وعيّته نظراً، وتحققته معتبراً ومختبرا ورددت في تفهمه ورداً وصدراً، وعكفت على استيفائه بسيطا كان أو مختصراً "[2].

هذا الاهتمام فيه دلالة على تفضيل مقامات الحريري على مقامات الهمذاني، فشهرة مقاماته حوّلتها من الفرع إلى الأصل، في حين تحوّلت مقامات الهمذاني من الأصل إلى الفرع.

3) انفتاح النص المقامي:

أراد «الحريري» أن يجعل من (مقاماته) خطابا جامعاً لمختلف فنون الأدب وأجناسه. فقد جمع فيها الشعر والرجز، والأمثال والنوادر، والألغاز والأحاجي، والجد والهزل، والملح والطرائف والرسائل والخطب والمواعظ والأضاحيك ..فهي بحق موسوعة الأجناس والأنواع الأدبية. وهذا ما صرح به في مقدمة مقاماته: "أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ورقيق اللّفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية واللّطائف الأدبية والأحاجي النحوية والفتاوى اللّغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحبّرة والمواعظ المبكية والأضاحيك الملهية" [3].

ومن ثم فالمقامة خليط أجناسي وتنوع أدبي وانفتاح نصي، قيمتها الفنية تتجلى في حسن الأخذ والتصرف في القديم مزجا وانتقاء وإعادة تركيب فهي "فن مستحدث من رحم التراث، قوامه التناص والتعاود ورجع الصدى ودعامته التصرف الذكي في كل الموروث الأدبي السابق»[4].

1- ابلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، ص65.

2-الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص06.

3- الحريري، المقامات، ص06 .

4-عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص412.

إن الطابع الموسوعي للمقامة واختزالها لكل الأجناس الأدبية العربية تقريبا، ومزجها الطريف بين الجد والهزل ...أوقع النقاد المعاصرين في حيرة واضطراب وهم يبحثون في تجنيس المقامة فـــ(عبد الفتاح كيليطو) يتردد بين اعتبارها (نوعا جامعا) أو (نمطا خطابيا) أو (إطاراً فنيا)، يقول: "المقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب بل أيضا اللغز والمأدبة والمناظرة والموازنة"[1]، بل هي إطار للشعر والنثر معاً. التردد نفسه نجده عند عبد العزيز شبيل ؛ هل المقامة وعاء أجناسي أم إطار كلامي "المقامة وعاء التقت فيه أجناس وأنواع عدّة أو شكلاً أو إطاراً تصاهرت فيه أنماط كلامية وصيغ قولية وأساليب متنوعة"[2].

كل هذا التردد سببه أن المقامة نص عصيّ على التصنيف.

هذه على الجملة أهم القضايا النقدية التي أثارها الخطاب المقدماتي لمقامات الحريري..وهو بحق خطاب مميز يحتاج إلى دراسة مفصلة لما تضمنه من مفاهيم وأفكار وآراء نقدية.

ولعل أهم استنتاج بلغناه من تحليل الخطاب المقدماتي للحريري هو أن المقامة إطار عابر لكل الأجناس القديمة وله قدرة عجيبة على تحقيق التناسق والانسجام بينهما في النص المقامي الواحد.

أما «السرقسطى» فقد خالف «الحريري» و«الهمذاني» معاً، فهو وإن كتب مقدمة لمقامته خلافا للهمذاني، فهو لم يفصل فيها كما فصل «الحريري» من قبل، فهي مقدمة في خمسة أسطر أشار فيها إلى العدد "فهذه خمسون مقامة... "[3]، أكد فيها تقليده للحريري شأنه في ذلك شأن كثير من كتاب المقامة الذين تناسوا (الهمذاني) وراحوا يقلدون (الحريري) ولعل سبب هذا الانزياح عند كتاب المقامة هو أن الهمذاني الذي أسس لإطار فني جديد تجلياته لم

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص73.

2- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية ، ص 415.

3- السرقسطى، المقامات اللزومية، ص17.

تكتمل مكوناتها النوعية إلاّ مع الحريري. "فالمقامات لم تأخذ طابعها التصنيفي النوعي إلاّ مع الحريري الذي أخرج سمات النوع من تحقق نصي إلى مكونات نوعية" [1] .

فالاشتغال النصي الذي أبدعه «الهمذاني» لم تكتمل سماته النوعية إلا مع الحريري، ولعل هذا هو الرد الكافي على ما يراه بعض المتعجلين أنه من متناقضات الحريري الذي يقرّ في المقدمة بفضل الهمذاني وسبقه ثم يعود إلى تفضيل مقاماته في المقامة الحجرية . فلا تعارض بين الموقفين، فالهمذاني كانت على يديه تجليات وممارسات فنية جديدة، هذه الممارسات اكتسبت سماتها النوعية على يد الحريري .

تقليد «السرقسطي» لـــ «الحريري» تجاوز مسألة العدد (خمسون مقامة) إلى اتباعه في البنية السردية (الخروج، التخفي ، التجلي)، ومستوى البنية الإيقاعية، فبحر السريع له الحظ الأوفر في مقامات السرقسطي شأنه شأن الحريري في مقاماته.

إن الجديد في (مقامات) «السرقسطي» هو تأسيس مقاماته على أسس فنية محضة بعيدا عن المرارة الاجتماعية التي لازمت مقامات الهمذاني والحريري، فهو"لا ينطلق من منطلق الثورة الاجتماعية بل ينطلق من منطلق الفنان الذي يريد أن يصوّر بعض الجوانب الفنية والثقافية في بيئته" [2] إلى جانب غلّوه في استخدام الصنعة اللفظية ولزومه مالا يلزم هذه الخاصية الفنية التي لم تعد تقتصر على المنظوم كما هو معلوم عند «المعري » بل جعلها سمة للمنثور كذلك .

لعل القارئ لهذه الصفحات يشاركنا الرأي في أن الخطاب المقدماتي على أهميته لم يقدم لنا إشارات واضحة وقاطعة في تجنيس المقامة. لهذا نحاول الآن مقاربة السؤال الأجناسي في المقامة العربية بالاستناد إلى معايير نصية نعتقد أنها تقربنا من معالم الأجناسية في النص المقامي.

1-ابلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، ص67.

2-عوض يوسف نور، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص290.

ثانيا: خصائص الجملة الأدبية في النص المقامي

من المحاولات البارزة في هذا المجال محاولة «حمادي صمود» من خلال دراسته لخصائص الجملة الأدبية وهو مصطلح استعاره من «مايكل ريفاتر»، ولا " يقصد بخصائص الجملة الأدبية خصائصها التركيبية أو البلاغية أو المعنوية. إنما يقصد بها القوانين الكلية التي متى تحكمت في إنتاج النصوص ولدت أدبيتها " [1].

هذه الخصائص التي تتحكم في إنتاجية النص وتوليد شعريته، درسها من خلال مبدأين رئيسيين هما:

1- مبدأ التواتر والعودة.

2- مبدأ الحركة والتحول.

مبدأ التواتر يمثل الوجه القار في النص، ومبدأ الحركة والتحول يمثل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت، وهي متغيرة من نص إلى نص.

نعتقد أن مبدأ التواتر وحده كافٍ للكشف عن جنسية المقامة بمعنى أن مجموع العناصر القارة هي التي تكسب النص المقامي أدبيته وفي غيابها يفتقد هذا النص أو ذاك لهذه الجنسية. حتى لو سميّ بها شأن مقامات السيوطي التي لا صلة لها بهذه الخصائص .ومن ثم فهي تفتقر إلى العناصر المائزة للنص المقامي، أما مبدأ الحركة والتحول وهو مختلف التنويعات والمتغيرات من نص إلى آخر فلا يمكن الاستناد إليها لأنها تشتت الباحث وتبعده عن الدقة والصرامة المنهجية في الاستقراء والتحليل والاستنتاج.

وجملة العناصر الثابتة أو البنى الملزمة التي ولدت أدبية أو شعرية المقامة يمكن حصرها في هذه العناصر :

1- البنية السردية.

2- ثنائية المنظوم والمنثور.

1- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص20.

3- ثنائية الرواية والحكاية.

4- معتاص الكلام.

هذه العناصر نجدها محصورة في تعريف «فيكتور الكك» للمقامة، وهو من أدق التعاريف، يقول: «المقامة حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجّع، تدور حول بطل أفاق وأديب شحاذ يُحدّث عنه وينشر طويته راوية جوالة قد يلبس جبة البطل أحيانا، وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصادره في عظة بليغة تقلقل الدراهم في أكياسها أو نكتة أدبية طريفة أو نادرة لغوية لطيفة أو إشارة لفظية طفيفة».[1] في هذا التعريف إشارة وافية للعناصر التي تتحكم في أدبية المقامة وهو ما نفصله الآن:

أ. البنية السردية

إن الأفعال الحكائية في مقامات (الهمذاني، الحريري، السرقسطي) تتوالى وفق منطق خاص بها، وتترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية . تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين مجموع الحكايات، تتوالى مدارات البنية السردية وفق هذا النسق:

الخروج-التخفي- التجلي.

تبرز هذه المدارات السردية في (اثنين وثلاثين مقامة) من مقامات (الهمذاني)، وفي (أربع وأربعين مقامة) من مقامات «الحريري» وفي (ثلاث وأربعين مقامة) من مقامات السرقسطي أي ما يعادل 119 مقامة من مجموع151 مقامة أي بنسبة 78,80% نسبة تؤكد أن هذا التواتر هو الأصل في البناء السردي للمقامة العربية .

1- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص48.

وهذه أسماء المقامات التي احتوت على هذا النسق السردي، نبرزها في هذا الجدول المفصل للتأكيد والتوضيح.

المؤلف	المقامات التي احتوت على الخروج والتخفي والتجلي	العدد الكلي
الهمذاني	القريضية-الأزادية-البلخية- السجستانية-الكوفية-الأسدية-الأذربيجانية-الجرجانية - الأصفهانية- الفزارية-الجاحظية-المكفوفية-البخارية-القزوينية -الساسانية-القردية- الحرزية- المارستانية-المجاعية-الوعظية-العراقية-الحمدانية-الشيرازية - الحلوانية-النيسابورية-العلمية-الملوكية-السارية-الخمرية_المطلبية-الإبليسية-الأسودية.	32مقامة
الحريري	الصنعانية-الحلوانية-الدينارية-الدمياطية-الكوفية-المراغية-البرقعيدية المعرية -الاسكندرانية-الرحبية-الساوية- الدمشقية- البغدادية -المكية-الفرضية-المغربية-القهقرية-الفارقية-الرازية-الفراتية-الشعرية-القطيعية-الكرجية-الرقطاء-الوبرية-السمرقندية-الواسطية-الصورية-الرملية-الطيبية-التفليسية-الزيدية- الشيرازية-المالطية - الصعدية -العمانية- التنيسية- النجرانية- البكرية-الشتوية-الرملية-الحلبية-الحجرية- البصرية.	44مقامة
السرقسطي	الأولى-الثانية-الثالثة-الرابعة-الخامسة-السادسة-السابعة(البحرية)-الثامنة-التاسعة-العاشرة-الحادية عشر-الثانية عشر(الفارسية)- الثالثة عشر-الرابعة عشر-الخامسة عشر-السادسة عشر- السابعة عشر (المرصعة) -الثامنة عشر(المدبجة)-التاسعة عشر-العشرون(الخمرية)-الواحدة والعشرون-الثانية والعشرون-السادسة والعشرون(الحمقاء)-السابعة والعشرون- التاسعة والعشرون- الثلاثون(الشعراء)-الواحدة والثلاثون-الثانية والثلاثون-الثالثة والثلاثون-الرابعة والثلاثون(مقامة	43 مقامة

	الفرس)-الخامسة والثلاثون-السادسة والثلاثون(العنقاء)-السابعة والثلاثون(الحمامة)-الثامنة والثلاثون(القردية)-الواحدة والأربعون (البربرية)-الثانية والأربعون-الثالثة والأربعون(الطريفية)-الرابعة والأربعون- الخامسة والأربعون-السادسة والأربعون(الجنية)-السابعة والأربعون-الثامنة والأربعون-التاسعة والاربعون.	

1-الخروج:

تبدأ حكايات المقامة عادة بالإخبار عن الخروج؛خروج(عيسى بن هشام) عند «الهمذاني» وخروج «الحارث بن همام» عند «الحريري»، وخروج «السائب بن تمام « عند «السرقسطي». ومن ثم فالمقامات غنية بأسماء المكان، عند الهمذاني والحريري وحتى السرقسطي الذي لم يطلق أسماء على مقاماته، فالأحداث تجري في حاضرة من حواضر دولة الإسلام المترامية الأطراف فعادة ما يكون الخروج من : الكوفة أو بغداد، أو صنعاء إلى سمرقند وأصفهان ومن ثم فالسفر حاضر بكل أشكاله في مجموع المقامات " كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الرّي فحللتها حلول الفيء "[1].

ويقول الحريري : "استبضعتُ في بعض أسفاري القند وقصدت به سمرقند»[2]، بل إن السرقسطي يرحل بعيداً: "كنت في بعض بلاد الهند ومعي صاحب من عظماء السند"[3] فالثبات والاستقرار لا وجود له في المقامات، فالراوي في سفر دائم بحثا عن الزاد المادي أو المعنوي أو بغية التنفيس عن كربة حلّت به: "نهضت بي إلى بلخ تجارة البز فوردتها وأنا بعذرة الشباب"[4] وكذا البحث عن الزاد الأدبي، كما في المقامة العراقية "طفت الأفاق حتى بلغت العراق وتصفحت دواوين الشعراء حتى ظننتني لم أبق في القوس منزع ظفر"[5].

1- الهمذاني، المقامات، المقامة الأصفهانية، ص79.

2-الحريري، المقامات، ص286

3- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص224.

4-الهمذاني، المقامات، المقامة البلخية، ص19.

5-المصدر نفسه، ص215.

بل حتى الخروج بدواعي الفيء كما هو الحال عند السائب بن تمام: "دعتني دواعي الفيء إلى أرض الريّ"[1] والري مدينة بفارس تشتهر بكثرة الفواكه، أو بحثا عن الطهارة النفسية كما في المقامة المكية للحريري «نهضت من مدينة السلام لحجة الإسلام» [2]

إن الخروج لا يقتصر على المقامات فحسب، بل هو صفة سردية مائزة لكل المصنفات السردية البسيطة أو المعقدة، لأن الخروج هو العلامة الدالة على البدء في الحكي ومن ثم بدء السرد في التحرك زمنيا ومكانيا.

2- التخفي:

يواجه الراوي في المقامات بطلا عادة ما يختار التخفي لتحقيق مآربه تخفيا يكون إما بوساطة قناع يرتديه، :" أخذت عيناي رجلاً قد لف رأسه ببرقع حياء"، أو بواسطة شملتين "طلع شيخ في شملتين محجوب المقلتين"[3]

أو بوساطة كساء : "وإذا بشيخ مزمل في كساء بين صبية ونساء يعدو ويرقص"[4].

أو بانتحال شخصيات معلومة في المجتمع: "وقمنا وراء إمام قيام البررة الكرام بوقار وسكينة ...وإمامنا يجد في خفضه ورفعه...».[5] أو "والشيخ طويل اللسان قصير الطيلسان قد لبَّب فتى جديد الثياب خلق الجلباب..."[6] أو في صورة عقاب كاسر "رأيت شيخنا كالعقاب الكاسر، أو القشعم الناسر، ذا منظر باسل ووجه ياسر"[7]، كما يظهر في صورة واعظ أو إمام أو ماجن أو قراد أو ناقد...إلخ.

1-السرقسطي، المقامات اللزومية، ص226.

2-الحريري، المقامات، 128.

3- الهمذاني، المقامات، المقامة الأزدية، ص13.

4- السرقسطى، المقامات اللزومية، المقامة السادسة والأربعون، ص426.

5-الهمذاني، المقامات، المقامة الخمرية، ص365.

6- الحريري، المقامات، المقامة الشعرية، ص221.

7-السرقسطى، المقامات اللزومية، ص426.

إلاّ أن التخفي والاندهاش الذي يقع فيه الراوي (عيسى بن هشام) أو (الحارث بن همام) أو (السائب بن تمام) في متن كل مقامة، نجده لا ينطلي على المتلقي لهذه المقامات بعد تلقيه لمقامتين أو ثلاث، إذْ به يتفطن للحيلة ويتوقع النهاية ذاتها.

فخيوط اللّعبة السردية واحدة وتنسج وفق نسق مطرد في المقامات كلّها "فالقارئ أو المتلقي متقدم على الراوي"[1] فالدهشة التي تلازم الراوي واللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل لا تكون على المستوى نفسه عند المتلقي الذي يعرف أن مآل التخفي هو التجلي لا محالة.

3/التــجــلي:

تنتهي معظم المقامات إلى تعرف الراوي على البطل، وهو ما أَشَر عليه ابن الأثير – قديما– عندما عرّف المقامة فقال: "إن المقامات مدارها جميعا على حكاية تخرج إلى مخلص"[2] فالتعرف أو التجلي أو المخلص يكون عادة في نهاية المقامة بعد أن يقع الراوي ضحية مكيدة ومصيدة من مصائد البطل " فأماط لثامه، فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري"[3] أو يعرف به أحد تلاميذه "التفت إلى تلميذه ليخبرني عن ذا فقال هذا أبو زيد السروجي سراج الغرباء وتاج الأدباء "[4] أو يعرف بنفسه :

« مسقط الرأس سروج وبها كنت أموج
بلدة يوجد فيها كل شيء ويروج »[5]

وعند «السرقسطي» يتم التعرف –كذلك – وفق الصيغ ذاتها " فلمحت سيماء وجهه فعلمت أنه أبو حبيب .." [6].

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص23.
2- ابن الأثير، المثل السائر، الجزء الأول، ص8.
3- الهمذاني، المقامات، المقامة الأزدية، ص14.
4- الحريري، المقامات، المقامة الصنعانية، ص16.
5- المصدر نفسه، المقامة الصورية، 321.
6- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص360.

كما يعرف بنفسه أحيانا:

أنا سدوسى لا أزري بعارفة ولو أتت دونها الأموال والحرم[1]

المقامات التي تنتهي إلى تعرف الراوي على البطل تخضع الأقوال فيها إلى زمن متتابع، مشكل وفق نسق التعاقب، فالحكاية تتتابع أفعالها وصولاً إلى التعرف الذي يشكل ذروة الأفعال بل منتهاها.

هذه المحطات الثلاث:(الخروج، التخفي ، التجلي) تعد لازمة من لوازم أدبية المقامة العربية، فلا يمكن تصور نص مقامي في غياب هذه المحطات فهي تشكل عنصراً من العناصر الثابتة والمطردة في مجموع المقامات العربية.

ب. ثنائية المنظوم والمنثور

«الهمذاني» وهو ينتقد المستوى البلاغي في كتابات «الجاحظ» أسس لطريقة جديدة في الكتابة الفنية من دعائمها: الجمع بين المنظوم والمنثور والإجادة فيهما، ومن ثم جاءت تجليات هذا التصور الفني في مقاماته التي جمع فيها بين الشعر والنثر، والتي التزم بها كل كتاب المقامة الذين جاءوا من بعده، فالهمذاني صاحب الصناعتين فقد ترك لنا ديوان شعر ورسائل فنية ومقامات، كان بعمله هذا " ابن عصره بامتياز، فمقاماته تشكل مجموعا هجينا، تتعاقب فيه الأبيات وفقر النثر "[2].

صحيح أن المقامة تصنف ضمن الفنون النثرية لكنها بالمقابل تتقاطع مع كثير من المقومات الصوتية الموجودة في المنظوم "فالنثر الذي قدت به المقامة يتقاطع إيقاعه الصوتي مع إيقاع الشعر"[3]لما احتواه من ترصيع وتجنيس وسجع، لهذا يعد السجع قافية المقامة .

إن الجمع المطرد بين المنثور والمشعور في المقامة العربية يجعلنا نتساءل: هل المقامة خادمة للشعر أم مستخدمة له؟

1- المصدر السابق، ص321.

2- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص74.

3- حمادى صمود، الوجه والقفا، ص22.

إن المقاميين العرب لم يستطيعوا الخروج عن الأنساق الثقافية السائدة وما تحمله هذه الأنساق من شعارات، شأن قداسة الشعر. أمارات هذا الانصياع تبدو في تسمية «الهمذاني» أولى مقاماته بالمقامة القريضية أي الشعرية، والتي حاكم فيها شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام كما خصّص المقامة العراقية لنقد الشعر، والمقامة الشعرية لنقد نوع من أنواع الشعر وهو (المعمى) يقول: "فجعلنا نتذكر الشعر فنورد أبيات معاميه ونتحاجى بمعانيه"[1] ومعامي الشعر ما خفي معناه على من لا روّية له في روايته، ولا نفوذ لقريحته في فهم دقائقه. وكذا "الحريري" والسرقسطي فقد سمَّ الأول مقامته الثالثة والعشرين بـــ (الشعرية) والتي ناقش فيها قضية نقدية هي من أشهر القضايا وقتئذٍ اعني بها قضية النحل والسرقات الادبية، يقول: "وهل عيب أفحش من عيبك وقد ادعيت سحري واستلحقته، وانتحلت شعري واسترقته واستراق الشعر عند الشعراء أفضح من سرقة البيضاء والصفراء، وغيرتُهم على بنات الأفكار، كغيرتهم على البنات الأبكار، فقال الوالي للشيخ وهل حين سرق سلخ أم مسخ أم نسخ، فقال والذي جعل الشعر ديوان العرب وترجمان الأدب ما أحدث سوى أن بتر شمل شرحه وأغار على ثلثي سرحه"[2] فالسرقات الشعرية عند الحريري هي سلخ ومسخ ونسخ وهي من أنواع السرقات التي تحدث عنها: المظفر بن الفضل العلوي(ت656هـــ)؛ حيث عدَّ المحمود من السرقة عشرة وجوه والمذموم من السرقة عشرة وجوه أيضا.[3] وسنفصل هذه القضية في الباب الثالث عندما نتحدث عن تجليات المنظوم في النص المقامي.

وكذا الشأن عند السرقسطي الذي جعل المقامة الثلاثين لمحاكمة شعراء الجاهلية والإسلام، والمقامة الأربعين في المفاضلة بين الشعر والنثر.

لم يتوقف الأمر عند التسمية ونقد الشعر، بل تعداه إلى تبني الأغراض الشعرية في النصوص المقامية ؛ أي تحويل المدح –مثلا– من غرض شعري إلى غرض نثري، فبلاغة الهمذاني

1- الهمذاني، المقامات، المقامة الشعرية، ص339.

2-الحريري، المقامات، المقامة الشعرية، ص223.

3- ينظر: بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق/ نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 1995، ص203إلى ص216.

طوَّعت (المدح) وحوّلته إلى غرض نثري إذ خصص ست مقامات لمدح خلف بن أحمد*. فقد جاء في المقامة الملوكية حيث يسأل الراوي(عيسى بن هشام) البطل (أبو الفتح الإسكندري) عن أكرم الملوك فذكر له ملوك الشام وملوك العراق، وأمراء الأطراف، وعوارف ملوك اليمن بعدها انبرى لمدح خلف بن أحمد تاج الملوك :" فقلت من هذا الملك الرحيم الكريم فقال: كيف يكون ما لم تبلغه الظنون، وكيف أقول ما لم تقبله العقول، ومتى كان ملك يأنف الأكارم، إن بعثت بالدراهم، والذهبُ أيسر ما يهبُ، والألفُ لا يعمه إلا الخلفُ، وهذا جبل الكحل قد أضرَّ به الميل، فكيف لا يؤثر ذلك العطاء الجزيل...

فليت شعري من هذي مآثره ماذا الذي ببلوغ النجم ينتظر "[1]

أيّ أنه من كانت هذه سجاياه وهذه أوصافه فأي شيء يرتجي من وصوله إلى النجم وارتقائه فوق مناط الثريا، أي أنه بلغ غاية الكمال التي لا يمكن المزيد عليها قط. وإذا كان مفتتح المقامة يأتي نثرا دائما فإن المختتم يأتي شعرا وهذه من العلامات المائزة للمقامة العربية، الشعر الذي يكون في المختتم عادة ما يجريه الهمذاني أو "الحريري" أو "السرقسطي" على لسان البطل؛ شعر يبرر من خلاله البطل عملا مشينا قام به. أو يذكر فيه وصفا لحيلته وذكائه أو يشير إلى منبته أو يسكب فيه حكمة خلص إليها من تجاربه

فالهمذاني يقول –مثلا– في ختام المقامة المارستانية:

أنـــا ينبـــوع العجــــــائب في احتيــــــالي ذو المراتــــــب
أنـــا في الحـــق ســنــــــــام أنــــــا في الباطــــل غـــــارب
أنـــا اســـــكنـــــــدر داري في بــــــلاد الله ســــــارب
أغتـــــدي في الــــدير قسيســـا وفي المســــــجد راهـــــب[2]

*-هي المقامة الناجمية، المقامة الخلفية، المقامة النيسابورية، المقامة الملوكية، المقامة التميمية .

1-الهمذاني، المقامات، المقامة الملوكية، ص230.

2- المصدر نفسه، ص 187

فهو مصدر كل عجيبة، ومورد كل غريبة، ومعدن كل شاردة، وأنه كما برع في الحق وبلغ ذروة سنامه، فهو قادر على النبوغ في الباطل والبراعة فيه. ومن عجائبية "الاسكندري" أنه ذو ألوان، فتارة يدعو إلى هذا، وطورا إلى ذاك فلا عجب أن تراه مرة في الدير قسيسا، ومرة في المسجد زاهدا.[1]

فالعاقل عند أبي الفتح الأسكندري هو من يجمع في شخصه هذه الثنائية:

ساعة ألزم محرابا وأخرى بيت حان
وكذا يفعل من يعقل في هذا الزمان[2]

أما «أبو زيد السروجي» فهو يبرر انتحاله لشخصية أعرج فيقول:

تعارجت لا رغبة في العرج ولكن لأقرع باب الفرج
وألقي حبلي على غاربي وأسلك مسلك من قد مرج
فإن لامني القوم قلت اعذروا فليس على الأعرج من حرج[3]

سمة هذا الشعر الإيجاز والدقة في التعبير والميل إلى البحور المجزوءة أو المشطورة. خاصة بحر المجتث لسلاسته وسهولة وزنه وخفة نغمه.

إن احتفاء المقامات بالشعر لا ينبغي أن ينسينا انفتاح المقامة على أنواع، وأجناس أدبية أخرى، كالنوادر والأخبار والأسمار والأحاديث والأمثال والخطب والوصايا، بل الاشتغال حتى بالمسائل العقائدية والفلسفية التي شاعت في القرن الرابع للهجرة، أكد هذا الانفتاح الحريري في مقدمة مقاماته، كما لمح إليه الهمذاني في متنه المقامي وبالضبط في المقامة الصيميرية على لسان بطلها "فجمعت من النوادر والأخبار والأسمار والفوائد والآثار وأشعار المتطرفين وسخف الملهين وأسمار المتيمين وأحكام المتفلسفين وحيل المشعوذين ونواميس المتخمرقين ونوادر

1- المرجع السابق، ص 187

2- المصدر نفسه، ص 368

3- الحريري، المقامات، المقامة الثالثة (الدينارية)، ص 31

المنادمين...»[1]. مما يجعل المقامة اختزالا لمختلف الأجناس الأدبية، وتطبيقا عمليا لفنون مختلفة. وهو ما لم تحفل به الأجناس العربية القديمة. وسوف نعود إلى هذا الانفتاح النصي في الباب الثالث من هذا البحث.

ج. ثنائية الحكاية والرواية (الإسناد المركب)

أبو إسحاق الحصري (ت 453هــ) وهو يتحدث عن أصول مقامات الهمذاني أشر على مكون سردي من مكونات المقامة عندما قال: "...وقف مناقلتها بين رجلين:اسم أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري... أفرد أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية "[2] فثنائية الرواية والحكاية حاضرة في مقامات «الهمذاني» بين عيسى بن هشام (الراوي) وأبي الفتح الاسكندري (البطل). وعند «الحريري» بين الحارث بن همام (الراوي)، وأبي زيد السروجي (البطل). وعند «السرقسطي» بين السائب بن تمام (الراوي) والشيخ أبي حبيب السدوسي (البطل). ومن ثم فالرواية والحكاية لازمة من لوازم البنية السردية في المقامة العربية. وهو مايمكن الاصطلاح عليه بـــ " ثنائية الأقوال والأفعال"[3]. الرواية هي التي ترسم الفضاء السردي والأشخاص الذين تسند لهم الحكاية أي أن " الحكاية المتخلقة هي نتاج الرواية"[4]، ما إن تبدأ الرواية في نسخ خيوط اللعبة السردية حتى تبدأ الحكاية في السفور والتجلي.

ثم إن جمل الاستهلال السردي في المقامات (حدثنا، حدثني، حكى روى، أخبر...) تجابهنا بسؤال مركزي مفاده: من الراوي في المقامة؟ سؤال في غاية الأهمية، لأن الرواة البارزين ونعني بهم « عيسى بن هشام الحارث بن هشام، السابث بن تمام " هم رواة من الدرجة الثانية، يتقدمهم في جميع المقامات رواة مجهولون. وبهذا نكون أمام طبقتين من الرواة؛ رواة الدرجة الثانية بارزون متواجدون في المسرد المقامي جنبا إلى جنب مع أبطال المقامة. أما رواة الدرجة

1ــ الهمذاني، المقامات، المقامة الصيميرية، ص 212

2 ــ الحصري (أبو اسحاق)، زهر الآداب وثمر الألباب، الجزء الأول ص 305

3 ــ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 256

4 ــ المرجع نفسه، ص 257

الأولى فهم سرعان ما يختفون بعد جمل الاستهلال. عبارة (حدثنا) مثلا، تنسب لهم وبها يجابهون المروي له (المتلقي) لكن لا نعرف أسماء هؤلاء الرواة ولا أوصافهم وعليه " فمن يؤطر الرواية سرديا هو راو مجهول، وداخل مستوى روايته يظهر راو معلوم يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل"[1]، أو برواية أفعاله إذا كان هو الراوي والبطل في الوقت ذاته. كما في (المقامة البغدادية) "للهمذاني" بل أحيانا التخفي والغياب يمس حتى اسم الراوي المعلوم كما في المقامة النجومية عند "السرقسطي": قال: «خرجت من العراق وفي لمة طيبة الأعراق، واضحة الأنساب نيرة الأحساب...»[2] دون ذكر لاسمه. كما تميزت مقامات "السرقسطي" عن غيرها بالعنعنة في مستوى الراوي المعلوم: فعادة ماتصدر مقاماته بهذه العبارة: "حدث المنذر بن همام، قال : حدثنا السائب بن تمام" [3] وتكرر هذا الابتداء في ست وثلاثين مقامة من مقاماته.

إن عبارة (الاستهلال) عند " الهمذاني" توزعت بين (حدثنا) في ثمان وأربعين مقامة و(حدثني) في مقامتين، و(قال) في مقامة واحدة. وعند الحريري توزع هذا الملفوظ المفتتح به بين (حكى) في تسع وعشرين مقامة، و(حدث) في سبع مقامات، و(روى) في ست مقامات، و(أخبر) في مقامة واحدة.

أمّا مقامات "السرقطي" تتوزّع بين (حدث) في تسع وثلاثين مقامة و (قال) في عشر و(حكى) في مقامة واحدة .

الملاحظ أن أكثر العبارات تداولا هي عبارة (حدّثنا) و(حدث) و(حكى) وهي عبارات شاع استعمالها عند رواة الحديث النبوي وفي كتب الأخبار والآداب، إلاّ أن الفرق بين الاستعمالين، فهي في أصلها " دالّة على واقع من التاريخ أو على تاريخ من الواقع، فانقلبت سيرتها في السرود المقامية إلى محض خيال، وصرف إبداع"[4].

1 ــ المرجع السابق، ص258

2ــ السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 294

3ــ المصدر نفسه، ص 25

4 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 170

أيّ واقعيتها في الحديث النبوي تحوّلت إلى محض خيال في النص المقامي، وتأصيلا لواقعيتها في الحديث النبوي أسس لها علماء الحديث علما خاصا بها سموه (علم الجرح والتعديل) وهو علم يبحث عن الرواة من حيث ما ورد في شأنهم مما يشينهم أو يزكّيهم بألفاظ مخصوصة ومن الكتب الجامعة في الجرح والتعديل (طبقات ابن سعد الزهري البصري) بينما لا وجود لهذا العلم في جهاز الإسناد الأدبي لأنه يقوم على عنصر التخييل أساسا، والسبب أن غاية الإسناد في الحديث النبوي هي التشريع والاقتداء بهدي المصطفى عليه الصلاة والسلام. أما في المقامات وغيرها من السرود فالغاية هي المتعة الفنية فحسب. " فالإسناد في الحديث النبوي وسيلة لتحقيق الحديث أي البرهنة على أنه حقيقي قد صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم فعلا أما في الخبر الأدبي فالإسناد وسيلة للمشاكلة أي إيهام القارئ أو السامع بأن الخبر ممكن الوقوع إن كان مداره على الأحداث ممكن القول إن كان مداره على الأحاديث" .[1]

كما أنّه من العلامات المائزة في الإسناد المقامي فالرواة والأبطال هم شخصيات ورقية أو كما عبّر عنها الحريري ــ وهو يتحدّث عن مقامات الهمذاني ب " كلاهما مجهول لا يُعرَفُ ونكرة لا تتعرف"[2].

وحتى الذين حاولوا المطابقة بين عيسى بن هشام والهمذاني أو بين الحارث بن همام والحريري لم يصلوا إلى نتائج مقنعة .

وتأصيلا لهذه الفكرة انتخبنا أسطرا عن المقامة الغيلانية للهمذاني مما جاء فيها : «**حدّثني عيسى بن هشام قال : "بينما نحن بجرجان في مجتمع لنا نتحدّث ومعنا يومئذ رجل العرب حفظا ورواية وهو عصمة بن بدر الفزاري فأفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه حلما ومن أعرض عن خصمه احتقارا حتى ذكرنا الصلتان العبدي والبعيث وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما، فقال عصمة : سأحدّثكم بما شاهدته عيني ولا أحدّثكم عن غيري، بينما أنا أسير**

1 – محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 310

2 – الحريري، المقامات، ص05.

في بلاد تميم ... عنّ لي راكب ... فقلت من الرّاكب ؟ فقال : أنا غيلان بن عقبة ..... فمن أنت قلت عصمة بن بدر الفزاري...» [1]

(الهمذاني) في هذه (المقامة) خص عصمة بن بدر الفزاري بالرواية وأنه يلتقى بــــ " عيسى بن هشام في القرن الرابع للهجرة، لكن يحدثه بما شاهده، " سأحدّثكم بما شاهدته عيني، ولا أحدّثكم عن غيري " عن واقعة حدثت في القرن الأول للهجرة عندما التقى ب غيلان بن عقبة ومشاهدته لمناقضة شعرية بين ذي الرّمة والفرزدق، وكلاهما من القــرن الأول للــهجرة فكيف لراو أن يعمر أربعة قرون كاملة ؟*

وكذلك الحال بالنسبة للأبطال أو شخوص الحكاية، فأبو الفتح الاسكندري الذي يبــدو أن الاسكندرية هي موطنه ، هذا الانتماء الجغرافي هو انتماء ضبابي لأن المدن الــتي أنشــأها الاسكندر المقدوني والتي تحمل اسمه كثيرة كما دلّ على ذلك ياقوت الحمــوي في معجمــه : «قال أهل السير : بنى الإسكندر ثلاث عشرة مدينة وسمّاها كلّها باسمه»[2].

فأي هذه المدن الثلاث عشرة يمكن أن ينتسب إليها بطل مقامات الهمذاني؟ من الصّعوبة تحديد ذلك، ومن ثم يمكن القول " إن منشأ أبي الفتح هو أيّ مكان ولا مكان"[3].

حتى (محمد عبده) وهو يشرح مقامات الهمذاني ذكر أن المراد بالإسكندرية مدينــة في ثغور الأندلس، لا إسكندرية مصر المشهورة .[4]

ونخلص في هذا العنصر إلى التأكيد على أن ثنائية (الرواية والحكاية) أو (ثنائية الأقــوال والأفعال) تعد لازمة ومقوم من مقومات البنية السردية في المقامة العربية، فالراوي المعلوم ما إن

---

1 – الهمذاني، المقامات، ص39

*- نفصل في هذه القضية في الفصل الثاني من الباب الثالث.

2 – ياقوت الحموي، معجم البلدان، تحقيق / فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، الجزء 1، ص 217

3 – عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 12

4 – ينظر الهمذاني، المقامات، شرح محمد عبده، ص 74

يظهر في الاستهلال السردي حتى تبدأ خيوط الحكاية تتشكل وتنسج وتستمر هذه الحميمية بين الراوي والبطل إلى أن تنتهي بالتعرف مرورا بالتخفي تحت أقنعة مختلفة .

د. معتاص الكلام ومصنوع اللفظ

إنّ التأنق اللّغوي والمبالغة في انتقاء الألفاظ ذات الجرس الموسيقي، والميل إلى الغريب ومعتاص الكلام، والاقتدار على مذاهبه وموارده، التي شاعت في المقامة العربية، عشرة قرون كاملة، ينبغي وضعها في إطار الأنساق الثقافية التي أحاطت بهذا النص، ومن ثمّ محاكمته وفق هذه الأنساق. فليس من العدل أن نحاكم المقامة بأذواقنا ومستوانا اللغوي، فالذوق العام وثقافة المتلقي كانت تتقبل (النص المقامي) على ما فيه من معتاص الكلام، وتتفاعل معه دون وسائط لغوية. بدليل أن (مقامات) (الهمذاني) لم يبدأ شرحها إلا في القرن التاسع عشر، لهذا ما على القارئ اليوم للمقامات العربية إلا أن يصبر ويتجلد لإزالة هذه الصخور الصلبة (الصناعة اللفظية) بغية الوصول إلى عمق المقامة حيث التخيل والسرد .

إن المحسنات البديعية عامة والسجع خاصة الذي شاع في المقامة العربية، لاينبغي أن ينظر إليه على أنه محسن بديعي موظف في المقامة، بل هو علامة مائزة لهذا الإبداع النثري، ولازمة من لوازمه. فهو في المقامة كالقافية في الشعر. أي أنك لاتجد نصا مقاميا يفتقر إلى هذه الخاصية بل إن السجع في المقامات هو الحامي للنص المقامي من النسيان والاندثار وهو أمر يجعل منه " عنصرا لابدّ من مراعاته عند تحديد خصائص الجنس في المقامات، وذلك لأن بنية السجع تضفي على النصوص خصوصيات تؤثر في بنائها وتوجه دلالاتها توجيها مخصوصا". [1]

فالهمذاني وهو يحاكم بلاغة الجاحظ أعاب عليه الانقياد لعريان الكلام ونفوره من معتاصه، ومن ثم نجد ميل الهمذاني لهذا المذهب من الكلام عن قصد وإدراك، فالسجع لازم مقامات الهمذاني كلها. نسجل غياب السجع في مقامة واحدة من مقامات الهمذاني وهي(المقامة البشرية) التي تمثل هتكا للمألوف وانزياحا عن الثابت المطرد.

1 – خالد الوغلاني، جنس النص وقضايا القراءة، ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي – الأردن، الطبعة الأولى، 2008، ص 1213

وسجعه " مليح خفيف رشيق مقبول لأن أثر التكلف عليه لا يكاد يبين"[1].

فهو أكثر خفة وأقل تطرفا لقربه من عنصر الطبع الأدبي، كما أنه سجع لا يحول بيننا وبين المعاني والأغراض : فقد جاء في المقامة السجستانية قوله : "واستخرت الله في العزم جعلته أمامي والحزم جعلته إمامي، حتى هداني إليها فوافيت دروبها، وقد وافت الشمس غروبها واتفق المبيت حيث انتهيت فلما انتضى نصل الصباح، وبرز جيش المصباح، مضيت إلى السوق أختار متزلا فحين انتهيت من دائرة البلد إلى نقطتها ومن قلادة السوق إلى واسطتها ....."[2]

إن السجع في هذا المقطع خفيف لا يحول بيننا وبين الفكرة لأن مصدره الطبع لا التطبع، فالألفاظ التي تتألف منها أسجاع " الهمذاني " هي على قدر من المعاني كقوله : " أمامي، إمامي " أو بين " دروبها، غروبها " أو بين "الصباح، المصباح " ....

ولعل السر في إقبال الهمذاني وكتاب القرن الرابع وما والاه على السجع " يرجع إلى حرصهم على انتهاج طرائق الشعراء في المعاني والأساليب "[3].

أما الحريري فقد جاءت مقاماته غنية بالأسجاع، بل تعد لغته "من أغرب نماذج النثر المصنوع "[4].

فهو مولع بالصنعة والزخرف كما هو الحال في المقامة المغربية "شهدت صلاة المغرب في بعض مساجد المغرب، فلما أديتها بفضلها وشفعتها بنفلها، أخذ طرفي رفقة قد انتدبوا ناحية، وامتازوا صفوة صافية وهم يتعاطون كأس المناقشة، ويقتدحون زناد المباحثة، فرغبت في محادثتهم لكلمة تستفاد أو أدب يستزاد ...."[5]

بعض الأسجاع في هذه المقامة هي في غاية التكلف والتصنع كما في قوله " في بعض مساجد المغرب " الإشارة إلى بلاد المغرب الإسلامي، لكنك وأنت تقرأ المقامة كلّها لاتجد

1 - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 436

2- الهمذاني، المقامات، المقامة السجستانية، ص 19

3- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، ص ، 121

4- المرجع نفسه، ص 249

5- الحريري، المقامات، المقامة المغربية، ص 150

توصيفا لهذا المكان ولا سردا لأحداث جرت فيه، بل النص كلّه هو تبارز فيما لا يستحيل بالانعكاس .

الحريري يحتفي بمحسن بديعي آخر هو التجنيس، بل هو مولع به يقول في المقامة الشعرية : " إني مولع من أنواع البلاغة بالتجنيس، وأراه لها كالرئيس فانظما الآن عشرة أبيات تُلحمانها بوشيه وترصعانها بِحليّه ... [1]

ومن أبياته التي رصعت بحليه ونقشت بوشي التجنيس قوله :

وأحوى حوى رقي برقّة ثغره.... وغادرني إلف السّهاد بغدره
تصدى لقتلي بالصدود وإنني... لفي أسره مذ حاز قلبي بأمسره
أصدّق منه الزّور خوف إزواراه... وأرضى استماع الهجر خشية هجره [2]

يشرح الشريشي ما جاء في هذه الأبيات من تجنيس :

(أحوى) أسمر الشفة، و(الحوة) حمرة تضرب إلى السواد(رقي) ملكي

ورق الرجل صار عبدا – (برقه) بحلاوة كلامه – (غادرني) : تركني (بغدره) بقلة وفائه – (أسره) : حبسه. (الزور) الكذب (ازوراره) : انقباضه – (الهجر) : الفحش (هجره) فراقه . [3]

إن التجنيس المهيمن على هذه الأبيات تلقاه الوالي –الذي احتكم إليه الشيخ وابنه – بإعجاب وجعلهما فرقدا سماء :«فلما أنشداها الوالي متراسلين بهت لذكاء يهما المتعادلين وقال أشهد بالله أنكما فرقدا سماء .و كزندين في وعاء...» [4]

والذي زاده الحريري عن المهذاني من معتا ص الكلام .ميله إلى القلب ,وما لا يستحيل بالانعكاس ، وهو الإتيان بعبارة تقرأ من اليمين إلى اليسار ، كما تقرأ من اليسار إلى اليمين

1- المصدر السايق، المقامة الشعرية، ص 227

2- المصدر نفسه، المقامة الشعرية، ص 228

3- الشريشي، شرح مقامات الحريري، الجزء الثالث، ص 115

4- المصدر نفسه,الصفحة,229

كقولك، "ساكب كأس" ، وفي ذلك أية على تملكه ناصية اللغة ، وهـــي مـــن ملـــح الأدب وعيونه، ومن ملح أبي زيد السروجي في هذا الباب قوله :

أس أرمـــــــلا إذا عـــــــرا ... وارع إذا المـــــــرء أســـــا
أســـــند أخـــــا نباهـــــة ... ابـــــن إخـــــاء دنســـــا
أســـــل جنـــــاب غاشـــــم ... مشـــــاغب إن جلســـــا [1]

انظر أثر الملح اللغوية على المتلقين لها بمن فيهم «الحارث بن همام» الذي قال :" فلمـــا سحرنا بآياته وحسرنا ببعد غاياته، مدحناه حتى استعفى ومنحناه حتى استكفى..."[2] .

أما السرقسطي فقد بلغ به نهجه في معتاص الكلام ومصنوع اللفـــظ أن زاد زائـــدة لا وجود لها في النص المقامي من قبل، وهي لوزمه ما لا يلزم وبذلك لم تعد اللزوميات حكـــرا على الشعر فقط، بل النص المقامي أضحى حافلا بها .

فإذا كان أبو العلاء المعري التزم في قوافي شعره ما لا يلزم (كل قافية لها راويان) مهما طالت القصيدة. فكذلك فعل السرقسطي في مقاماته ، الفرق هو أن أبا العلاء المعري ضـــمَّن لزومياته آراءه الفلسفية في الخليقة والنفس والدين، والسرقسطي ضمن لزومياته توصيفا لمجتمعه بدائع فنه من خلال عرضه لأسفار بطله أبي حبيب . ففي المقامة الثانية والثلاثين يقول : "قلت عندي بلغة وغفة وقناعة وعفة ، ورفض لما تعلم والله أعلم ، ولعلي أحظى بهداك، وأقفو مداك فقال :اللهم غفرا وشكرا لا كفرا "[3] فهو يلتزم بحرفين في فواصله «غفة –عفـــة» «هـــداك– مداك». ويتكرر هذا في معظم مقاماته. كما في المقامة السابعة والثلاثين : «قال حللت فلسطين وقد فارقت الأهل واليقطين ، وصاحبت الزهيد والبطين وبقيت لاطحا بالأرض أحكي الفقـــع واليقطين " [4] إن السرقسطي نحا هذا المنحى بدافع الاشتغال باللغة ومن أجل اللغة ففي مقاماته تجلت نظرة الفنان إلى فنه بعيدا عن الاشتغال بقضايا مجتمعه.

1- الحريري، المقامات، المقامة المغربية، ص154

2- السرقسطي ، المقامات اللزومية، ص305

3- المصدر نفسه، ص 155.

4- المصدر نفسه، ص 305

وفي ختام هذا المبحث نعتقد أن الاستناد إلى الجملة الأدبية في مقاربة النص المقامي أضاء لنا جانبا مهما من جنسية المقامة وكشف لنا عن العناصر المائزة لهذا المنتوج العربي الخالص:

وهي: حلقات السياق السردي على مستوى البنية ، وثنائية الرواية والحكاية , والجمع بين المنظوم والمنثور مع الميل السافر إلى معتاص الكلام ومصنوع اللفظ وهي العناصر الـــتي لا يمكن تصور وجود نص مقامي في غيابها فهي معالم شعرية المقامة العربية. ومن ثم نخلــص إلى هذا التوصيف : المقامة فضاء سردي متتابع قوامه الرواية والحكاية تحتفي بالشعر والنثر معا، في لغة مطرزة بالأسجاع والأجراس الموسيقية هذه هي المكونات الأساسية في النص المقامي والتي يمكن اعتبارها المهيمنة حسب مفهوم جاكوبسون لهذا العنصر البؤري فهي التي تتحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. خاصة وأن جاكوسيون لم يجعل المهيمنة تخص أثرا أدبيا لفنان مفرد [1] ولكن أيضا في حقبة معينة باعتبارها كلا واحدا، وهو ما يصدق على الحقبة المقامية التي دامت عشرة قرون كاملة .والآن نحاول مقاربة النص المقامي وفق رؤية مخالفة لعلنا نتمكن من موضعة المقامة أجناسيا وتحديد معالمها مع اجتهادنا في الإجابة عن هـــذا السؤال:

هل النص المقامي يرقى إلى مستوى الجنس أو الجنس العالي ؟ أم يبقى في حدود النـــوع .هذا ما نحاول الإجابة عنه في المبحث الموالي.

1- ينظر: جاكويسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانية الروس) ترجمة ابرهيم الخطيب، ص82

ثالثا: النص المقامي /جذور المنطلق وحدود المنتهى

إن العلاقة العضوية القائمة بين(الجنس) و(النوع) تدرك من خلال احتكامنا للسلم الأجناسي ومراتبه، وهي (الجنس العالي) والذي ليس فوقه جنس وتحته أجناس كالجوهر و(الجنس المتوسط) وهو الذي فوقه جنس وتحته أجناس كالكلمة، فهي نوع لما فوقها وهي اللّفظة وجنس لما تحتها من أنواع وهي الاسم والفعل والحرف و(الجنس الأدنى) ولا ينطوي إلا على أنواع .ومن ثم فالأجناس تتصاعد والأنواع تتنازل .وهي القضية التي أكد عليها التهناوي وهو يتحدث عن ماهية (الجنس) يقول :"تنتهي الأجناس في طرفي التصاعد إلى جنس لا يكون فوقه جنس آخر .والأنواع تنتهي في طرف التنازل إلى نوع لا يكون تحته نوع" [1] تصاعد الأجناس هو الذي جعلها تكتسب خاصية الثبات والتعميم وتنازل الأنواع جعلها تمتلك خاصية الاختلاف والتمايل والتغير.*

إن هذه التراتبية الأجناسية تمكننا من :

1- موضعة الأجناس الأدبية فهي في مرتبة الجنس الأدنى لأن الجنس الأدنى لا ينطوي على أجناس إنما على أنواع، فالسرد جنس أدني والحكاية والأسطورة والنادرة والخبر والقصة والرواية أنواع، لأن (الجنس) فيه خاصية الاحتواء التي تحدث عنها ابن سينا "إذا وجدته يجوز انضمام الفصول إليه أيما كان على أنها فيه ومنه كان جنسا "[2].

فالسرد حاضر في هذه الأنواع كلها " إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما والمنوعات والمحادثات "[3].

1- التهانوي (محمد علي الفاروقي) ، كشاف اصطلاحات الفنون ، تحقيق لطفي عبد البديع ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1963، الجزء الأول، ص320

*- راجع الصفحات (141-142) من هذا البحث.

2- ابن سينا ,كتاب الشفاء ، الجزء الأول، ص 216

3- رولان بارت ، طرائق تحليل السرد الأدبي ,ص09

2- التصاعد والتنازل قائم في الأجناس والأنواع الأدبية . فالتراتبية الأجناسية تحيل إلى أن الأثر الأدبي الواحد يكون نوعا لما فوقه من أجناس وجنسا لما دونه من أنواع . فالسرد هو نوع لما فوقه على اعتبار أن الأدب (جنس) يضم الشعر والسرد معا وهو جنس لما دونه من أنواع كالحكاية والسيرة والأسطورة والقصة .

في ضوء هذه المفاهيم الأجناسية قمين بنا أن نطرح هذا السؤال بل هذا الإشكال : هل المقامة جنس أم نوع أم ماذا ؟ إن الاحتكام إلى السلم الأجناسي يقودنا إلى طرح هذه الإمكانات .

إذا اعتبرنا (المقامة) جنس أدبي على اعتبار أنها (نوع) لما فوقها من أجناس وهو (السرد). نواجه بهذا الإشكال وهو أن الجنس الأدنى يتفرع إلى (أنواع) في حين أن (المقامة) لا تتفرع إلى (أنواع) بل إن أنواعا أدبية أخرى تتداخل وتتفاعل مع النص المقامي كالحكاية والخبر والنادرة ....إلخ بل حتى الأجناس الأدبية الأخرى تتفاعل معه كالشعر والرسالة والخطابة . لأن المقامة نص عابر لكل الأجناس والأنواع. لكنها لا تتفرع إلى أنواع معلومة مما يجعلها عصية على التصنيف.

نحاول الآن البحث في جذور المنطلق لعلها تكشف لنا عن الطبيعة المائزة لهذا النص. فما هو المنطلق؟ .بمعنى هل التصورات النظرية هي المنطلق أم التجليات الإبداعية هي المبتدأ أي «هل تكون البداية من الجنس بوصفه متصورا نظريا مسبقا؟أم من الجنس باعتباره إنجازا ملموسا متداولا».[1]

فإذا اعتبرنا التصور النظري هو الذي يتحكم في الإنتاج الأدبي .بمعنى أن (الهمذاني) أوجد التوصيف النظري وحدد المرتكزات الفنية للمقامة العربية ثم أنتج نصوصا أدبية توفرت على هذه الخصائص، وهنا يطرح هذا السؤال : من أين استمد الهمذاني هذه التصورات النظرية (المعايير الأجناسية) التي انطلق منها، لو لم تكن هناك آثار أدبية سابقة استند إليها.

1- عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية، ص21

الاحتمال الثاني :هو أن الهمذاني انطلق من أثر أدبي محدد واعتبره السند والمنطلــق في تحديد المعايير الأجناسية .لكن هذا الاحتمال يطرح السؤال ذاته، وهو من أين له بهذه المعايير في تفضيل هذا الأثر أو ذاك واعتباره المنطلق؟

يحاول «كارل فيتور»إخراجنا من هذه الدائرة المغلقة بتأكيده على تعالي (الجنس) على (الأثر الأدبي) .بمعنى أن الجنس الأدبي لا تكتمل معاييره إلا بعد زمن من الإنتاج، أي أننا لا نجد في أية لحظة أثرا يمكن أن نقول عنه إنه (الجنس) في تمام اكتماله .

فالنصوص الجديدة الجديرة بالحياة والاستمرار هي التي يمكن إضــافة لهــا خصــائص أجناسية، وبعد زمن من الإنتاج تكتمل صورتها الأجناسية ومن ثم فمقامات «الهمذاني»تمثــل المنطلق وبداية الإنتاج ثم تتابع إنتاج النصوص الحاملة للمواصفات الأجناســية الــتي التزمهــا الهمذاني في القرن الرابع والخامس للهجرة علي يد «ابن بناتــة الســعدي» «ابــن بطــلان» (ت460هــ)و »ابن ناقيا» (ت485هــ) وهكذا حتى اكتملت الصورة الأجناسية للمقامــة العربية على يد «الحريري» (ت516) في (مقاماته الخمسين) المشهورة. والتي توصــف بــــ «المعجزة الخارقة التي لا تسبق ولا تلحق على مر العصور»[1].

وهذا التصور هو الرد الفاصل على كثير من الباحثين الذين اعتقدوا على غــير هــدى وروية، وقالوا كيف للحريري يناقض نفسه، في مقدمة مقاماتــه يعتــرف بفضــل الهمــذاني وأنه"سباق غايات وصاحب آيات" وأن المقامات "ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان" وأنــه أراد أن "ينشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[2] ثم عاد ليناقض نفسه ويفضل مقاماته على مقامات الهمذاني في المقامة الحجرية عندما قال :

1- بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن ، دار النهضة العربية بيروت، الطبعة الثانية ، 1980، ص246

2- الحريري، المقامات، المقدمة، ص05

بـــالله يـــا مهجـــة قلـــبي قـــل لي ... هل أبصرت عيناك قــط مثلـــي ؟
يفـــتح بالرقيـــة كـــل قفـــل ... ويســـتبي بالســـحر كـــل عقلـــي
ويعجـــن الجـــد بمـــاء الهـــزل ... إن يكـــن الإســـكندري قبـــلي
فالطل قـــد يبـــدو أمـــام الوبـــل ... والفضـــل للوابـــل لا للطـــــل[1]

كأني به يردد قول المعري :

وإني وإن كنـــت الأخـــير زمانـــه ... لآت بمـــا لم تســـتطعه الأوائـــل [2]

لا تعارض ولا تناقض بين ما جاء في مقدمة الحريري، وفي مقامته (الحجرية) من منظور أجناسي .فالهمذاني المنطلق في بناء المعايير الأجناسية أي أنه يمثل بداية الإنتاج، وهو معنى قـــول الحريري من أن الهمذاني «سباق غايات» . أما منتوج الحريري فهو يمثـــل اكتمـــال الصـــورة الأجناسية للمقامة العربية، أو بلغة الحريري نفسه :الهمذاني هو الطل (أضـــعف المطـــر) أمـــا الحريري فهو الوبل (أشده) والفضل للوبل لا للطل. ومن ثم تناسى الناس مقامـــات الهمـــذاني وأصبحت مقامات الحريري هي الحادي الذي يسير الناس فيها على حدوه "فلئن كان بـــديع الزمان مبدع المقامات فالحريري مجودها ومروض جماحها والقابض على ناصيتها، والمختـــرع لشتى ضروب الكدية والاحتيال فيها"[3] فالسرقسطي عارض في لزومياته مقامات «الحريـــري» وكذا فعل الزمخشري وابن الجوزي والرازي وابن صقيل الجزري وابن حبيب الحلـــبي وابـــن الوردي» والسيوطي ...وغيرهم وتناسوا مقامات الهمذاني.

ومع ذلك تبقى بداية الوجود الأجناسي مسألة في غاية التعقيد شأنها شـــأن بدايـــة الموجودات في المعارف الإنسانية كلّها. كما أنه لا يمكن ونحـــن نتحـــدث عـــن المنطلقـــات والمكونات الأجناسية الأولى للمقامة العربية أن نغفل الأنساق الثقافية التي ولـــد فيهـــا الـــنص

1- المصدر السابق، ص555.

2- المعري (أبو العلاء) ، سقط الزند ، شروح التبريزي، الخوارزمي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1946.الجزء الأول، ص525

3- عيسى سابا، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، 1378، ص07.

المقامي .فالهمذاني أراد في متنه المقامي أن يمثل تناقضات عصره في قالب أدبي جديد يوم أن ظن الناس أن الأدب لم يعد له حظوة ومقام.

وهو ما صرح به في المقامة العراقية

بؤسا لهذا الزمــان مــن زمــن ... كــل تصــاريف أمــره عجــب
أصبح حربــا لكــل ذي أدب... كأنمــــا ســــاء أمــــه الأدب

أي عجبا لهذا الدهر الذي لا يعاكس إلا أهل الفضل وذوي الأدب كــأن لــه ثــأرا عندهم. فالتشويش الفني القائم في مقامات الهمذاني هو تجسيد وعلامة على التشويش القائم في الأنساق الاجتماعية، ولذا أقام معظم نصوصه المقامية على ثنائية المقدس والمدنس فــ:

ســــاعة ألــــزم محــــرا بــــا وأخــــرى بيــــت حــــان
وكــــذا يفعــــل مــــن يــــع قــــل في هــــذا الزمــــان[1]

فهو يعمل طورا عمل الزهاد والمتنسكين ويسير سير العباد والمستقيمين وطورا يترك هذا إلى بيت الحان، وسماع الألحان ومنادمة الحسان. وما صفات العلم والدهاء والدجل التي وصف بها الهمذاني بطله أبا الفتح الاسكندري إلا تجسيد لواقع اجتماعي آل إليه الأدباء في عصره.

هذا عن المنطلق، أما المنتهى ومآل النص المقامي وخاتمته فيمكن فهمها فهما أجناســيا بالاستناد إلى (المقاربة الياوسية) لأن "روبرت ياوس" قارب المسألة مقاربة تاريخية.

والمقصود (بتاريخانية الجنس الأدبي) هي تلك التعديلات والتغيرات التي تطــرأ علــى معاييره الأجناسية .أي أن تغير الأنساق الثقافية والاجتماعية يجعلها تسهم في إضــافة معــايير جديدة للجنس الأدبي، أو تعدل معايير أخرى. تطور قد يبلغ مداه بانتهاك المعــايير كلّهــا أو إقصاء الجنس من قبل جنس آخر، وهذا الذي حدث بالفعل للنص المقامي . فالهمذاني أســس معايير أجناسية التزم بها (ابن نباتة) و(ابن بطلان) و(ابن ناقيا). واكتملت هذه المعايير على يــد الحريري . ثم عرف هذا النص الذي امتد عشرة قرون كاملة محاولات للخروج عن بعض معالمه كما فعل الزمخشري في مقاماته الخمسين والتي استبدل فيها الاستهلال الخطــابي بالاســتهلال

[1] الهمذاني، المقامات، ص 368.

المقامي. فمقاماته تبدأ عادة بعبارة "يا أبا القاسم: العمر قصير، وإلى الله المصـــير..." [1]أو هـــي نصوص أقرب إلى الرسائل الوعظية منها إلى المقامات الأدبية، وجلال الدين السيوطي الـــذي خلف اثنتا عشرة مقامة ليس فيها من معايير المقامة الهمذانية غير الاسم. وبقي الأمر آخـــذا في التطور والتغير إلى أن جاء المويلحي في (حديث عيسى بن هشام). فهو وإن أخذ ببعض طقوس المقامة الهمذانية (فالراوي هو عيسى بن هشام) بل حتى لغة النص فهي أبعـــد عـــن الزخرفـــة الحريرية وأقرب إلى الصنعة الهمذانية) لكنه اختار المقامة عتبة أجناسية ليعلن بذلك موهما لأن المقامة في شكلها وبنيتها " تعكس معنى الأدب في الزمن الذي عاشت فيه فإن قامت بوظيفـــة اجتماعية في زمن مغاير تفككت"[2].

إن نص المويلحي بهذا يعد وثبة رائدة في مسار السرد العربي، ومن ثم يعد نصه برزخـــا بين المقامة العربية والقصة الاجتماعية لأن البعد الاجتماعي واضح في ثنايا نصه. فهو كما قال: في المقدمة: " فهي حقيقة متبرجة في ثوب خيال، إلا أنه مسبوك في قالب حقيقة، حاولنـــا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم".[3] بعد هذا النص لم نعد نسمع عن كتابات في المقامة العربية لأن أنواعا أخرى حلت محلها. فكما ماتت الموشحات الأندلسية ماتت المقامة العربية إنه (التناوب التاريخي) الذي تحدث عن ياوس فالتناوب بين الأنواع يكون عندما تتغير الأنســـاق الثقافية والاجتماعية وتظهر أنساق أخرى. فالأنساق التي ماتت بســـببها الملحمـــة في الآداب الأوروبية هي الأنساق نفسها التي ولدت منها الرواية الغربية. وكذا في الأدب العربي فالأنساق التي ماتت فيها المقامة العربية هي الأنساق نفسها التي ولدت من رحمها القصة العربية. ومن ثم لا وجود للفناء في تاريخ الأدب فالأنواع أو الأجناس التي تموت يتحول جسدها (نصـــها) إلى سماد للأنواع الجديدة كما هو الحال في رواية (الوقائع الغريبة) ل « إميل حبيبي» إذ نسجل ــــ فيها ــــ حضور الاستهلال المقامي إذ يذكر الكاتب عبارة (كتب إلى سعيد أبو النحس قـــال) شأن قول الهمذاني (حدثنا عيسى بن هشام قال) فهذا الاستهلال السردي هـــو "نـــوع مـــن

1- الزمخشري، المقامات، ص17.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص175

3 - محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ص (أ)

الإسناد المركب المستوحى من تقاليد الإسناد في فن الخبر"[1] عامة والمقامة خاصة. كما أن البطل الكاريكاتوري أبي النحس يمثل دور الراوي والبطل في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) كأبي الفتح الإسكندري ...فالسماد الموجود في هذه الرواية العربية مستخلص ومستمد من جسد نص المقامة العربية.

هذا ما يمكن قوله عن المعايير الأجناسية للمقامة العربية. والآن نشير إلى المعالم النصية في المقامة العربية حتى تكتمل ثنائية الجنس/النص.

رابعا: المقارنة النصية وجنسية المقامة العربية

لا يمكن للنص أن يكسب مصداقيته إلا إذا توفر على شرطين أساسيين هما: الشرعية والمشروعية، الشرعية تتجلى في مدلوله اللغوي، بمعنى لا يكون النص نصا إلا إذا احتوى على نسيج لغوي بغض النظر عن طوله أو قصره. ففعل(نص)في المعاجم بمعنى (نسج) ومن ثم فالنص " عبارة عن وحدات تواصلية تتحقق لغويا".[2] كما توجد وحدات تواصلية غير لغوية كـ: حركات اليدين ونظرات العينين. هناك وحدات تواصلية لغوية وهي النصوص طويلة كانت أم قصيرة. فكلمة «Stop» تعد نصا مثلها مثل رواية (الدون الهادئي) لميخائيل شولوخوف. يكفي أن يتوفر النص على المعايير الأساسية للنصية وهي الاتساق والانسجام والمقصدية والمقبولية والسياق والتناص.أما المشروعية فهي التي تخرج النص من دائرة اللانص إلى دائرة النص، وذلك إذا اعترفت به الأنساق الاجتماعية والثقافية السائدة في مجتمع ما. ومن ثم يشرح ويفسر ويدوّن ويتداول. والمقامة العربية لم تكتسب مشروعيتها إلا حين أقرت بوجودها ثقافة المجتمع السائدة وقتئذ. بل إن السلطة الرسمية هي من كانت وراء نصية هذا الإبداع العربي الخالص. فمقامات الهمذاني هي أداة للتقرب واكتساب ود "خلف بن أحمد" أمير سجستان الذي خصه بست مقامات يمدحه فيها وهي المقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة النيسبورية

1 ــ عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 205، ص 74

2ــ زتيسلا فو اورزنياك، مدخل إلى علم النص(مشكلات بناء النص) ترجمة سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003، ص 38

والمقامة الملوكية والمقامة السارية والمقامة التميمية. أما الحريري فقد ذكر « ابن خلكـــان» أن ولد الحريري (أبو القاسم عبد الله) قال: عمل أبي المقامة الثامنة والأربعين المعروفة بالحراميـــة وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت، فبلغ خبرها الوزير شرف الدين أبا نصر أنو شـــروان وزير الإمام المسترشد بالله ،فلما وقف عليها أعجبته فأشار على والدي أن يضم إليها غيرهـــا. فأتمها خمسين مقامة»[1]. وهو الذي أشار إليه في مقدمة مقاماته، «أشار مـــن إشـــارته حكـــم وطاعته غنم إلى أن انشئ مقامات اتلو فيها تلو البديع»[2] بل إن الحريري حاول مـــن خـــلال مقاماته إنقاد الأدب عامة من موت حتمي «قد جرى في بعض أندية الأدب الذي ركـــدت في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه» فمقامات الحريري هي صمام الأمان مـــن ضـــياع الأدب وموته. فالجماعة كانت مهددة بموت الأدب. ومهددة بأن تغرق في اللانـــص، في ليـــل بهـــيم همجي، مهمة الحريري هي إثارة ريح منعشة ومنقدة تحمي اللهيب الذي كاد يخبو "[3] واســـتمر إنتاج النص المقامي عشرة قرون كاملة. حتى تغيرت الأنساق الثقافية والاجتماعية فأدى ذلـــك إلى موت المقامة العربية.

و النقد العربي القديم أقر بنصية المقامة وعدها من أجناس الكلام. فقد قال مسكويه «إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام والكلام جنس لهما»[4]فالكلام هو الجـــنس الجـــامع أو جنس الأجناس والنظم والنثر قسيمان تحت الكلام. وقد فصل (الكلاعي) ضـــروب الكـــلام المنثور فجعلها أحد عشر قسما منها (المقامة) يقول: « الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة، والأمثال المرسلة ومنها المروي والمعمى والمقامات والحكايـــات ومنـــها التوثيق والتأليف ".[5] إلا أن القدامى استندوا إلى المعايير البلاغية وحدها في الفصل بين الأنواع وبيان درجة التفاضل، ومراتبها في نسبة التبيان. يقول الخطابي "إن أجنـــاس الكـــلام مختلفـــة،

1 ــ ابن خلكان، (أبو عباس شمس الدين(تـ 681هـ) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، 1948، الجزء الثالث، ص 228

2 ــ الحريري، المقامات، ص 05

3 ــ عبد الفتاح كيليطو ، المقامات، ص 148

4 ــ سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 134.

5 ــ الكلاعي، إحكام صنعة، الكلام ــ ص95.

ومراتبها في نسبة التبيان متفاوتة، ودرجاتها في البلاغة متباينة غير متساوية. فمنها البليغ الرصين الجزل ومنها الفصيح القريب السهل ومنها الجائز الطلق الرسل"[1] ألا ترى معنا أن الفصل بـين هذه المراتب هو فصل بلاغي فالجزالة والفصاحة والترسل والطلاقة هي معايير بلاغية خالصة. والمقامة بذلك هي من أجناس الكلام وهي جامعة للرصين الجزل والفصيح السـهل والطلـق الرسل.

فهذا الحصري حين عرض لكلام بديع الزمان وصفه بقوله: " كلامه غض المكاسر، أنيق الجواهر، يكاد الهوى يسرقه لطفا والهوى يعشقه ظرفا".[2] ومجاري الخطاب في النص المقامي تحيل إلى ثلاثة مواقف خطابية متداخلة ومتعاقبة: خطاب بين البطل والراوي، وخطـاب بـين الراوي وراو من الدرجة الثانية غير مسمى. وخطاب آخر بين الراوي مـن الدرجـة الثانيـة ومستمع غير مسمى، أي أننا أمام ثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين

الهمداني		الحريري		السرقسطى	
المتكلمون	المستمعون	المتكلمون	المستمعون	المتكلمون	المستمعون
أبـو لفـتح الإسكندري	عيسى بن هشام	أبـو زيـد السروجي	الحارث بن همام	أبـو حبيـب السدوسي	السائب بن تمام
عيسى بن هشام	الـراوي مـن الدرجة الثانية	الحارث بن همام	الـراوي مـن الدرجة الثانية	السائب بن تمام	الـراوي مـن الدرجة الثانية
الـراوي مـن الدرجة الثاتية	المستمع للراوي مـن الدرجـة الثانية	الـراوي مـن الدرجة الثانية	المستمع للراوي مـن الدرجـة الثانية	الـراوي مـن الدرجة الثانية	المستمع للراوي مـن الدرجـة الثانية

1 ـــ الخطابي، رسالة بيان إعجاز القرآن، ص26

2 ـــ الحصري، زهر الآداب، الجزء الأول، ص307.

اعتماد معيار العلاقة بين المتكلم والخطاب جعلت (عبد الفتاح كيليطو) يلخص إلى أربعة أنماط هي:

1- المتكلم يتحدث باسمه (الرسائل، الخطب، أغراض شعرية معينة)

2- المتكلم يروي لغيره (الحديث، كتب الأخبار)

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا لنفسه.

إن الاستناد إلى علاقة المتكلم بالخطاب تفيدنا في تجنيس النص المقامي. فالخطاب الاستهلالي في المقامات كلّها يميل إلى نمط من الخطاب وهو المتكلم الذي يروي لغيره. أي أن الهمذاني والحريري والسرقطي يروون عن غيرهم. وهذا النمط موجود في أنواع أخرى (كالحديث وكتب الأخبار) إلا أن الذي يفصل بين المقامة وباقي الأنواع السردية هو عامل النسبة، فنسبة الخطاب لعيسى بن هشام عند الهمذاني أو نسبة الخطاب للحارث بن همام عند الحريري أو نسبة الخطاب للسائب بن تمام عند السرقسطي هي نسبة خيالية لأن هذه الشخصيات كلها شخصيات ورقية لا وجود لها في واقع الناس.

هذا يجعلنا نخلص إل القول بأن المقامة خطاب مروي بنسبة خيالية. لكن ما يعاب على هذا الاستنتاج هو أنه لا يخص النص المقامي بل يكاد يصدق على كثير من السرود العربية القديمة. فإذا اعتمدنا الصيغة معيارا للتمييز بين الأنواع والأجناس بوصفها متعالية زمنيا ولسانيا. نقول أن الكلام العربي في حقيقة أمره لا يخرج عن صيغتين[1] هما:

القول والإخبار

في القول: الكلام متصل بذاتية الناص أما في الإخبار؛ فبينهما مسافة أي أن الزمان هو الذي يفصل بين الصيغتين. وصيغة القول تتمفصل إلى جنسين أدبيين هما الشعر الذاتي والحديث

1- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 194

الشخصي. أما الإخبار فيتفرع إلى جنسين هما: الشعر الموضوعي والخبر الأدبي ومن هذه الأجناس تتفرع الأنواع الثابتة والمتحولة والمتغيرة. والمقامة هي واحدة من الأنواع المتحولة، لأنها تتفرع عن الأنواع الأصول والتي بدورها تقترب من الأجناس لتعاليها عن الزمان والمكان فالحكاية هي نوع أصلي لا يمكن تصور فترة زمنية تغيب فيها الحكاية نعم الذي يتغير هي وسائط التحقق أما الحكاية فتبقى ببقاء الإنسان. ومن الحكاية تتفرع الأنواع المتحولة كحكايات الصالحين وحكايات الحمقى والمغفلين أو المقامات أو السير الشعبية....إلخ

وهذه الأنواع المتحولة بما فيها المقامة هي أنواع غير متعالية زمنيا وهو ما يفسر اختفاءها اليوم وظهور أنواع متحولة أخرى. فالمقامة نوع أدبي متحول محكوم بثنائية جذور المنطلق وحدود المنتهى.

وفي ختام الباب الثاني نعتقد أن القارئ لصفحاته يشاركنا الرأي في صعوبة تجنيس النص المقامي، فرغم بيان عناصر الجملة الأدبية فيه، وهي حلقات السياق السردي وثنائية المنظوم والمنثور وثنائية الحكاية والرواية ومعتاص الكلام ومصنوع اللفظ. والبحث في جذور المنطلق وحدود المنتهى والاشتغال بثنائية الجنس والنص. إلا أن النص المقامي يبقى نصا عصيا على التصنيف. فهو نص عابر للأجناس الأدبية منفتح على كثير من الأنواع. وهذا ما نفصله في الباب الثالث من خلال وقوفنا مع تجليات الانفتاح النصي في المقامة العربية.

الباب الثالث

تجليات الانفتاح النصي في المقامة العربية

تـــوطئـــة

إن تعايش الأجناس الأدبية وحضورها في المقامة العربية جعل منها إطارا فنيا جامعا. فهي تشبه "الإسفنجة" التي تمتص مختلف المواد والسوائل المحيطة بها، ومع ذلك لا تفقد خصوصيتها الإسمية.

فمختلف النصوص المقامية احتوت على الأغراض الشعرية والأنواع الأدبية المختلفة بل حتى المعارف الفلسفية والتاريخية والجغرافية ومع هذا الحضور المكثف لم تفقد خصوصيتها الأجناسية وهويتها الأدبية. فالخطابة أو الوصية أو الرسالة عندما تنحصر في النص المقامي تجدها مؤطرة بالبنية السردية للمقامة العربية. ومن تم فالمقامة « تفصح عن التداخل الأجناسي ولا تخفيه». [1]

وإذا كان الخطباء يحرصون على ترصيع خطبهم بآيات الذكر الحكيم وأحاديث النبي الكريم، وأمثال ونوادر العرب بغية الإقناع والتأثير في السامعين، فكذلك حذا المقاميون حذوهم فرصعوا مقاماتهم بالخطب والوصايا والأخبار والنوادر والأمثال فارتقت بذلك الترصيع، وكثر متلقوها ومقلدوها لعشرة قرون كاملة. "فالهمذاني" صرح بذلك على لسان "محمد بن إسحاق" المعروف بأبي العنبس « جمعت من النوادر والأخبار والأسمار، والفوائد والآثار وأشعار المتطرفين وسخف الملهين وأسمار المتيمين، وأحكام المتفلسفين ...»[2] . أما الحريري فالأمر عنده أكثر جلاء واستهدافا فقد ذكر ذلك في خطابه المقدماتي: « أنشأت ... خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره. وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية. واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية والفتاوي اللغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة والمواعظ المبكية والأضاحيك الملهية...»[3]

فمقاماته احتوت على مستوى المعاني: ملح الأدب ونوادره (الرسائل، الخطب، الألغاز، الأمثال، الأخبار). وعلى مستوى المباني جمع بين (رقيق اللفظ وجزله)، وهو ما جعل من "ابن

1- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 236.

2- الهمذاني، المقامات، المقامة الصيمرية، ص 319.

3- الحريري، المقامات، ص 06.

خلكان" يشيد به وبمقاماته: « كان أحد أئمة عصره، ورزق الحظوة التامة في عمله المقامات، وقد اشتملت على كثير من بلاغات العرب في لغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلامها، ومن عرفها حق معرفتها استدل على فضل هذا الرجل وكثرة اطلاعه وغزارة مادته »[1] أي أراد للأدب نهضة بعدما " ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه ". وهو ما جعل من مقاماته « أجمل تكريم منح إلى اللغة العربية »[2] في عصره.

وعلى نهجهما – الهمذاني والحريري – سار "السرقسطي" الذي أكد في مقدمة مقاماته على تقليده شرعة الحريري في مقاماته فجعلها آية في الانفتاح على مختلف الأجناس والأنواع الأدبية. يقول في المقامة العاشرة: « فحينا للأسماء والمصادر، وتارة للأمثال والنوادر... إلى ملح الآثار والأخبار، إلى أن خاض في واد الشعر وغرره وغاص على جوهره ودرره »[3]. اتباع لم يمنعه من الابتداع، فقد أضاف لمقاماته جديدا لم يأت به "الهمذاني" ولا "الحريري" وهو لزوم ما لا يلزم في نثرها ونظمها. متأثرا في ذلك بطريقة "المعري" في لزومياته.

بقي أن نشير – في هذه التوطئة – إلى أن عناوين المقامات – أحيانا – هي إعلان صريح على حضور أجناس أدبية، كما في (المقامة الشعرية، والمقامة الوصية، والمقامة الوعظية) لـــ "الهمذاني" و(المقامة الشعرية) لـــ "الحريري"، و(مقامة الشعراء، ومقامة النظم والنثر) لـــ "السرقسطي".

وذلك لأن العنوان – كما يقول "دريدا" - « يشتغل دائما باعتباره وعدا بأشياء، على النص، الوفاء بها » [4].

وإن كان في كلام (دريدا) نوع من التعميم لأننا نجابه بعناوين مضللة، نعتقد من خلالها بوجود شيء ما في المتن، ولكن بعد قراءة المتن نصاب بخيبة انتظار. شأن عنوان (حدّث أبو هريرة

1- ابن خلكان، وفيات الأعيان،الجزء الثالث، ص 250.

2- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 155.

3 السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 101.

4- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، ص 194.

قال) لــ "المسعدي" يعتقد قارئ العنوان أن الكتاب صنف في الأحاديث النبوية التي رويت عن أبي هريرة. في حين أن المتن هو من السرد الروائي لا غير.

ومع ذلك فالعناوين الأجناسية في (المقامات) هي دليل على أن حضور الأجناس الأدبية (الشعر، الخطابة، الوصية، الرسالة) هو فعل إبداعي مقصود وليس وضعه اعتباطيا. يتأكد ذلك بعد الاطلاع على المتن المقامي، الذي يحتوي الجنس المؤشر عليه في العنوان الحوارية في النصوص المقامية لا تقتصر على محاورة نصوص أخرى فحسب بل الحوارية وصلت إلى حد حضور أجناس أدبية في المقامة كحضور الوصية في مقامات الهمذاني، وحضور الشعر في المقامات كلها.

هذا الحضور هو الذي نتتبع مسالكه من خلال فصلي هذا الباب؛ في الفصل الأول نحاول تتبع تجليات المنظوم في النص المقامي، وفي الفصل الثاني نتتبع تجليات المنثور في مقامات الهمذاني والحريري والسرقسطي. مركزين على أبرز الأجناس الأدبية حضورا. لأن الكلام مهما تشعبت أنواعه، وتفرعت أشكاله لا يخرج في المختتم عن (المنظوم والمنثور) كما قال مسكويه « إن النظم والنثر فرعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما »[1] مع التفاوت في القيمة البلاغية. فمن الكلام ما بلغ درجة الإعجاز، ومنه ما بلغ درجة البيان، ومنه ما تدحرج إلى مرتبة الهجين السوقي.

1- التوحيدي ،الهوامل والشوامل، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 134.

الفصل الأول

انفتاح النص المقامي على الكلام المنظوم

﴿تجليات الحضور﴾

مما أعابه "الهمذاني" على "الجاحظ" وهو يحاكم بلاغته كونه « في أحد شقي البلاغة يقطف وفي الآخر يقف »[1] .والمعنى أنه لم يؤت البلاغة كلها، لأنه إذا نثر أتى بالعجب العجاب، وإذا شعر قصر دون الغاية. ومن ثم أسس "الهمذاني" لطريقة جديدة في التأليف والإبداع قوامها الجمع بين المنثور والمنظوم، بل انصهارهما في جسد واحد هو المقامة العربية. فالشعر حاضر بصورة جلية في مقامات "الهمذاني"؛ (المقامة البشرية) لوحدها احتوت على ثمان وثلاثين بيتا أي أن أبيات الشعر فيها فاقت فقر النثر التي لم تتجاوز الواحد والثلاثين سطرا. "فالهمذاني" وهو الأعرف بقدسية الشعر في الثقافة العربية، ومع ذلك لم يجعل مقاماته مقامات شعرية كلها وهو الأقدر على ذلك، بل أراد أن يؤسس لإبداع جديد يجمع المنظوم والمنثور معا. وهو ما صرح به في (في المقامة الفزارية). « فأين شعرك من كلامك، فقال: وأين كلامي من شعري »[2] نعم إننا أحيانا لا نميز كلامه من شعره لأنه منثور "الهمذاني" استمدّ من الشعر نبرته الإيقاعية. وهو ما جعل المقامة « ظاهرة إيقاعية »[3] .بالمقابل طوع النثر لبعض الأغراض الشعرية خاصة في مدحه "خلف بن أحمد" في المقامة (الناجمية، والخلفية، النيسابورية، الملوكية، والتميمية) .

أما سراج الغرباء وتاج الأدباء "الحريري" فقد فاق في هذا المجال أستاذه "الهمذاني" فإن يكن الاسكندري قبلي وهو بطل الهمذاني:

فالطّلُ قد يبدو أمام الوبل والفضل للوابل لا للطّلِ[4]

أي أن المطر الضعيف "الهمذاني" قد يسبق المطر الشديد "الحريري". فالمتلقي لمقامات الحريري يجد نفسه أمام وابل شعري، كيف لا: وقد احتوت مقاماته على (1162 بيتا). في حين أن مقامات "الهمذاني" لم تتجاوز أبياتها (374 بيتا). هذا الوابل الشعري كله من إنتاج وإبداع الحريري نفسه « ولم أودعه من الأشعار الأجنبية إلا بيتين فذين (منفردين) أسست عليهما بنية

1- الهمذاني، المقامات، المقامة الجاحظية، ص 114.

2- المصدر نفسه، المقامة الفزارية، ص 106.

3- يوسف إسماعيل، المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز)، ص 178.

4- الحريري، المقامات، المقامة الحجرية، ص 555.

المقامة الحلوانية، وآخرين توأمين ضمنتهما خواتم المقامة الكرجية »[1] .في المقامة الحلوانية استشهد ببيت للوأواء الدمشقي[2] . والآخر للبحتري[3].أما في (المقامة الكرجية) فذكر بيتين لابن سكرة[4] . ومن ثم فالذي يقرأ مقامات الحريري يخال نفسه أحيانا أنه يقرأ ديوانا من الشعر . ولعل هذا ما جعل الراوي "الحارث بن همام" يقول عن البطل "أبو زيد السروجي" الذي أملى عليه الحريري جميع أشعاره: «فلم أر أعجب منها في تصاريف الأسفار ولا قرأت مثلها في تصانيف الأسفار »[5] والأسفار ج سفر وهو الكتاب الكبير. وشعره قوامه الإبداع لا الاتباع والاقتداء:

وإنمـــا لي فنـــون سحـــــر أبـــدعتُ فيهـــا ومـــا اقتـــديتُ

لم يحكهـــا الأصـــمعي فيـــما حكـــى ولا حاكهـــا الكُميـــت[6]

كفاءته الشعرية جعلته يبدع أشعارا لم يحكها "الأصمعي" ولا حاكها "الكميت"، وهو ابن زيد ابن خنيس كان شاعرا مجيدا. ومن ثم فبلاغة الحريري هي رأس ماله الذي ينافس به في ساحات القريض والخطب:

1- الحريري، المقامات، ص07.

2- بيت أبو الفرج الوأواء الدمشقي في المقامة الحلوانية، هو:

فأمطرتْ لؤلؤاً من نرجس وسقت وردا وعصت على العناب بالبرد

3- وبيت البحتري:

كأنما تـــــبسم عن لؤلؤ منضد أو بـــــــرد أو أقاح

4- أما ابن سكرة فقوله:

جاء الشتاء وعندي من حوائجه سبع إذا القطر عن حاجاتنـــا حبســـا

كِن وكيس وكانون وكأس طلا بعد الكباب وكـــف نـــاعم وكيســـا

5- الحريري، المقامات، المقامة المعرية، ص77.

6- المصدر نفسه، المقامة الكوفية ، ص49.

ورأس مالي سحر الكـــلام الـــذي منه يصـــاغ القـــريض والخطـــب
أغـــوص في لجـــة البيـــان فأخـــ تـــار الـــلآلي منـــها وانتخـــب [1]

وكذا فعلها "السرقسطي"[2] الذي آل على نفسه أن يكون تقليده للحريري في مستوى إبداع هذا الأخير. فقد رصع مقاماته ب 1088 بيتا من الشعر وهو عدد كاف على حضور كفاءته في المنظوم كما هي في المنثور، بل إنه فاقه في لزوم ما لا يلزم على غرار المعري. فهو أراد أن يثبت « أن الأندلس لم تكن مجرد محطة سلبية بل كانت خلاقة في تطور الجنس الأدبي »[3]. ثقافة السرقسطي الشعرية تجلت من خلال توصيفه لبطله "أبو حبيب السدوسي" الذي يظهر مرة مسنا ومرة واعظا ومرة قاضيا أو ناقدا أو أديبا أو طبيبا وهو ما جعل الراوي "السائب بن تمام" يصفه في مختتم المقامة التاسعة والعشرين بقوله:« فعلمت أنه الشيخ المحتال، والذئب المغتال، أبو حبيب لا در دره من بغيض إلى حبيب »[4]. فهو "حبيب" في ملحه ونوادره وسحر كلامه وأشعاره، وبغيض في غدره وخداعه ومروقه.

وننتهي إلى القول – قبل التفصيل – بأن حضور الشعر في مقامات الهمداني، والحريري والسرقسطي. يختلف عن حضور مختلف الأجناس والأنواع الأدبية. فالشعر لم يحضر على مستوى التجليات فحسب بل حضوره كان كذلك على مستوى التصورات. فهؤلاء الأعلام الثلاثة سجلوا حضورهم ومواقفهم النقدية من الشعر والشعراء في نصوصهم المقامية. وهذا الذي نسعى إلى بيانه بدء بالتصورات وانتهاء بالتجليات الشعرية.

1- المصدر السابق، المقامة الإسكندرية ، ص81.

2 أبو الطاهر محمد التميمي السرقسطي المنسوب إلى مدينة سرقسطة كان لغويا أديبا شاعرا معتمدا في الآداب . له – فضلا – عن المقامات اللزومية ديوان شعر وكتابا في فقه اللغة بعنوان المسلسل. توفي بقرطبة سنة 538هـ أي في آخر عصر المرابطين..../ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 317.

3 محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص 71.

4 السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 259.

أولا: التصـــورات

من العلامات المائزة للمثقف العربي القديم. تسجيل حضوره واهتمامه وإبداء آرائه في الشعر العربي وأعلامه، وهو أمر لا يخص الناقد المشتغل بالحركة الشعرية فحسب شأن "ابن طباطبا" و"قدامة بن جعفر" و"ابن رشيق"، إنما يتعدى إلى المهتمين بالحركة النثرية شأن "ابن الأثير" و"الكلاعي" و"ابن وهب" بل إن الاهتمام بالشعر وصل حتى إلى علماء الإعجاز "البقلاني"، "الرماني"، "الخطابي".

لعل هذا المنحى الثقافي هو الذي جعل المقاميين (الهمذاني، الحريري، السرقسطي) يسجلون مواقفهم من مختلف القضايا النقدية المرتبطة بالشعر والشعراء في نصوصهم المقامية. وهو الذي نسعى إلى كشفه وتبيانه بالنظر إلى المدونات الثلاث مبتدئين بمقامات الهمذاني.

أ. مقامات الهمذاني:

ضمَن "الهمذاني" مقاماته مجموعة من المواقف والتصورات والآراء النقدية والتي شاع تداولها في القرن الرابع للهجرة. أهم هذه التصورات هي:

- **المفاضلة بين المتقدمين والمتأخرين من الشعراء:**

لم يذهب "الهمذاني" في هذه القضية النقدية مذهب الانتصار لشيعة دون الأخرى بل أعطى لكل ذي حق حقه فليس « لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان العهد يهتضم المصيب »[1] فهو يرفض الاستناد إلى المعيار الزمني في المفاضلة. فالقدم والحداثة (المعاصرة) لا تقدم هذا عن ذاك، إنما المعايير الفنية هي التي تقدم أو تؤخر. وهو ما قال به "الهمذاني" في المقامة القريضية «المتقدمون أشرف لفظا، وأكثر من المعاني حظا. والمتأخرون ألطف صنعا، وأرق نسجا»[2] لأن العلم والشعر لا يخص زمنا دون آخر كما قال "ابن قتيبة" : « لم يقصر الله الشعر والعلم على زمن دون زمن ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم

1- محمد محي الدين، شرح مقامات الهمذاني، ص 13.

2- الهمذاني، المقامات، ص 04.

حديثا في عصره »[1]. أي أن لكل زمن صناعة ولكل صناعة علامات مائزة. فأشعار المولدين « إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مآخذها. ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المهامه والقفار وذكر الوحوش والحشرات ما رويت »[2]. فالقاموس الشعري يستمد من بيئة الشاعر، بل حتى المضامين تتحكم فيها الأنساق الاجتماعية والثقافية. وهو الموقف الذي تبناه "الهمذاني" في (المقامة القريضية). كما احتوت هذه المقامة على ذكر مناقب فحول الشعراء، وممن ذكرهم: امرؤ القيس وهو « أول من وقف بالديار وعرصاتها، واغتدى والطير في وكناتها »[3]. والنابغة الذي« يثلب إذا حنق، ويمدح إذا رغب، ويعتذر إذا رهب »[4] و"زهير" الذي « يذيب الشعرَ والشعرُ لا يُذيبه و يدعو القولَ والسحر يُجيبه »[5] و" طرفة " «وهو ماء الأشعار وطينتها، وكتر القوافي ومدينتها »[6]. كما فصَل في المفاضلة بين "جرير" و"الفرزدق" عندما سئل أيهما أسبق فقال: « جرير أرق شعرا وأغزر غزرا والفرزدق أمتن صخرا، وأكثر فخرا »[7]والمعنى أن جريرا يفوق صاحبه كثرة في معانيه، وأن الفرزدق متمكن من القول قادر على صقله وتصريفه وهو فخور بنسبه صلف بمجده. وقد علّق على هذا الحكم "محمد محي الدين" شارح مقامات "الهمذاني" بقوله: « وعندي الذي ذكره "البديع" من الإذعان لأحدهما بنوع وللآخر بفن خير ما يذكره حكم منصف »[8] أي لا توجد كفاءة شعرية مطلقة فالشاعر يجيد في غرض ويتعثر في الآخر الذي قد يجيد فيه غيره.

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1/ ص 80.

2- المصدر نفسه، ج1/ ص80.

3- الهمذاني، المقامات، المقامة القريضية، ص 06.

4- المصدر نفسه، ص 06.

5- المصدر نفسه، ص 06.

6- المصدر نفسه، ص 06.

7- المصدر نفسه، ص 06.

8- محمد محي الدين، شرح مقامات الهمذاني، المكتبة الأزهرية، 1923، ص12.

- **علـــم الشـــعر**

"الهمذاني" على لسان بطل مقاماته (أبو الفتح الإسكندري) أراد أن يؤكد على سعة ثقافته الأدبية وأنه ابن عصره بامتياز. فقد خاض في مختلف شعاب العلم ومسالك الفن: « رضت صعابه وخضت بحاره »[1] فامتلك بذلك بلاغة أدبية وحصافة نقدية جعلته يخوض في مختلف العلوم، وعلى رأسها (علم الشعر). فقد سأل البطل "أبو الفتح الإسكندري" – وهو الناطق الرسمي للهمذاني – الراوي "عيسى بن هشام" ومن خلاله جمهور المتلقين لمقاماته عن مسائل تتعلق بعلم الشعر وهي ست عشرة (16) مسألة فلم يستطع الراوي أن يضرب في تفهمه بسهم . بل أقسم قائلا :« فوالله ما أجلت قدحا في جوابه ولا اهتديت لوجه صوابه»[2] ثم أخذ أبو الفتح الإسكندري يفسر الصعب ويجعل العويص سهلا. من ذلك قوله:

وأما البيت الذي سمج وضعه، وحسن قطعه، فقول أبي نواس[3]:

فبتنا يرانا الله شرَّ عصابة تجرِّر أذيال الفسوق ولا فخر

وأما البيت الذي يثقل وقعه. فمثل قول ابن الرومي[4]:

إذا منّ لم يمنُن بمن يمنُهُ وقال لنفسي: أيتها النفسُ أمهِلي

فهو بيت ثقيل الوقع لتكرار المن أربع مرات.

وأما البيت الذي هو كأسنان المظلوم، والمنشار المثلوم فكقول الأعشى[5]:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوِ مشلٌّ شلولٌ شلشلٌ شوِلٌ •.

1- الهمذاني، المقامات، المقامة العراقية، ص 215.

2- المصدر نفسه، المقامة العراقية، ص 216.

3- المصدر نفسه، ص 216.

4- المصدر نفسه، ص 216.

5- المصدر نفسه، ص 217.

• الشاوي: الذي يشوي اللحم – المشل: الجيد السوق – الشلول: الذي يشل اللحم في السفود – الشلشل: الخفيف اليد في العمل – الشول: الطيب النفس.

وأما البيت الذي هو أطول من مثله فكحماقة المتنبي[1]:

عِشِ ابْق اسْمُ سُدْ جُدْ قُدْ مُرِ انْه اسْرُ فُهْ تُسَلْ غِظِ ارْمِ صِبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زُعْ دِلِ ابْنِ نَلْ[2]

هذه الأبيات وغيرها من (معامي الشعر) ما ذكرها "الهمذاني" إلا لحاجة في نفسه قضاها في متن هذه المقامة، وهي ذمه لزمانه وسخطه على واقعه الذي لا يعاكس إلا أهل الفضل وعلماء الأدب.

بؤسا لهذا الزمان من زمن كل تصاريف أمره عجب

أصبح حربا لكل ذي أدب كأنما ساء أمه الأدب[3]

تحقير الأدب واضطهاده هو ما دفع بأبي الفتح الإسكندري الذي يطأ الفصاحة بنعليه إلى الاستجداء وسؤال الناس: « احلتني بغداد فبينما أنا على الشط إذ عنّ لي فتى في أطمار يسأل الناس ويحرمونه فأعجبتني فصاحته...» [4] وبعد اللقاء وتعرف الراوي "عيسى بن هشام" على فصاحته وعلمه أعطاه ما يستعين به على حاله: « فتعجبت والله من مقاله وأعطيته ما يستعين به على تغيير حاله وافترقنا» [5]

وهذه القضية سنتعرض لها بالتفصيل عندما نقف مع تجليات المنظوم في مقامات "الحريري".

1- المصدر السابق، ص 218.

2- هذه جملة من الأوامر قالها المتنبي في بيت واحد:

- عش: من العيشة – ابق: من البقاء – اسم: من السمو - سد: من السيادة - جد: من الجود – قد: من قيادة الجيوش – مر: من الامر – انه: من النهي – ره: من الرؤيا – فه: من فاه تكلم – تسل: يسألك الناس عما أغلق عليهم.

- غظ: من الغيظ – ارم: من الرماية – صب: من الإصابة – احم: من الحماية – اغز: من الغزو – اسب: من السبي – رع: من الروع وهو الخوف – زع: من الوزع وهو الكف – د: حرف من واداه اي أعطى ديته – ل: من الولاية – وابن: من البناء والمراد بناء المجد – نل: من النوال.

3- الهمذاني، المقامات، المقامة العراقية، ص 216.

4- المصدر نفسه، ص 215.

5- المصدر نفسه ، ص 218.

- **شيـــطان الشعـــر:**

خصّص "الهمذاني" للحديث عن الانتحال وشيطان الشعر مقامة كاملة، هي (المقامة الإبليسية). حيث يخرج الراوي "عيسى بن هشام" طلبا لإبل ضلت، فإذا به يلتقي بشيخ يروع الوحيد من مثله. فيسأل الشيخ الراوي: هل تروي من أشعار العرب؟ فأنشده أبياتا "لإمرئ القيس" و"طرفة بن العبد البكري" فلم يطرب لشيء من ذلك، ثم أنشد الشيخ وهو (أبو الفتح الإسكندري) من شعره قصيدة مطلعها:

بَانَ الخليطُ ولو طَوّعت مابانا وقطعُوا من حبال الوصل أقْرانا[1]

فاعترض "الراوي" قائلا هذه قصيدة "لجرير" « قد حفظها الصبيان وعرفتها النسوان وولجت الأخبية ووردت الأندية »[2]. وهي من أشهر وأطول قصائد جرير[3]

مقصد "الهمذاني" من عرض هذه القصيدة هو إسهامه في الجدل القائم حول علاقة الشيطان بالشعر أو علاقة الشاعر الجني بالشاعر الإنسي. وهو ما أكده في قوله: « فما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا وأنا أمليت على جرير هذه القصيدة وأن الشيخ أبو مرّة* »[4] أي أن أبا مرّة (المعين) هو مصدر الإلهام الشعري عند جرير. والعرب كانت تعتقد أن لكل شاعر رئيا من الجن يملي عليه قصائده. وقالوا شيطان "امرئ القيس" اسمه "لافظ بن لاحظ" وشيطان "الأعشى"

1- المصدر السابق ، ص 275.

2- المصدر نفسه، ص 276.

3- ومما جاء فيها:

حي المنازل إذ لا نبتغـــــي بـــدلا بالـــدار دارا، ولا الجـــيران جيرانـــا
قد كنت في أثر الأظعـــان ذا طـــرب مروعا مـــن جـــدار الـــبين محزانـــا
يا رب مكتئب، لو قـــد نعيـــــت بـــاك، وآخـــر مســـرورا بمنعانـــا

ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1978 ص490.

*- أبو مرة: كنية لإبليس.

4- الهمذاني، المقامات، ص277.

اسمه "مسحل بن أثاثة". ولعل اقتناع "الهمذاني" بهذه العجائبية هو الذي جعله يكررها ثانية في (المقامة الأسودية)، عندما قال على لسان الراوي:

يا فتى العرب أتروي هذا الشعر أم تعزمه (تبدعه)؟ فقال: بل أعزمه وأنشد يقول:

إني وإن كنـــت صـــغير الســـن وكـــان في العـــين نبـــوُ عنّـــي

فـــإن شـــيطاني أمـــير الجـــن يـــذهب بي في الشـــعر كـــل فـــن

حـــتى يـــرد عـــارض الـــتظني فامض على رسلك واغـــرب عـــني[1]

والمعنى: أني وإن كنت صغير السن فإن الشيطان الذي يملي علي هذا الشعر ليس أحد السوقة من الشياطين بل هو رئيسهم وأميرهم وأنه يملي علي الشعر المصقول في جميع الأبواب والفنون.

بقي أن نشير إلى المكانة الإبداعية التي احتلتها (المقامة الإبليسية) في التاريخ الأدبي. ولا أدّل على ذلك من تأثيرها الكبير في (رسالة التوابع والزوابع) لابن شُهيد الأندلسي (ت 426هـ)، وهي رسالة مشهورة في الأدب الأندلسي أثبتها "ابن بسام الشنتريني" في القسم الأول من كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة). ثم قام "بطرس البستاني" بتصحيحها وشرحها وصدّرها بدراسة تاريخية أدبية. وابن شهيد في رسالته تأثر (بالمقامة الإبليسية) للهمذاني ولم يتأثر بالمعري في (رسالة الغفران). كما هو شائع بدليل أنّ « رسالة التوابع والزوابع صنفت قبل رسالة الغفران بعشرين سنة »[2]. في هذه الرسالة يقوم ابن شهيد برحلة أدبية إلى وادي عبقر ليلقى توابع الشعراء وينال منهم إجازة النظم « فيزور صاحب امرئ القيس وصاحب طرفة من الجاهليين، ويرغب في التحول إلى العباسيين مبتدئا بتابع أبي تمام، وينتهي به المطاف إلى صاحب أبي الطيب المتنبي »[3]

الذي يقرأ هذه الرسالة يدرك لا محالة التشابه بينها وبين المقامة الإبليسية ولتأكيد هذا الحكم، نقتطع منها هذه الفقرة: ومما قاله ابن شهيد « تذاكرت يوما مع زهير بن نمير أخبار

1- المصدر السابق، المقامة الأسودية، ص 209.

2- ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق وتقديم بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1980، ص 67.

3- المصدر نفسه، ص 72.

الخطباء والشعراء، وما كان يألفهم من التوابع والزوابع. وقلت هل من حيلة في لقاء من اتفق منهم؟ فقال حل على متن الجواد، وسار بنا كالطائر يجتاب الجو فالجو. حتى التمحت أرضا لا كأرضنا... فقال لي: حللت أرض الجن أبا عامر فبمن تريد أن نبدأ؟ قلت الخطباء أولى بالتقديم لكني إلى الشعراء أشوق. قال: فمن تريد منهم. قلت: صاحب امرئ القيس. فأمال إلى واد من الأودية... فقال لي انشد فهممت بالحيصة (الانهزام) ثم اشتدت قوى نفسي وأنشدت ... فلما انتهيت تأملني ثم قال: اذهب. فقد أجزتك، وغاب عنا... »[1]. ومن أوجه التشابه بين العملين الإبداعيين[2]:

1- حضور السفر والتنقل والبحث في العملين (المقامة والرسالة): في كلتا الحالتين تقطع السفر توقفات تزدهر أثناءها الأحاديث العالمة، ومشاهد البلاغة الراقية.

2- حضور الفضاء الأسطوري في العملين؛ في المقامة الإبليسية يلتقي الراوي "عيسى بن هشام" الشيخ أبا مرة (شيطان جرير). وفي الرسالة يلتقي "ابن شهيد" توابع لشعراء الجاهلية فينشدهم من شعره وينال الجائزة والإجازة منهم، وأولهم معين الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي قلّده وسام الاستحقاق الشعري.

3- ابن شهيد يشبه بطل "الهمذاني"؛ فهو كائن هجين. يساجل الشعراء كما ساجل الناثرين. وأفضل وسام يناله هو: « وما ندري أنقول شاعرا أم خطيبا». وإذا كان التقليد والاعتقاد يقول بأن الشعراء هم وحدهم الذين تفترض استفادتهم من العون الخارق فإن "ابن شهيد" جعل التخييل يمتد إلى توابع الناثرين (الخطباء) وهو ما أشار إليه في النص السابق عندما قال: « الخطباء أولى بالتقديم لكني إلى الشعراء أشوق ». ومن توابع الكتّاب الذين زارهم صاحب الجاحظ وعبد الحميد الكاتب، « قال لي زهير: من تريد بعده؟ فقلت: هل بي إلى الخطباء، فقد قضيت وطرا من الشعراء. فركضنا حينا طاعين في مطلع الشمس. فقال لي زهير: جمعت لك خطباء الجن بمرج دهمان. وانتهينا إلى مرج والكل منهم ناظر إلى شيخ أصلع، جاحظ العين اليمنى، فقلت سرا لزهير: من ذلك؟ قال عتبة بن أرقم صاحب الجاحظ،

1- المصدر السابق، ص 92-93.

2- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص91 إلى 93.

وكنيته أبو عيينة قلت: بأبي هو ليس رغبتي سواه غير صاحب عبد الحميد. فقال لي إنه ذلك الشيخ الذي إلى جنبه فاستدناني وأخذ الكلام معي فقال: إنك خطيب، وحائك للكلام مجيد...»[1] حتى يؤكد ابن شهيد على نبوغه في المنظوم والمنثور معا. لهذا اختار زيارة فحول الشعراء ونبغاء الكلام.

هذه أهم المواقف والتصورات النقدية التي وشح بها "الهمذاني" مقاماته، وهي تصورات ترتبط كلها بالشعر لما للشعر من أهمية في ثقافة الأديب وهيمنته على الثقافة العربية. يكفي دليلا على ذلك – في هذا المقام – أن "الهمذاني" خص الشعر بعنوانين من عناوين مقاماته: هما المقامة القريضية، والمقامة الشعرية. ولم يتكرر هذا في العناوين الأجناسية الأخرى كالمقامة (الوصية)، والمقامة (الوعظية). فحديثه عن (معامي الشعر) الذي ذكره في المقامة العراقية عاد إلى تفصيله في المقامة الشعرية[2] فذكر (خمسا وخمسين مسألة) من معامي الشعر. عجز الحضور عن فك غموضها فأجابهم عن خمس وطلب منهم الاجتهاد في الباقي.

ب. مقامات الحريري

المقامات الأدبية للحريري احتوت على جملة من المواقف النقدية المرتبطة بالحركة الشعرية خاصة والحركة الأدبية عامة. أهم هذه المواقف هي:

- **ركود الأدب وضعفه**

الأدب وما يعانيه من ضعف وأفول هو الدافع نحو تأليف الحريري مقاماته الأدبية. وهو ما أكد عليه في المقدمة: « إنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه»[3] تعبير بليغ وتوصيف دقيق لحال الأدب، هذا التردي والاضطراب، سفينة النجاة منه هي المقامة التي ابتدعها "الهمذاني" والتي أعاد بعثها وإحياءها "الحريري". « فالريح القادرة على

1 ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، ص116.

2 ينظر: المقامة الشعرية، من مقامات الهمذاني، ص339.

3 الحريري، المقامات، المقدمة، ص05.

بعث الروح في الأدب ليست سوى المقامة ولا شيء غيرها »[1] ولعل هذا هو السبب الذي جعل "الحريري" يقضي بياض نهاره وسواد ليله في تدبيج مقاماته وترصيعها بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية والأمثال العربية. وجعلها إطارا فنيا يستوعب مختلف مجاري الخطاب الأدبي. من رسائل وخطب ووصايا وأخبار وقصص ونوادر وألغاز... فجاءت في غاية الجمال والجلال. مما جعل واحدا من أعلام اللغة والأدب وهو"الزمخشري" يقسم بأن مقامات الحريري جديرة أن تكتب بماء الذهب:

أقسم بالله وآياته ومعشر الحج وميقاته
أن الحريري حري بأن تكتب بالتبر مقاماته
معجزة تعجز كل الورى ولو سروا في ضوء مشكاته[2]

ولعل من الأدلة القاطعة على ضعف الأدب في عصره، انتشار اللحن لا في كلام العامة فحسب بل في كلام الخاصة، وهو ما جعله يؤلف كتابا كاملا وجه فيه الخواص إلى مواطن الصواب في القول والكلام، والكتاب هو: « درة الغواص في أوهام الخواص» يحصي في هذا الكتاب مائتين واثنين وعشرين غلطا يرتكبها الناس ممن ينتسبون لصفوة المجتمع[3]. وبهذا أراد الحريري إحياء الأدب وبعثه من خلال (مقاماته). كما أراد تطهير لغة الأدب من اللحن من خلال كتابه (درة الغواص).

« فالجماعة مهددة بموت الأدب، ومهددة بأن تغرق في اللانص ، في ليل بهيم همجي مهمة الحريري هي إثارة ريح منعشة ومنقذة تحيي اللهيب الذي كاد يخبو »[4]

الخشية من ركود الأدب وطموس مصابيحه جعلت من "الحريري" يتماهى مع بطله "أبو زيد السروجي" في الموقف من الأدب، في (المقامة البكرية) .

1- رشيد الإدريسي، سيماء التأويل، ص 137.

2- ذكرها ابن خلكان، في ترجمة الحريري، وفيات الأعيان، الجزء الثاني، ص 254.

3- ينظر: كيليطو، المقامات، ص 150.

4- المرجع نفسه، ص 148.

في هذه المقامة يلتقي الراوي "الحارث بن همام" "بالسروجي" (مطلب الناشد ومعلم الراشد) وبعدما تباثثا الأسرار وتناثثا الأخبار في خبر الناقة، وخبر الفتى الذي استقدح رأيه في التزويج والاختيار بين البكر والثيب، بعد سماع الخبرين وإعجابه بما فيها من سحر البلاغة وحسن الصياغة. شرع الراوي (الحارث بن همام) في مدح الأدب وتفضيله على النشب (المال) عندها قاطعه "السروجي" وهره« صه واسمع مني وافقه»[1] وليتأكد من صدق لهجته ووضوح حجته سار به إلى قرية للارتياد وطلب الزاد متوسلين بما عندهم من الآداب، فما إن بلغا المحط، لقيهما غلام، فأراد من خلال سؤاله أن يوضح للراوي شأن الأدب « أبيع ههنا الرطب بالخطب، .... والبلح بالملح، والسمر بالتمر... والعصائد بالقصائد ... والترائد بالفرائد ...»[2]

عندها يعلق "السروجي" تعليقا ساخرا « أعلمت أن الأدب قد بار، وولت أنصاره الأدبار»[3]. تعليق يتقاطع مع عبارة "الحريري": جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر وخبت مصابيحه فالسروجي يقر بكساد البضاعة الأدبية لأن الأنصار والقراء قد ولوا الأدبار. أي غادروا أندية الأدب وولوا وجوههم نحو أندية النشب. ولا أدل على أن الأدب قد بار مما جاء في (المقامة المروية) إذ يطالعنا المشهد المقامي على سراج الغرباء وتاج الأدباء – السروجي – وهو يستجدي

فأوجب لما يجب عليك وأحسن كما أحسن الله إليك[4]

فأعرض عنه الوالي ساخرا، فتوغّر غضبا وأنشد مقتضبا:

لا تحقرن أبيت اللعن ذا أدب لأن بدا خلق السربال سبروتا

ولا تضع لأخي التأميل حرمته أكان ذا لسن أم كان سكيتا[5]

---

1 الحريري، المقامات، المقامة البكرية، ص 491.

2 المصدر نفسه، ص 492.

3 المصدر نفسه، ص 494.

4 المصدر نفسه، المقامة المروية، ص 417.

5 المصدر نفسه، ص 421.

وهو يودع الراوي أودعه في لهب لما قاله:

« تعسا لمن جدب الأدب، وطوبى لمن جد فيه ودأب[1]» دعا بالهلاك والتعاسة لكل من أعاب الأدب وسخر من أهله.

- **الســـرقات الشعريـــة:**

المقامات الأدبية للحريري فيها حديث عن مسألة الانتحال. المنتحل هو (ابنه) والمنتحل منه هو السروجي، والشعر المنحول قصيدة تنازع فيها البطل وابنه، يدعي كل واحد منهما أنه صاحبها فالشيخ يشكو ابنه إلى الوالي لأنه سرق شعره وانتحله، مجلّا من شأن الخطب « واستراق الشعر عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء »[2] (الفضة والذهب). فأراد الوالي أن يتعرف إلى نوع السرقة التي يتحدث عنها فقال له: « وهل حين سرق سلخ أم مسخ أم نسخ»[3]. وهذا ما تواتر عليه النقاد قديما، فالسرقات الشعرية ثلاثة أنواع [4] هي:

1- **النسخ**: ويسمى انتحالا: وهو أن يأخذ السارق اللفظ والمعنى معا بلا تغيير ولا تبديل، أو بتبديل الألفاظ كلها أو بعضها بمرادفها وهذا مذموم كقول الخطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك الطاعم الكاسي

فقال آخـــر:

ذر المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الأكل اللابس

2- **المسخ**: أو الإغارة، وهو أن يأخذ بعض الألفاظ أو يغير بعض النظم فإن امتاز الثاني بحسن السبك فممدوح، نحو قول الشاعر:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللّهج

---

1 المصدر السابق، ص 425.

2 المصدر نفسه، المقامة الشعرية، ص423.

3 المصدر نفسه، المقامة الشعرية، ص423.

4 ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة مجددة، 2008، ص 359، 360.

مع قول غيره:

من راقب الناس مات هما وفاز باللذة الجسور

فالثاني أعذب وأجمل.

3- **السلخ**: أو الإلمام: وهو أن يأخذ السارق المعنى وحده فإن امتاز الثاني فهو أبلغ

نحو قول الشاعر:

هو الصنع أن يعمل فخير وإن يرث فللريث في بعض المواضع أنفع

مع قول غيره:

ومن خير بطء سيبك عني أسرع السحب في المسير الهجام

يفهم من هذا التحديد والتوضيح أن السرقات الشعرية منها ما يحمد ومنها ما يذم وهي المسائل التي فصلها المظفر بن الفضل العلوي (ت 656 هـــ) في كتابه (نظرة الإغريض في نصرة القريض)[1]

---

1 المحمود من السرقة عشرة وجوه:

1) استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل. 2) نقل الرذل إلى الرصين الجزل. 3) نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه. 4) عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء. 5) استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه. 6) توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق. 7) توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات. 8) المساواة بين المسروق والسارق. 9) المماثلة في الكلام حتى لا يفضل نظام على نظام. 10) رجحان لفظ الأخذ على المأخوذ منه.

وأما المذموم من السرقة فعشرة وجوه أيضا:

1) نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير. 2) نقل الرصين والجزل إلى المستضعف الرذل. 3) نقل ما حسن معناه ومبناه إلى ما قبح مبناه ومعناه.

4) عكس ما يصير بالعكس هجاء بعدما كان ثناء. 5) نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح على لسان راويه.

6) حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه. 7) رجحان كلام المأخوذ كنه. 8) نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.

9) ما يعود على البحث والانتقاد. 10) أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معا.

أما سرقة شعر السروجي من ابنه فكانت باقتطاع تفعيلتين من كل بيت، أي جعل البيت المشكل من ست تفعيلات من بحر الكامل، أربع تفعيلات فقط.

من ذلك قوله:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى وقرارة الأكدار

دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا بعدا لها من دار

أما قول ابنه:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى

دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا

فقد أنشد كل واحد منهما عشرة أبيات على هذه الشاكلة عندما تتأمل طبيعة الانتحال ونوع السرقة الشعرية في هذا المقام نجدها سرقة مذمومة وانتحاله انتحالا مذموما، فهي من النسخ الذي يسمى انتحالا، لأن السارق أخذ اللفظ والمعنى معا بلا تغيير ولا تبديل، وهي سرقة مذمومة ذكرها المظفر بن الفضل العلوي في المقام العاشر من السرقات المذمومة وهي « أقبح الوجوه وأشنعها وأدناها مترلة وأوضعها ، تشبه قول الحطيئة:

إذا حدثت أن الذي بي قاتلي من الحب، قالت ثابت ويزيد

الذي أخذه جميل فقال:

إذا قلت ما بي يا بثينة قاتلي من الحب، قالت ثابت ويزيد[1]

أما السروجي فأضاف مشهدا آخر في السرقات الشعرية وهو حذف تفعيلتين (متفاعلن) من كل بيت، أي جعل البحر التام مجزوءا. يقول: « أقدم للؤمه في الجزاء على أبياتي السداسية الأجزاء (التفعيلات) فحذف منها جزأين ونقص من أوزالها وزنين »[2] فما كان من الوالي إلا أن

1- الحريري، المقامات، ص 234.

2- المصدر نفسه، ص 225.

وبخ الغلام « تبا لك من خريج مارق وتلميذ سارق »[1] فلم يجد الغلام من مفر لهذا المأزق إلا قوله: « إنما اتفق توارد الخواطر كما قد يقع الحافر على الحافر »[2]

وهو يتقاطع في هذه الحجة مع مقولة المتنبي لما سئل عن اتفاقات الخواطر فقال: « الشعر ميدان، والشعراء فرسان، فربما اتفق توارد الخواطر كما قد يقع الحافر على الحافر »[3]

وإن كان كثير من النقاد يرفضون " توارد الخواطر" ويعدونه غارة أدبية شأن " المظفر بن الفضل العلوي " الذي يقول: « وأنا لا أعد ذلك تواردا اتفقت عليها الخواطر، وتشابهت فيه الضمائر، بل أعده سرقة محضة وإغارة على الأشعار مرفضة ».[4]

وهي كذلك، فالغلام وما صنعه بشعر أبيه، فهي إغارة شعرية لا نصيب لها من توارد الخواطر.

كما احتوت مقاماته على شذرات نقدية تتصل بالأدب عامة وبالشعر خاصة، شأن المفاضلة بين الإنشاء والحساب في (المقامة الفراتية) ومما جاء فيها: « اعلموا أن صناعة الإنشاء أرفع وأن صناعة الحساب أنفع، وقلم المكاتبة خاطب، وقلم المحاسبة حاطب، وأساطير البلاغة تنسخ لتدرس، ودساتير الحسبانات تنسخ وتدرس، والمنشئ جهينة الأخبار وحقيبة الأسرار، ونجيّ العظماء، وكبير الندماء، وقلمه لسان الدولة، وفارس الجولة، ولقمان الحكمة وترجمان الهمة، وهو البشير النذير والشفيع السفير، به تستخلص الصياصي، وتملك النواصي... »[5] وبقي يسترسل في ذكر علامات الإنشاء وسمات المنشئ.

1- المصدر السابق، ص 226.

2- المصدر نفسه، ص 226.

3- الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج 3، ص 103.

4- المظفر بن الفضل، نضرة الإغريق في نصرة القريض، ص 222.

5- الحريري، المقامات، ص 214.

في مختتم هذا المبحث نقول إن هذه التصورات والمواقف الحريرية من قضايا الشعر تنمّ عن ثقافة موسوعية وإحاطة شاملة بقضايا عصره فهي دليل على« فضل هذا الرجل وكثرة اطلاعه وغزارة مادته »[1] كما قال "ابن خلكان".

ج. مقامات السرقسطي:

المقامات اللزومية "للسرقسطي" شأنها شأن مقامات "الهمذاني" و"الحريري"، احتوت على مواقف نقدية تتصل بالإبداع الشعري العربي الأصيل، أهم هذه المواقف.

- **موسوعة شعراء الجاهلية والإسلام:**

تعد المقامة الثلاثون للسرقسطي وهي المقامة الموسوعية التي سماها دون غيرها ب (مقامة الشعراء) حيث يلتقي الراوي (السائب بن تمام) ب"السدوسي" الذي ما رأى أمتع منه إخبارا، ولا أحسن أخبارا وبعد إشادته بالشعر ومركزيته في الثقافة العربية فهو « ثمرة المعارف وعارفة العوارف »[2] أخذ يسأله سؤال التلميذ لأستاذه سأله عن شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام:

- ما رأيك في الملك الظليل، ذو التاج والإكليل: امرؤ القيس.

وسأله عن الصبي القتيل (طرفة بن العبد)، وعن ابن أبي سلمة، والنابغة الذبياني، وعنتره بن شداد العبسي، وعلقمة بن عبده (الفحل)، وشعراء هذيل، شأن (أبو ذؤيب الهذلي، وابن مازن بن خويلد، وخويلد بن مرة) وميمون بن قبس البكري...وكلهم من شعراء الجاهلية.

وسأله عن الشعراء المخضرمين: شأن حسان بن ثابت، ولبيد بن ربيعة، والحطيئة، والخنساء، وقيس ابن عبد الله الجعدي.

ومن شعراء بني أمية سأله: عن عبيد بن حصين بن معاوية النميري وعن الفرزدق وجرير وعدي بن عبد مناة وعمر بن ربيعة المخزومي وجميل بن عبد الله بن معمر العذري، وكثير عزة

1- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 3 ، ص250.

2- المصدر نفسه، ص 262.

(ابن عبد الرحمان الخزاعي) وغياث بن الصلت التغلبي (الأخطل)، ونصيب بن رباح، وقيس ابن ذريح

كما سأله عن شعراء الدولة العباسية شأن بشار بن برد، ومسلم بن الوليد الأنصاري، وأبي نواس، وأبي تمام (الطائي الأكبر) والبحتري (الطائي الأصغر)، وابن جريح الرومي، وابن المعتز وأبي الطيب المتنبي، وأبي فراس، والشريف الرضي، وأبي العلاء المعري ومهيار الديلمي.

لا فرق بين من يقرأ هذه (المقامة) ومن يقرأ كتاب: (طبقات فحول الشعراء) أو كتاب (الشعر والشعراء) فقد ضمنها "السرقسطي" أعلام وفحول الشعراء من عصر ما قبل الإسلام مرورا بصدر الإسلام وعصر بني أمية وانتهاء بعصر بني العباس عدّد فيها مناقبهم و مزايا أشعارهم. مما ينم عن ثقافة شعرية واسعة امتلكها هذا الأديب الأندلسي. يكفي أن نذكر بعضًا مما قاله:

لما سئل عن زهير بن أبي سلمى قال: « زهر لا زهير، ونهر لا نهير وذو حكم إحكام، وعارض في الفصاحة ركام، كثر تنقيحه فزكا تلقيحه...».[1]

وقال عن الفرزدق وجرير: « كرسف (قطن) وحرير، وخطام (الحبل) وجرير، كلاهما يعاقب مده وجزره، كلاهما غير مذال ولا مهان . أما همّام (الفرزدق)، فسيد همام، مستهل غمام عارض جمام، بحر لا يخاض غماره، وجواد لا يُتعاطى مضماره، ينحت من صخر وينطق عن فخر وأما جرير، فسابق درير، أحزن صاحبه فأسهل وأعجل فأمهل، وصعب فذلل، وأكثر فقلل وأعوص فبين، وشدد فلين، يغرف من بحر، وينطق عن سحر...».[2]

وقال عن الطائي الأكبر (أبو تمام): « نعم ما صنع وحبر وبئس ما أفصح عن المعاني وعبر، حتى أذن في شعره وكبر، ومن التحسين والتنجيد، وما يزري بالمبرز المجيد، وقد أبى الناس إلا تقديمه، وإن مزقوا بالنقد أديمه، ومن ذا الذي يخلص على الانتقاد، أو يسلم من الضغائن والأحقاد، أبو تمام حبيب بن أوس يعدو عدو الأوس ويغدو بكل نائل وأوس، ويدوس أقطار الكلام أي دوس، ويسير من الفصاحة بين عامر ودوس...».[3]

1- المصدر السابق، ص 266.

2- المصدر نفسه، ص 269.

3- المصدر نفسه، ص 274 - 275 .

هي مواقف نقدية تتقاطع، ومواقف كبار النقاد شأن: الثعالبي، وقدامة بن جعفر، وابن قتيبه وابن رشيق وابن طباطبا، وغيرهم.

الأمر الغريب والذي لم نجد له تفسيرا مقنعا هو كيف عدّد مناقب أكثر من ثلاثين شاعرا و لم يذكر شاعرا واحدا من شعراء الأندلس، ما السبب؟ ألا يوجد في الأندلس شعراء بلغوا مجد شعراء بني العباس أو بني أمية، نحو يحي بن حكم الجياني (ت 250هـ) ومحمد بن دراج القسطلي (ت 421هـ) وابن شهيد (ت 425هـ) وابن هاني (ت 362هـ) وابن عبد ربه (ت328هـ) وابن حزم (ت456هـ).

فلماذا لم يُذْكَرُوا؟ هذا الموقف التعتيمي لم يقتصر على شعراء الأندلس فحسب، بل تعداهم إلى المدن الأندلسية، فالراوي (السائب بن تمام) الجوالة لم يترك حاضرة من حواضر الدولة الإسلامية في المشرق إلا زارها (عدن، البحرين، الإسكندرية، الأنبار، بغداد ....إلخ)

بل بلغ به التطواف إلى الهند والصين، في حين لم يذكر من حواضر المغرب والأندلس إلا: القيروان وطنجة وجزيرة طارفة ولعل هذا ما دفع الضّبي إلى القول عنه:

« إنه سرقسطي البقعة، عراقي الرقعة ».[1]

ومن ثم فهذا أمر يعاب عليه، ويعد من سقطات السرقسطي التي لا مبرر لها.

الومضة الوحيدة التي يمكن اقتباسها من مختتم المقامة، هي لما سأل الراوي "السائب بن تمام" السدوسي المزيد من مناقب الشعراء قال لهم: « يا سائب خذ العفو، ولا تكدر الصفو » كأنه يقول لا شاعر بعد (مهيار الديلمي) يستحق الذكر لأنه لم يأت بشعر بل كرر الشعر إن لم نقل كدر الصفو.

– كما نلاحظ من خلال قراءة هذه المقامة (الثلاثون) والتي تليها مباشرة (الحادية والثلاثون)، أن المقامة الأولى التي عدها لمناقب الشعراء لم يضمنها من أبياته الشعرية إلا القليل « تسعة أبيات » في حين احتوت المقامة (الحادية والثلاثون) على سبع وخمسين بيتا من الشعر،

1- محمد سعيد محمد، دراسات في الأدب الأندلسي، منشورات جامعة سبها، ليبيا، الطبعة الأولى، 2001، ص 315.

كأنه يريد أن يقول إن من يملك هذه الموهبة الشعرية، والقدرة على الوصف قمين به أن يعلق اسمه ويضاف رسمه إلى شعراء المقامة الثلاثين.

وهـــلالٍ كمـــا تَثَـــنَّى سِـــوَارٌ ... أَوْ حَـــنى مـــن حَنْيـــة إسْـــوار
روَّع الشهبَ فهي تهفـو حِـذَارًا ... مِثلمـا ارْتَـاع بِالصَّـريمِ صِـوَارُ
لاَ تلُمْهَـــا فللقِسّـــي مَـــوَاضٍ ... ســـنَّ أطرافَهـــا الـــرَّدى والبـــوارُ
كُلّ شهمٍ منـــها وإن كَـــانَ غَضًـــا ... مســـتريبٌ مـــن وقعهـــا خَـــوَارُ
فالثُّريـــا تهـــابُ منـــه رقيـــبَا ... طال منـــه علـــى الزمـــان جُـــوار
وَسُهيل يَرْجو علـــى ذاك وصـــلاً ... لـــو تـــدانى بـــه الغـــداة جـــوار
وبعيـــد علـــى يمـــانٍ شَـــآم ... قـــد طوتـــه الأنْجـــاد والإغْـــوَارُ
وقـــديمًا دَعَـــا الثُّريـــا ســـهيلُ ... غَـــيرَ أَن الثُّريـــا عَنْـــهُ نَـــوارُ
وَلقـــد شـــفَّتِ السُّـــهَى بهواهـــا ... فهـــو همَّامهـــا وتلـــك النَّـــوارُ
فَهَنيئًـــا للفَرْقَـــدَيْن وِصَـــال ... وسِرار على الهـوى أو حَـوارُ [1]

وهذه أبيات في الوصف تنم فعلا عن وصف باهر.

أوصاف جعلت المتلقي الأول "السائب بن تمام" يقول: « لقد أجدت الأوصاف، وبهرت الوصاف »[2]. من جماليات الوصف تعانق الواقع والخيال في لغة رصينة. وبراعة بلاغية بديعة ولا عجب فالسرقسطي: «كان لغويا أديبا شاعرا معتمدا في الآداب فردا متقدما في ذلك في وقته »[3].

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 295.

2- المصدر نفسه، ص 296.

3- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، (عصر الطوائف والمرابطين)، ص 317.

- **المفاضلة بين المنظوم والمنثور:**

سلك "السرقسطي" مسلك المناظرة في المفاضلة بين المنثور والمنظوم من خلال الجدل الذي قام بين "غريب" و"حبيب" والانتصار لكل واحد لما يهوى ويريد، ثم جاء القول الفصل من أبي حبيب الشيخ السدوسي، فهذا غريب يسأل حبيبا عن سؤال أعيى الأول والآخر والجاد والساخر، هذا النظم والنثر فأيهما أفضل ومن منهما في النفوس أوقع؟.

بدأ حبيب يذكر مناقب الشعر فقال:« ألم تر أن الشعر أصعب مرتقى، وأغرب منتقى، وأبرع لفظا، وأسرع حفظا، وأوسع مجازا، وأنصع إيجازا، وأقصد معاني، وأنجد مباني، وأجرى على اللسان: وأبعث للطرب، وأذهب للكرب، وحسبك أنه في العرب والعجم موجود، وأن روضه بصوب الألباب مهضوب ومجود... وهل حليت الأغاني، أو ندبت المغاني، أو قيدت المآثر بمثل القريض ».[1]

عندها تدخل غريب قائلا: « إن النثر لأيسر مطلبا، وأدر حلبا، وأطوع عنانا، وأنقذ سنانا به تملك الممالك، وتسلك المسالك، وتخدم الرئاسة، وتقام السياسة، وتصان الأحوال، وتحفظ الأموال» .[2]

ثم جاء القول الفصل من الشيخ "السدوسي": « الشعر فحل عقيم، وسفر مقيم، ومُبغض مودود، ومُعذر مجدود علقته النفس علاقة، وجعلته لآمالها سببا وعلاقة ...، وأما النثر فأنثى ولود، وزند لاكاب ولا صلود، عين ثرة وأمّ برّة ، له موضع ومكانة، وعزة واستكانة، يحلو لي ويمر، يلج في كل ناد، ويقدح بكل زناد...» .[3]

السرقسطي ما أراد في هذا الحجاج والسجال الانتصار لفن دون آخر فالشعر شعر، والنثر نثر «فلا تفضلا قائلا على قائل ».[4]

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 373.

2- المصدر نفسه، ص 375.

3- المصدر نفسه، ص 377.

4- المصدر نفسه، ص 378.

إنما هذا كله تمهيد للحديث عن أمر جلل ذكره الحريري وأعاده السرقسطي إنها حال الأدب ومآل الأدباء في زمان انهمك فيه رجال الدولة وساسة الأمة في الملذات، والإسراف في الموبقات. ورجال الدين تراهم في النهار وعاظا وفي الليل جناة، فضاع الأدب وشاع الجهل.

« ما أكثر الجهل وما أشيعه وآرحمتا للعلم ما أضيعه

ضيعني العلم فضيعته وأورثه في الناس من ضيعه

فالعلم قد أضاعته الضوائع، وراعت سربه الروائع، كأنما يطالب حامله بذخل ووتر»[1]

واقع مرير دفع السدوسي إلى أن يوصي "حبيب" و"غريب" « لا تصحبا إلا جوادا ولا تركبا إلا جوادا ».[2]

ومن ثم فالواقع الاجتماعي الذي دفع بالاسكندري (بطل الهمذاني) والسروجي (بطل الحريري) إلى الاستجداء وذم العقل والشكوى من ركود الأدب هو الواقع نفسه الذي جعل من السدوسي (بطل السرقسطي) يترحم على العلم ويحزن لما آل إليه أمره وسط مجتمع لا يقر بالفضل لأولي الفضل « ألم تريا كم في الناس آخذ عني وحامل وقائل بعلمي وعامل، خاض بعهدي ونسي نصيبي به وجهدي، أورثه الشرف والمجد، فأورثني الكمد والوجد.... ».[3]

ما يمكن استخلاصه من هذا المشهد أن المقامة العربية لم تكن مجرد وعاء لغوي يسكب فيه معتاص الكلام ومصنوع اللفظ كما هو شائع للأسف، بل هي إطار فني لكشف عيوب المجتمع والثورة على الواقع المر الذي انقلبت فيه الموازين.

بؤسا لهذا الزمان من زمن كل تصاريف أمره عجب

أصبح حربا لكل ذي أدب كأنما ساءَ أمه الأدبُ[4]

1- المصدر السابق، ص 379.

2- المصدر نفسه، ص 379.

3- المصدر نفسه، ص 380.

4- الهمذاني، المقامات، ص 216.

وهو أمر يدعونا إلى التصالح مع المقامة العربية وتصحيح تصوراتنا نحو هذا الفن العربي الخالص حتى ندرك إسهامات المقاميين ودورهم في كشف العيوب الإنسانية والاجتماعية التي عاصروها.

وفي ختام الحديث عن التصورات الشعرية نقول: إن الحس النقدي متوفر عند هؤلاء المبدعين الثلاثة (الهمذاني، الحريري، السرقسطي)، فمواقفهم وتصوراتهم النقدية تنم عن ثقافة موسوعية، فقد مثلوا عصرهم بامتياز خير تمثيل، كما نسجل تشابه وتقاطع مواقفهم النقدية شأن:

– المفاضلة بين الشعراء؛ فموقف الهمذاني، والسرقسطي واحد في الحديث عن شعر الفرزدق وجرير قال الأول: « جرير أرق شعرا وأغزر غزرا، والفرزدق أمتن صخرا، وأكثر فخرا»[1]

وقال الآخر: « أما همّام (الفرزدق)، فسيد همام، ينحت من صخر، وينطق عن فخر، وأما جرير، فسبق درير، يغرف من بحر وينطق عن سحر ».[2]

– الموقف الثاني الذي تقاطع فيه الأدباء الثلاثة هو نعي الأدب الذي ركدت ريحه وخبت مصابيحه في زمن أصبح حربًا لكل ذي أدب.

ولم يكن توصيفهم للواقع توصيفا سلبيا؛ أي كشف عيوبه فحسب، بل جاؤوا بالبديل للنهوض بالأدب من غفوته، فالأدب مهدد بالموت وسفينة النجاة هي المقامة العربية لهذا حرصوا على تدبيجها وترصيعها لتكون حياة للأدب.

1- المصدر السابق، ص 06.

2- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 269.

ثانيا: التجلـــيات

إن النثر في القرن الرابع للهجرة لم يعد بمعزل عن الشعر، بل انصهرا في إطار فني واحد سماه الهمذاني (المقامات)، فشكلت « مجموعا هجينا، تتعاقب فيه الأبيات وفقر النثر»[1] في اتساق وانسجام لا يشعر المتلقي بتصدع أو اضطراب وهو يتلقى المقامات. بسبب تلك النبرة الايقاعية الممتدة بين الشعر والنثر؛ في الشعر أساسها الأوزان والقوافي، وفي النثر سندها السجع والجناس.

ففي مجموع مقامات الهمذاني (اثنان وخمسون مقامة بما فيها المقامة الشامية التي حذفها محمد عبده*) نسجل غياب الشعر في ثماني مقامات[2] فقط، أما باقي المقامات وعددها (أربع وأربعون مقامة) فاحتوت على (ثلاثمائة وسبع وسبعين بيتا) من هذه الأبيات ما جاء في المختتم ومنها ما جاء في متن المقامة.

أما الحريري (قمر الشعر وبدر النثر) فالذي يقرأ مقاماته لا يكاد يبين أهو يقرأ نصوصا نثرية أم قصائد شعرية، فقد احتوت مقاماته الخمسين على (1162 بيتا) كلها من إبداعه ماعدا بيتين في (المقامة الحلوانية) وآخرين في (المقامة الكرجية)، فالحريري أوتي ملكة شعرية جعلته يبدع أشعارا لم يحكها الأصمعي ولا حاكها الكميت، كما قال هو نفسه. أشعار توزع إيقاعها الموسيقي على معظم البحور الخليلية (السريع، الكامل، الخفيف، الرجز، البسيط، المتقارب، الهزج المنسرح، المجتث، الطويل، الوافر، الرمل) وترتيبها حسب تكرار البحر بدءا بالسريع 199 مرة وانتهاء بالرمل 23 مرة[3] أما البحور الأخرى فلم ينشد عليها كالمديد والمضارع والمقتضب والمتدارك.

الحريري يتماهى في بطله السروجي، ويُعَرِّضُ قريحته الشعرية للاختبار فأنشد:

1- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 144.

2- هي المقامة: السجستانية، والمصرية، والرصافية، والشيرازية، النهيدية، الوصية، الصيمرية، الدينارية.

*- نص المقامة الشامية، موجود في كتاب رسائل الهمذاني وبهامشها مقاماته، طبعة هندية بالموسكي بمصر، سنة 1928، ص130، وهي مرقمة (السادسة والعشرون)

3- ينظر: فرح ناز علي صندر، المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي (الحريري والحميدي خصوصا)، دار الكتب العالمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، ص 355.

سألتها حين زارت نَضْو بُرْقُعِهَا الـــ قَانِي وإيداع سمعي أطيـــب الخـــبر
فزحزحتْ شفقا غشَّى سَنَا قمرٍ وَساقطت لؤلؤًا من خـــاتَمٍ عَطِـــرٍ[1]

فحار الحاضرون لبداهته، واعترفوا بتراهته، وفي (المقامة الدينارية) يختبر الراوي البطل ثانية في قدرته على قول الشعر: فيطلب منه نظم شعر في مدح الدينار وذمه « فانبرى ينشد في الحال من غير انتحال »[2] ، فلما أنشد عشرة أبيات في مدحه وتسعة أبيات في ذمه، أقر الراوي بفضله وقال: « ما أغزر وبلك »[3] نعم ما أغزر وابله الشعري، الذي جعله يجول فيما لا يستحيل بالانعكاس فقال:

« أسْ ارْمـــــــلا إذا عـــــــرا وارعَ إذ المـــــــــرء أَسَـــــــا
أسْـــــــنِدْ أخـــــــا نباهـــــــة أبْـــــــن إخـــــــاءً دنسَـــــــا
أُسْـــــــلُ جَنَـــــــاب غاشِـــــــم مشـــــــــاغبِ إذ جلَسَـــــــا

قال: فلما سحرنا بآياته، وحسرنا ببعد غاياته مدحناه حتى استعفى ومنحناه إلى أن استكفى »[4]، بل بلغ درجة الإعجاز في شعره كيف لا وقد انشد الأبيات الطوال (كلمات عارية من النقط)، كقوله:

أعدد لحســادك حــد الســلاح وأورد الأمـــل ورد الســـماح[5]

وأجلى الأبيات العرائس (حروفها منقوطة)، فخطَّ:

فَتَنَتْنِـــي فَجَنَّنَتْنِـــي تَجنِّـــي بِـــتَجَنٍّ يَفْـــتَنُ غِـــبَّ تَجَنِّـــي[6]

1- الحريري، المقامات، ص23.
2- المصدر نفسه، المقامة الدينارية، ص 27.
3- المصدر نفسه، المقامة الدينارية، ص 30.
4- المصدر نفسه، المقامة المغربية، ص 154.
5- المصدر نفسه، المقامة الحلبية، ص 524.
6- المصدر نفسه، المقامة الحلبية، ص 526.

وأرقم الأبيات الأخياف

إِسْـــمَح فَبَـــتُّ السَّـــمَاح زَيْـــنٌ وَلاَ تُخِـــبْ أَمَـــلاَ تَضِـــيفْ (1)

وبين الصادات الملتبسة

وَبَصَـــقْتُ أَبْصُـــقُ وُالصِّـــمَاخُ وَالقص وهو الصـــدر واقـــتص (2)

وأصدع بتمييز الطاء من الضاد:

أَيُّهَا السائل عـــن الضـــاد والظـــا ء لكـــــيلا تُضـــــله الألفـــــاظُ
إن حفظ الظاءات يغنيك فاسمعـــــ ها استماع امـــرئ لـــه اســـتيقاظ
هـــي ظَميـــاء والمظـــالم والإظـــــ لام والظلم والظُّـــبى واللّحـــاظُ (3)

إلى أن بلغ سبعة عشر بيتا.

فحق له أن يكتب شعره بماء الذهب: « ما جلب به بدائع العجب، واستوجب أن يكتب بذوب الذهب »[4].

وهو ما جعل المعاصرين للحريري ممن لهم ذوقه وعاشوا في الأنساق الثقافية التي عاشها أن يقولوا: « أبرَّ بكتاب المقامات على الأوائل وأعجز الأواخر »[5] وقال عنه ابن خلكان: « رزق الخطوة التامة بعمل المقامات »[6].

هكذا ينبغي أن ننظر إلى المقامات في إطار الأنساق الاجتماعية والثقافية التي وجدت فيها، لا أن نفعل كما فعل "بروكلمان" و"شوقي ضيف" وغيرهما مما أسقطوا أذواقهم على النصوص

1- المصدر السابق، المقامة الحلبية، ص 528.

2- المصدر نفسه، المقامة الحلبية، ص 533.

3- المصدر نفسه، المقامة الحلبية، ص 536.

4- المصدر نفسه، المقامة الشيرازية، ص 386.

5- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16/ ص 262.

6- ابن خلكان، وفايات الأعيان، ج1/ ص 419.

المقامية وحاكموها بأدوات معاصرة بعيدة عنها كل البعد، فكانت أحكامهم حاجزا منع كثيرا من المثقفين اليوم من مجرد التفكير في قراءة هذه المقامات فضلا عن تذوقها.

إن مقامات الحريري « عمل فني رائع منقطع القرين، حوى من متخير الألفاظ ومنتخل الأساليب وناصع البيان، مع إحكام السبك وإشراق الديباجة والبعد عن الركاكة والابتذال » [1] فهي من أكثر الكتب شرحا، فقد أحصى صاحب كشف الظنون أكثر من خمسة وثلاثين شارحا، فالحريري – كما قال ياقوت الحموي « لو أدعى الإعجاز لما وجد من يدفع صدره، ولا يرد قوله» [2].

وما كثرة التراجم والطبعات التي اعتنى بها المستشرقون إلا دليل على تقديرهم لهذا العمل فقد قام المستشرق الهولندي "جوليوس" سنة 1656م بترجمة المقامة[3] الصنعانية إلى اللغة اللاتينية وفي فرنسا قام المستشرق "كوسان ذي برسقال" بنشر المتن العربي الكامل، وطبع سنة 1812م. وفي ألمانيا قام المفكر "ركرت" بترجمة هذه المقامات الى اللغة الألمانية، وترجمها إلى اللغة الإنجليزية "استجاس" سنة 1898م، وفي إسبانيا ترجم الشاعر اليهودي "يوراي الحريزي" هذه المقامات إلى العبرية، وطبعت سنة 1872م.

وممن حاولوا تقليد "الحريري" ووفقوا إلى حد بعيد أبو الطاهر محمد السرقسطي في مقاماته اللزومية التي « أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره »[4]. عارضه في العدد فجاءت مقاماته خمسين مقامة، بل عارضه حتى في الجمع بين المنظوم والمنثور، فقد أنشد "السرقسطي" في مقاماته 1088 بيتا، وهو عدد كاف لتفوقه في المنظوم والمنثور، بل زاد على أستاذه "الحريري" بأن «لزم في نثرها ونظمها مالا يلزم»[5]. شعر تعددت أغراضه وأوزانه، ومن الأغراض الشعرية التي أبدع فيها غرض الوصف كما في المقامة (الواحدة والثلاثون)[6]، فقد أنشد واحدا وثلاثين بيتا في غاية التشبيه

1- محمد أبو الفضل إبراهيم، محقق شرح مقامات الحريري للشريشي، ج1، ص 06.

2- ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج 16، ص 263.

3- ينظر: محمد أبو الفضل إبراهيم، محقق شرح مقامات الحريري للشريشي، ج1، ص 11-12.

4- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص17.

5- المصدر نفسه، ص 17.

6- ينظر: ص 248 من هذا البحث .

والتمثيل، أجاد بها الأوصاف وبهر بها الوصاف، وتوزعت أشعاره على أربعة عشر بحرا، أي لم ينظم إلا في المضارع والمقتضب، ترتيب البحور كان على هذا النحو السريع، الخفيف، مخلع البسيط المجتث، تم توالت البحور الأخرى بنسب متقاربة، أشعاره عادة ما تكتب على رقع يتركها البطل (السدوسي) للراوي (السائب بن تمام) عند وداعه واكتشاف حيله، كما حاول "السرقسطي" الخروج عن بعض قواعد الخليل، إذ أنشد في المقامة الثامنة والأربعين أبياتا شعرية مسمطة وهي أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة وهي القضية التي نعود إليها بالتفصيل بعد حين.

بعد هذا التقديم المجمل عن التجليات الشعرية في المقامات العربية نأتي إلى تفصيل هذه التجليات مبتدئين الحديث بالهمذاني ثم الحريري وأخيرا السرقسطي.

أ. مقامات الهمذاني

الشعر الحاضر في المقامات كما هو معلوم، منه ما يأتي في المختتم ومنه ما يأتي في المتن (الوسط)، ولكل شعر مضامينه وأبعاده بل حتى إيقاعه.

فإذا نظرنا في شعر المختتم عند "الهمذاني"، وهي علامة مائزة في النص المقامي عامة – فإذا كان الابتداء في المقامة نثرا فإن الانتهاء عادة ما يأتي شعرا – شعر المختتم غالبا ما يأتي على لسان البطل، وهو شعر سريع قصير خفيف يناسب مقام البطل "الاسكندري" الذي يوشك بعد إنشاده على الرحيل والتخفي.

وعادة ما تسكب فيه حكمة بليغة، أو يشيد البطل فيه بحيله أو يبرر عملا قام به أو يرد به على استفسار الراوي. ونتعقب الآن بعض المقامات لنؤكد ما قلناه.

في المقامة القريضية يبرر البطل فعل الاحتيال لأن الزمان تنكر لأولي الألباب من الأدباء والشعراء، وهو ما جعله يتسول بقدراته الأدبية واللغوية، فقال:

ويحـــك هـــذا الزمـــان زور ... فـــلا يغرنـــك الغـــرور
لا تلـــزم حالـــة ولكـــن ... در باللَّيـــالي كمـــا تـــدور [1]

1- الهمذاني، المقامات، المقامة القريضية، ص07.

فالتلون سببه شؤم الزمان الذي أصبح الحمق فيه مليحًا:

هـــــذا الزمـــــان مشـــــوم كمـــــا تـــــراه غشـــــوم
الحمـــــق فيـــــه ملـــــيح والعقـــــل عيـــــب ولـــــوم
والمـــــال طيـــــف ولكـــــن حـــــول اللئـــــام يحـــــوم [1]

هذا الذي جعل الواعظ ماجنا والعالم زنديقا:

كم عـــالم عـــالم أعيـــت مذاهبـــه وجاهل جاهـــل تلقـــاه مرزوقـــا
هذا الذي تـــرك الأوهـــام حـــائرة وصير العالم النحريـــر زنـــديقا [2]

كما أشار إلى منبت هذا الفضل في المقامة الجاحظية:

اســـــــــــــكندرية داري لـــــو قـــــرَّ فيهـــــا قـــــراري
لكـــــن ليلـــــي ينجـــــد وبالحجـــــاز نهـــــاري [3]

المنبت هو الاسكندرية لكنه في تنقل دائم بين نجد والحجاز وغيرهما من حواضر الخلافة الإسلامية، فالسفر حاضر في معظم المقامات، بل إنه الفضاء المفتوح الذي عادة ما تنسج فيه خيوط اللعبة السردية بين الراوي والبطل.

أنـــــا جوالـــــة الـــــبلا د وجوابـــــة الأفـــــق
أنـــــا خذروفـــــة الزمـــــا ن وعمـــــارة الطـــــرق[4]

1- المصدر السابق، المقامة الساسانية، ص142.

2- محمد محيي الدين عبد الحميد، مقامات الهمذاني، ص 87.

3- المصدر نفسه، المقامة الجاحظية، ص115.

4- المصدر نفسه، المقامة الأذربيجانية ، ص66.

وهو في سفره يتقلب من حال إلى حال يعمل عمل النساك العباد، وطورا يترك هذا إلى بيت الحان وسماع الألحان، ومنادمة الحسان، هذا التقلب هو « تشويش للنسق الاجتماعي »[1] وانتهاك صارخ لحرمات النسق الديني والاجتماعي مما يجعل هذا الاعتراف « غريبا وعجائبيا»[2]

أيـــــا ينبـــــوع العجائـــــب ... في احتيـــــالي ذو مراتـــــب
أنـــــا في الحـــــق ســـــنام ... أنـــــا في الباطـــــل غـــــارب
أنـــــا اســـــكندر داري ... في بـــــلاد الله ســـــارب
أغتـــــدي في الـــــدير قســـــي ... ســـــا وفي المســـــجد راهـــــب[3]

وفي المقامة الخمرية:

ســـــاعة ألـــــزم محـــــرا ... بـــــا وأخـــــرى بيـــــت حـــــان
وكـــــذا يفعـــــل مـــــن يعـــــ ... قـــــل في هـــــذا الزمـــــان[4]

والمراد من وراء هذا كله هو أن "الهمذاني" يريد أن يقدم خطابا أكثر جرأة فيه تشويش للأنساق الاجتماعية، وقلب للموازين، حيث صير القاعدة هامشا والهامش قاعدة، المتحول ثابتا والثابت متحولا ومثل هذا الخطاب وجدناه في تشويش الأغراض الشعرية[5] عند ابن الحجاج: الذي لا يتغنى بكرم وشجاعة الممدوح، إنما بجماله الذكوري كمدحه لعزِّ الدولة بختيار:

فديت وجـــه الأمـــير مـــن قمـــر ... يجلو القذى نـــوره عـــن البصـــر
إن زليخـــا لـــو أبصـــرتك لمـــا ... ملـــت الحشـــر لـــذة النظـــر
ولم تقـــس يوســـفا إليـــك كمـــا ... نجـــم الســـهى لا يقـــاس بـــالقمر

1- يوسف إسماعيل، المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز)، ص 59

2- المرجع نفسه، ص59.

3- الهمذاني، المقامات، المارستانية، ص 187.

4- المصدر نفسه، المقامة الخمرية، ص 367.

5- ينظر: بوحوش مرجانة، نظام الانتهاك في شعر ابن الحجاج، مجلة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر،العدد 32، 2000، ص 133.

أو كتغنيه بفضائل الجبن والخور في مواطن القتال.

حتى الحكم التي صاغها الهمذاني والتي ينصح بها تدرج في إطار تشويش النسق الاجتماعي، وهو ما صرح به في المقامة الأصفهانية:

النّـــــاس حُمـــــر فجـــــوّز وابـــــرز علـــــيهم وبـــــرّز
حـــــتى إذا نلـــــت منـــــهم مـــــا تشـــــتهيه ففـــــرْوِزْ[1]

والمعنى أن هؤلاء الذين تراهم يشبهون الحمير في الجهالة والحمق فقدهم حيث تشاء، وسر بهم أنى أردت، فإن حققت أمانيك ففارقهم ولو بالموت.

– هذا على مستوى الدلالة، أما على مستوى الإيقاع الموسيقي، فالملاحظ أن شعر المختتم سريع الإيقاع سهل الوزن خفيف النغم يتناسب ورغبة البطل في التخفي والانصراف

هذا التناسب والتناسق بين الأغراض والأوزان يتماشى وما أكده (القرطاجني) في المنهاج: « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن نتحاك تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس»[2] وإن كانت قضية الأغراض والأوزان غير مطردة ولا تصدق في كل الأحوال. ومع ذلك ما يفيدنا من قول القرطاجي هو ما يناسب الهزل والرشاقة والسرعة من الأوزان، فالهمذاني بالفعل يميل إلى مجزوءات البحور العروضية خاصة بحر المجتث، وهو: « مسدس الأجزاء بحسب أصله الذي تقتضيه دائرته، مربع بحسب الاستعمال، وهو مجزوء وجوبا »[3] وتفعيلاته هي:

مســـــتفع لـــــن فـــــاعلاتن مســـــتفع لـــــن فـــــاعلاتن

1- الهمذاني، المقامات، ص 81.

2- القرطاجنّي (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

3- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية، ص287 .

وجاء إيقاع المحث في مختتم المقامة (الأصفهانية والجاحظية والساسانية والموصلية والحمدانية، والأرمينية والعلمية). أما مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) فتكرر في المقامة البلخية والحرزية والمارستانية والخمرية والمطلبية، ومجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) فتكررفي الأزادية والكوفية والأذربيجانية والقزوينية والأسدية، ومجزوء الكامل (متفاعلن، متفاعلن) في المقامة القردية والمجاعية والأبليسية والهزج (مفاعلين، مفاعلين) في الأزادية.

أما مخلع البسيط، وهو مسدس الاجزاء، وتأتي عروضه وضربه مقطوعة ومقطوع العروض والضرب يسمى مخلعا »[1] والقطع هو حذف آخر الوتد المجموع من آخر التفعيلة (علل النقصان)، وإسكان ما قبله، كحذف النون من مستفعلن واسكان اللام فتصير (مستفعل) وينقل إلى (مفعولن) ومخلع البسيط جاء في (المقامة القريضية) و(المقامة البلخية).

هذا عن شعر المختتم، أما شعر المتن والذي جاء في ثنايا المقامة فهو شعر مختلف في مضامينه وأهدافه وإيقاعه عن شعر المختتم. شعر تمركز في (ثلاث عشرة مقامة)، وكله من ابداع "الهمذاني" إلا ما جاء في (المقامة الغيلانية) و(المقامة البشرية)، فهو شعر أجنبي في الأول عدّد أبياتا (لذي الرمة) وهو (غيلان بن عقبة)، والتي أنشدها هذا الأخير في حضور الفرزدق:

أمـــن ميَّـــة الطلـــل الـــدارس ألظـــه العاصـــف الـــرامس
فلـــم يبـــق إلا شـــجيج القـــذال ومســـتوقدٌ مـــا لـــه قـــابس
وحـــوض تـــثلّم مـــن جانبيـــه ومحتفـــــل دارس طـــــامس

إلى أن بلغ إلى قوله:

إذا طمـــح النـــاس للمكرومـــات فَطَـــرَفُهم المطـــرقُ النـــاعس
تعـــاف الأكـــارمُ إصـــهارهم فكـــل أيـــامُهم عـــانس

1- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن بكر)، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص533.

فلما بلغ هذا البيت تنبه الفرزدق، وقال: أذو الرميمة يمنعني النوم بشعر غير مثقف ولا سائر؟ ثم أعرض عنه[1]. ساق "الهمذاني" هذا النص الشعري مثالا لمن أعرض عن خصمه احتقارا لشأنه واستخفافًا بمكانته.

وأما الأخرى والأخيرة – كذلك – في ترتيب مقامات "الهمذاني" وهي (المقامة البشرية) فشعرها كلّه ينسب إلى الشاعر الصعلوك "بشر بن عوانة العبدي" خاصة تلك الرسالة الشعرية التي كتبها بدم الأسد وبعثها إلى ابنة عمه فاطمة:

أفاطم لو شـــهدت بـــبطن خبـــتٍ وقد لاقى الهزبـــر أخـــاك بشـــرا
إذًا لرأيـــــت ليثـــا زار ليـــــثًا هزبـــرًا أغلبـــا لاقـــى هزبـــرًا[2]

وهي قصيدة جاوزت العشرين بيتا، نعود إليها عندما نقف على انفتاح النص المقامي على فنون الأحاديث والأخبار الأدبية.

أما الإبداع الشعري للهمذاني الذي أودعه مقاماته، فهو شعر – في عمومه – غايته القريبة الاستجداء وغايته البعيدة نقد المجتمع وكشف عيوبه. فالبطل عادة ما يشكو نوائب الدهر وتقلب الأيام:

وكان هـــذا الحـــرُّ أعلـــى قـــدرا وماءُ هـــذا الوجـــه أَغْلَـــى ســـعرَا
ضـــربت للســـرا قبابـــا خضـــرا في دارِ دارًا وَإيـــــوان كســـــــرَا
فانقلـــب الـــدهر لـــبطن ظهـــرا وَعاد عرفُ العيش عنـــدي نِكْـــرَا[3]

أي كنت مثريا ذا بسطة من المال وكانت النعمة ظاهرة علي والوفر تشهد دلائله وتحتج لي علاماته ثم تحول الدهر وانقلبت الأيام البيض سودا. وهذه الحال لا تخص "الإسكندري" بل هي حال معظم أدباء القرن الرابع للهجرة الذين خذلهم أهل الحل والعقد فاضطروا إلى التسول بقدراتهم الأدبية والتقلب من حال إلى حال:

1- الهمذاني، المقامات، المقامة الغيلانية، ص 59.

2- المصدر نفسه، المقامة البشرية، ص 382.

3- المصدر نفسه، ص 6.

ويحـــك هـــذا الزمـــان زور فـــلا يغرنـــك الغـــرور
لا تلتـــزم حالـــة ولكـــن در بالليـــالي كمـــا تـــدور[1]

فقد بلغ في الشحاذة مرتبة الأستاذية « شحاذ ورب الكعبة أخاذ، له في الصنعة نفاذ، بل هو فيها أستاذ »[2] أستاذية جعلت منه زعيما للساسانيين، وما أدراك ما الساسانيون؛ الشحاذون وأهل المسألة وساسان يقال إنه كان رجلا فقيرا حاذقا في الاستعطاء دقيق الحيلة في الاستجذاء فنسب إليه المكدون. لما محق الإسلام الدولة الساسانية من الفرس. ويقال إن من بقي منهم أضحى رمزا للسفالة والدناءة ثم نسي ذلك بمرور الأيام وبقي الأمر مستعملا في الشحاذين[3].

ففي (المقامة الساسانية) تطلع كتيبة من بني ساسان على الراوي. وفيهم زعيم لهم، يقول وهم يراسلونه، ويدْعوا ويجاوبونه.

أريـــد منـــك رغيفـــا يعلـــو خوانـــا نظيفـــا
أريـــد ملحـــا جريشـــا أريـــد بقـــلا قطيفـــا
أريـــد لحمـــا غريضـــا أريـــد خـــلا ثقيفـــا[4]

فيعطيه الراوي درهما ويتبعه حتى يعرفه، فإذا هو أبو الفتح الإسكندري فقال له ما هذه الحيلة ويحك فأنشأ يقول:

هـــذا الزمـــان مشـــوم كمـــا تـــراه غشـــوم
الحمـــق فيـــه مليـــح والعقـــل عيـــب ولـــوم
والمـــال طيـــف ولكـــن حـــول اللئـــام يحـــوم[5]

1- المصدر السابق، ص 7.
2- المصدر نفسه، المقامة الفزارية، ص 106.
3- ينظر محمد عبده، شرح مقامات الهمذاني، ص 143.
4- الهمذاني، المقامات، ص 141.
5- المصدر نفسه، ص 143.

هذا هو تشويش الأنساق، وهتك النظم الأخلاقية (الفخر بارتكاب الدنايا، والقبح مليح والعقل عيب ولوم)

حتى التوبة التي يعلنها البطل في (المقامة القزوينية) هي توبة مغشوشة، فالهمذاني من خلال سلوك بطله يريد انتهاك هذه القاعدة المعيارية، ويتجاوز النسق الديني والمنظومة الأخلاقية، فارضا نسقا جديدا. فالمشهد الأول من المقامة يبرز لنا توبة البطل توبة نصوح:

أدعو إلى الله فهل من مجيب ... إلى ذرًّا رحب ومرعى خصيب
وجنة عالية ما تني ... قطوفها دانية ما تغيب
يا قوم إني رجل تائب ... من بلد الكفر وأمري عجيب
إن أك آمنت فكم ليلة ... جحدت ربي وأتيت المريب
ثم هداني الله وانتشاني ... من ذلة الكفر اجتهاد المصيب
فقلت إذ لاح شعار الهدى ... نصر من الله وفتح قريب[1]

لا ينبغي أن ننخدع بهذه الإنابة وهذا الرجوع، فهو سراب خادع نتأكد من ذلك عندما يلتقي ويتعرف الراوي على البطل فيقول: « لما رآني غمزني بعينه، وقال رحم الله من أعاننا بفضل ذيله وقسم لنا من نيله. فقلت: أأنت من أولاد النبيط؟ (العجم) »[2]

فقال:

أنا حالي من الزما ... ن كحالي مع النسب
نسبي في يد الزما ... ن إذا سامه انقلب
أنا أمسي من النبيـ ... ـط وأضحي من العرب[3]

فالمشروع الثابت المستقر هو التغير في الإصباح والإمساء، أي أن الزمان قد امتلك زمام نسبه، فهو ينتسب طواعية للزمن حسبما يريد لا يهمه إن أمسى من النبيط، وأصبح من العرب.

1- المصدر السابق، ص 134.

2- المصدر نفسه، ص 135.

3- المصدر نفسه، ص 135.

هذه الثنائيات المتضادة (النبيط/العرب، العقل/الجنون، المسجد/الحانة) جعلت من المقامة فضاء نصيا تتعدد به شعاب الجد ومسالك الهزل، كما تتقاطع بالمقامة وتجمع سمات (النص) ومزايا (اللانص). من سمات (النص) اللغة المصقولة المطرزة بمعتاص الكلام ومن مزايا (اللانص) ما احتوته من أخبار الشحاذين وآداب المهمشين.

هكذا تعاقبت فقر النثر وأبيات الشعر في مقامات الهمذاني، أي أن الهمذاني سن سنة جديدة وهي جعل المقامة (إطارًا للشعر والنثر معا). فالانفصال بين الشعر والنثر الذي كان شائعا قبل القرن الرابع للهجرة لم يعد مستحسنا بل عيبا، كما أعاب الهمذاني ذلك على الجاحظ مثلا. أي أن الأديب هو من ينتسب إلى الفنين معا، (المنظوم والمنثور)

وهي الشرعة التي اتبعها الحريري، ومن جاء بعده من المقاميين العرب.

ب. مقامـــات الحريـــري

شعر (مقامات) "الحريري" -(1162 بيتا)- يكاد ينسينا أننا نقرأ نصا نثرا، فلم يقتصر الشعر في مقاماته على المختتم فحسب بل أنشد القصائد الطوال في فضاء المقامة كلها. فقد سار على درب أستاذه "الهمذاني" في جعل المختتم المقامي مختتما شعريا. الانزياح عن هذه القاعدة الهمذانية حدث مرة واحدة في (المقامة الفارقية) « ... فإذا هو شيخنا السروجي بلا فرية ولا مرية. فأيقنت أنها أكذوبة تكذبها، وأحبولة نصبها... فقال: واهًا لك فما أضرم شعلتك وأكرم فعلتك! ثم انطلق يسعى قدما »[1] إذ جاء المختتم والتعرف نثرا لا شعرا.

شعر المختتم يتشابه مع شعر الهمذاني في إيقاعه السريع، وفي مضامينه. ففي (المقامة الصورية) يعرفنا بمسقط رأسه:

1- الحريري، المقامات، المقامة الفارقية، ص 197.

مســـــقط الـــــرأس ســـــروج وبهـــــا كنـــــت أمـــــوج
بلـــــدة يوجـــــد فيهـــــا كـــــل شـــــيء ويـــــروج
ورْدهـــــا مـــــن سلســـــبيل وصَـــــحَارِيها مـــــروج
بنوهـــــا ومغانيـــــ هـــــم نجـــــوم وبـــــروج[1]

و"سروج" هي اسم البلدة التي ولد فيها البطل، هي المبتدأ والمنتهى، منها خرج ثم ولج المضايق، وفتح المغالق، وشهد المعارك « استوضحوني من نقلة الأخبار، ورواة الأسمار، وحذاق الكهان لتعلموا كم فج سلكت، وحجاب هتكت ومهلكة اقتحمت وملحمة ألجمت، وكم ألباب خدعت... » [2] عرض حال سريع لسيرته الذاتية. ثم إليها المنتهى بعد أن فارقها "العلوج" (الروم) عاد إليها « وقد لبس الصوف، وأمَّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف » [3]

فهو ما إن خرج من "سروج" حتى بقي يجوب الحواضر والمدائن و لم يستقر في مقام. حتى لو عرضت عليه المكانة وقربه السلطان إلى أحشائه وولاّه ديوان إنشائه. فقد أعرض عن الوالي متبسما، وأنشد مترنّما:

لجـــوب الـــبلاد مـــع المتربـــه أحـــــب إليَّ مـــــن المرتبـــــهْ
لأن الـــــولاة لهـــــم نبـــــوة ومعتبـــــة يـــــا لهـــــا معتبـــــهْ
فلا ينحد عنـــك لمـــوع الســـراب ولا تأت أمرا إذا مـــا اشتبـــــه [4]

فتراه مرة يشرِّق وأخرى يغرب:

وَأَجَـــــالني في الأفـــــق أطْ وي شـــــرقه وأجـــــوبُ غَرْبـــــه
فبكـــــل جـــــوّ طلعـــــة في كـــــل يـــــوم لي وغربـــــه[5]

1- المصدر السابق ، المقامة الصورية، ص 321.
2- المصدر نفسه ، المقامة البصرية، ص 594.
3- المصدر نفسه، المقامة البصرية، ص 594.
4- المصدر نفسه، المقامة المراغية، ص 60.
5- المصدر نفسه، المقامة القهقرية، ص 168.

لأنَّ في الاغتراب تجدد ومع ذلك فهو يحن إلى مسقط رأسه:

كـــــل شـــــعب لي شِـــــعب وبـــــــه ربعـــــــي رحْـــــــب
غـــــــــير أني بســـــــــــروج مســـــتهام القلـــــب صـــــب[1]

وما أخرجه منها إلا الخصاصة التي ألمت به والحرمان الذي ذاقه

ســـــروج مطلـــــع شمســـــي وربـــــعُ لَهْـــــوي وأُنْسِـــــي
لكـــــن حرمـــــتُ نعيمـــــي بهـــــا ولـــــذة نفســـــي
واعتضـــــت عنـــــها اغترابـــــا أمـــــرَّ يـــــومي وأمســـــي
مـــــا لي مقـــــر بـــــأرض ولا قـــــــرار لـــــــنعس
يومـــــا بنجـــــد ويومـــــا بالشـــــام أضـــــحى وأمســـــي[2]

كل هذا جعله مرة يتظاهر بالعرج ومرة بالعمى ومرة بالرث (بالي الكسوة والقوة) حتى يخدع الناس.

فهو يتعرج ليستميل قلوب الناس، بل يجد مخرجا عندما يكتشف أمره:

تعارجـــت لا رغبـــة في العـــرج ولكـــن لأقـــرع بـــاب الفـــرج
وألقـــي حبلـــي علـــى غـــاربي وأسلك مسلك مـــن قـــد مـــرج
فإن لا مني القوم قلـــت اعـــذروا فليس على الأعرج مـــن حـــرج[3]

فهو يسلك مسلك من قد (مرج) وهو خلط الجد بالهزل. فلما يكشف أمره يتعامى لقضاء حوائجه فيسأله الراوي: ما دعاك إلى التعامي مع سيرك في المعامي فأنشد:

1- المصدر السابق، المقامة الملطية، ص 402.

2- المصدر نفسه، المقامة النجرانية، ص 472.

3- المصدر نفسه، المقامة الدينارية، ص 31.

ولما تعامى الدهر وهو أبو الــورى عن الرشد في أنحائه ومقاصده[1]
تعاميت حتى قيل إني أخــو عمــى ولا غرو أن يحذو الفتى حذو والده

وكلام الحريري عن العمى يتقاطع مع كلام أستاذه "الهمذاني" في (المقامة المكفوفية) التي تظاهر فيها "أبو الفتح الإسكندري" بأنه « أعمى مكفوف في شملة صوف »[2] فقال الراوي: «والله لتريني سرك أو لاكتشفن سترك ففتحا عن توأميّ لوز ... وقال:

أنـــــا أبـــــو قلمـــــون في كـــــل لـــــونٍ أكـــــون
اختـــر مـــن الكســـب دونـــا فـــــإنَّ دهـــــرك دون
زجَّ الزمـــــــان بحمـــــــق إنَّ الزمـــــــان زبـــــــون
لا تكـــــــذبن بعقـــــــل مـــــا العقـــــل إلاَّ الجنـــــون[3]

أي لا تستقر على حال لأن الزمن دنيء سافل يواتي الأخساء، ويقبل على السفلة، فإذا شئت أن تكون ذا وفر فاختر من الحرف ما كان دنيئا ليتناسب مع دهرك فيقبل عليك. وهي الوصية التي عمل بها الحريري، فجعل بطله (السروجي) يحترف الخداع لتحقيق مآربه

عـــش بالخـــداع فأنـــت في دهـــر بنـــوه كأســـد بيشـــةْ*
وأدر قنـــاة المكـــر حتـــ ى تســـتدير رحـــى المعيشـــة
وصـــد النســـور فـــإن تعـــذ ر صـــيدها فـــاقنع بريشـــه
وأرح فـــــؤادك إن نبـــــا دهـــر مـــن الفكـــر المطيشـــه**[4]

ومن خداعه تظاهره بأنه بالي الكسوة والقوة ليحقق الفوز والنجاح

1- المصدر السابق، المقامة البرقعيدية، ص 67.
2- الهمذاني، المقامات، المقامة المكفوفية، ص 121.
3- المصدر نفسه، المقامات، المقامة المكفوفية، ص 122.
4- الحريري، المقامات، المقامة الحرامية، ص 569.
*بيشة: موضع باليمن.
* * المطيشة: المدهشة للعقل.

ظهـــرت بـــرث لِكَيْمـــا يقـــال فقـــير يزجـــي الزمـــان المزجَّـــي
وأظهرتُ للناس أن قـــد فلجـــت فكم نال قلـــبي بـــه مـــا ترجـــى
ولـــــولا الرثاثـــــة لم يـــــرث لي ولـــولا التفـــالج لم ألـــق فلجـــا[1]

و لم يستقر به الأمر عند هذا الحد بل تجاوزه إلى ما هو أشد، إلى هتك الأنساق الأخلاقية والنظم الاجتماعية، فجعل من الوعظ أحبولة ومصيدة يبغي بها الخبيصة (نوع من الحلوى):

لَبِسْتُ الخميصة أبغـــي الخبيصـــة وأنشبت شصّي في كـــل شيصَـــهْ[2]
وصـــــيرت وعظـــــي أحبولـــــة أريـــغ القنيصـــة بهـــا والقنيصـــة

لهذا نجده يقرع الأسماع بزاجر وعظه في (المقامة الموصلية). في النهار فلما جّن الليل رآه (البطل) وهو على خبز سميد، وجدي حنيد، وقبالتهما خابية نبيذ، ولو أنصفه الدهر ما ولّى هذه القبلة:

ولو أنصـــف الـــدهر في حكمـــه لما ملك الحكـــم أهـــل النقيصَـــة[3]

ذلك ما جعل الراوي يتعجب عندما التقى به في (المقامة الطيبية) والناس يسألونه وهو يفتيهم فقال له: « عهدي بك سفيها. فمتى صرت فقيها »[4] فروى هنيهة ثم أفصح عن الثنائيات المتناقضة في شخصه ومبررات هذا النمط من العيش:

1- المصدر السابق، المقامة التفليسية، ص 369.
2- المصدر نفسه، المقامة الصنعانية، ص 16.
3- المصدر نفسه، المقامة الصنعانية، ص 16.
4- المصدر نفسه، المقامة الطيبية، ص 358.

لبســـت لكـــل زمـــان لَبوســـا ولا بستُ صرْفيه نُعمـــى وبُوســـى
وعاشـــرت كـــل جلـــيس بمـــا يلائمـــــــه لأروق الجليســـــا
فعنـــد الـــرواة أديـــر الكـــلام وبـــين الســـقاة أديـــر الكؤوســـا
وطورًا بـــوعظي أُســـيل الـــدموعَ وطورًا بلـــهوي أسُـــرُّ النُّفُوســـا[1]

ولما أبى الراوي أن يسلك مسلك السروجي في المكر والخداع صاح في وجهه: « أنا عربيد، وأنت رعديد وبيننا بون بعيد » والرعديد (الجبان).

أما الشعر الذي جاء في متن المقامة، وهو عادة ما ينشد عندما يطّلع الراوي على مشهد مسرحي من مشاهد السروجي وهو يتظاهر مرة بالوعظ ومرة بالفقه أو الأدب. شعر يسحر العقول والقلوب معا. كيف لا ومنشده « سراج الغرباء وتاج الأدباء » أبو زيد السروجي الذي يقلب العصا حية تسعى بشعره وفنون قوله وهو شعر كثير يمكن حصر موضوعاته في خمسة أبواب هي:

التعريف بشخصيته ومنبته:

فهو في (المقامة المراغية) يتمظهر في صورة كهل جالس، فيطلب منه الحضور بعدما أشادوا ببلاغته، وأنه أوتي ما لم يؤت قدامة. أن ينشيء رسالة، حروف إحدى كلمتيها يعمها النقط وحروف الأخرى لم يعجمن قط. فلما أنشدها شخصت له الأبصار، وأرضته الجماعة قولا وفعلا ثم أنشد يعرف بمنبت هذا الفضل:

غَسَّـــانُ أســـرتي الصَّـــمِيمهْ وَســـروج تـــربتي القديمـــهْ
فالبيـــت مثـــلُ الشـــمس إشـــ رَاقَـــا ومنزلـــة جســـيمهْ
والربـــع كـــالفردوس مَـــطْ يبـــة ومنزهـــة وقيمـــهْ
وَاهًـــا لعـــيشٍ كـــان لي فيهـــا، ولـــذات عَمِيمـــهْ [2]

1- المصدر السابق ، المقامة الطيبية، ص 359.

2- المصدر نفسه ، المقامة المراغية، ص 58.

وبعد تحسره على ما كان فيه من رغد العيش ومستقر المقام، أخذ في السخط على ما آل إليه:

فـــــالموت خـــــير للفـــــتى ... مـــن عيشـــة عـــيش البهيمـــةْ
تقتـــــاده بُـــــرَّة الصـــــغا ... ر إلى العظيمـــــة والهضـــــيمةْ
ويـــــرى الســـــباع تنوشـــــها ... أيـــدي الضـــباع المستضـــيمةْ
والـــــذنب للأيـــــام لَـــــوْ ... لاَ شُـــؤْمها لم تَنُـــب شـــيَمةْ[1]

كيف لا يسخط على حاله، وما صيره المجتمع إليه، وهو الذي ليس في خصائصه عيب.رأس ماله سحر الكلام الذي يصاغ به القريض والخطب ولا شغل له غير التدريس والتبحر في العلم. وما غير حاله غير كساد الأدب. فضاق درعا لكثرة الهموم والكرب ولنسمع له وهو يقول:[2]

اسمـــع حـــديثي فإنـــه عجـــب ... يضحك مـــن شـــرحه وينتحـــب
أنـــا امـــرؤ لـــيس في خصائصـــه ... عيـــب ولا في فخـــاره ريـــب
سروح داري الـــتي ولـــدت بهـــا ... والأصل غســـان حـــين انتســـب
وشغلي الدرس والتبحـــر في الـــ ... علـــم طـــلابي وحبـــذا الطلـــب
ورأس مالي سحر الكـــلام الـــذي ... منه يصـــاغ القـــريض والخطـــب
أغـــوص في لجـــة البيـــان فأخـــ ... تـــار الـــلآلي منـــها وانتخـــب
وأجتني اليانع الجـــنيّ مـــن الـــ ... قـــول وغـــيري للعـــود يحتطـــب
وآخـــذ اللفـــظ فضـــة فـــإذا ... مـــا صـــغته قيـــل إنـــه ذهـــب
فاليوم مـــن يعلـــق الرجـــاء بـــه ... أكســـد شـــيء في ســـوقه الأدب
لا عـــرض أبنائـــه يُصـــان ولا ... يرقـــب فـــيهم إلٌّ ولا نســـب
كـــأنهم في عراصـــهم جيـــف ... يبعـــد مـــن نتنـــها ويجتنـــب

1- المصدر السابق، المقامة المراغية، ص 59.

2- المصدر نفسه، المقامة الاسكندرية، ص 81.

نعم إن سلعة الأدب غالية لكنها في زمانه هي أكسد شيء وهو ما عبر عنه في المقدمة إذ ركدت ريح الأدب وخبت مصابيحه، ركود جعل الأديب يستجدي ويتطفل على الناس أعطوه أو منعوه، وهذا الموقف يؤكد لنا أن مقامات الحريري لم تكن أبدا مجرد ألاعيب لغوية، كما هو شائع للاسف فدورها في نقد المجتمع وكشف أسراره واضح للعيان.

الوعـــظ

الوعظ من المواضيع التي شغلت حيزا واسعا في الفضاء المقامي الحريري، سواء في كلامه المنثور أو في كلامه المنظوم. فالأبيات التي خصها للوعظ تفوق المئة بيت.

وتكرر ذلك في مجموعة من المقامات هي: الساوية، والرازية، والكرجية، السمرقندية التنيسية، والبصرية. الوعظ في هذه المقامات هو وعظ ساخر وسراب خادع جعله السروجي أحبولة ومطية لتحقيق مقاصده، يستثنى من ذلك المقامة الأخيرة (البصرية). فهو يحسن اختيار المكان كوقوفه على قبر يحفر في (المقامة الساوية) وتذكير الناس بأنه لمثل هذا فليعمل العاملون، ثم أنشد أبياتا سريعة الإيقاع شديدة الوقع على النفوس:

أيـــا مـــن يـــدعي الفهـــم ... إلى كـــم يـــا أخـــا الـــوهم
تعـــبي الـــذنب والـــذم ... وتخطـــي الخطـــأ الجســـم
أمـــا بـــان لـــك العيـــب ... أمـــا أنـــذرك الشـــيب
أمـــا نـــادى بـــك المـــوت ... أمـــا أسمعـــك الصـــوت
أمـــا تخشـــى مـــن الفَـــوْتِ ... فتحتـــــاط وتهـــــتم[1]

واستمر على هذا الإيقاع حتى بلغ البيت الثامن والأربعين فتعلق به الحاضرون واحتلب منهم حتى أترع ثم انحدر فرحا بالعطية، ولما كشف حاله للراوي ووبخه قال له:

تبصـــــر ودع اللّـــــوم ... وقـــل لي هـــل تـــرى اليـــوم
فـــتى لا يُقمـــرُ القـــوم ... مـــتى مـــا دســـته تم[2]

1- الحريري، المقامات، المقامة الساوية، ص 100.

2- المصدر نفسه، ص 105.

فقال له: بعدا لك يا شيخ النار وزاملة العار. وفي (المقامة الرازية) ينخرط الراوي في سلك جماعة، وإذا بشيخ قد تقوس واقعنسس[1] (مشهد كاريكاتوري) يصدع بوعظ يشفي الصدور ويلين الصخور ثم أنشد إنشاد وجل بصوت زجل:

لعمرك ما تغني المغـــاني ولا الغـــنى إذا سكن المثري الثـــرى وثوابـــه
فجد في مراضي الله بالمال راضـــيا بمـــا تقـــتني مـــن أجـــره وثوابـــه
وحافظ على تقوى الإلـــه وخوفـــه لتنجـــو ممـــا يُتقـــى مـــن عقابـــه
ولا تله عن تذكار ذنبـــك وابكـــه بدمع يضاهي المزن حَـــال مَصـــابه

ولما خشعت الأصوات والتأم الإنصات التفت إلى الراوي (الحارث بن همام) وقال له:

أنـــا الـــذي تعرفـــه يـــا حـــارث حِـــدْثَ ملـــوك فَكِـــه مُنَافِـــث
أطـــرب مـــالا تطـــرب المثالـــث طورًا أخو جـــدٍ وَطَـــوْرًا عابـــث[2]

فأيامه تتعاقب بين الجد والهزل.

وفي المقامة (التنسية) يسلك المسلك نفسه، فيظهر في صورة الجاشي المكين ذي اللسان المبين وهو يعظ الناس:

يـــا ويـــح مـــن أنـــذره شـــيبه وهـــو علـــى غـــيّ الصـــبا مـــنكمش
يعشـــو إلى نـــار الهـــوى بعـــدما أصـــبح مـــن ضـــعف القُـــوى يـــرتعش
فقـــل لمـــن قـــد شـــاكه ذنبـــه هلكـــت يـــا مســـكين أو تنـــتقش
فـــأخلص التوبـــة تطمـــس بهـــا مـــن الخطايـــا الســـود مـــا قـــد تفـــش
وهاك كـــأس النصـــح فاشـــرب بفضـــلة الكـــأس علـــى مـــن عَطِـــش[3]

1- تقوس: احدودب، واقعنسس هو خروج الصدر ودخول الظهر.

2- المصدر السابق، المقامة الرازية، ص 202.

3- المصدر نفسه، المقامة التنسية، ص 456.

فلما فرغ من مبكياته وأترع الكيس انْسَل من مجلس ولحق بالحارث فعرض عليه ابتدار البيت لشراب الكميت (الخمر)، نعم إنه يأمر الناس بالبر ويأتي المحظور. (أباريق المدام)، نعم يحسوها أمام النوم وهو إمام القوم. لم يفق من غفوته وما عاد إلى رشده وأقلع عن غيه إلا في المقامة الأخيرة (البصرية) التي صرح فيها عن مبتغاه: « ولست أبغي أعطيتكم، بل أستدعي أدعيتكم، ولا أسألكم أموالكم فادعوا الله تعالى بتوفيقي للمتاب، إنه رفيع الدرجات، مجيب الدعوات، هو الذي يقبل التوبة عن عباده ويعفو عن السيئات »[1]

ثم أنشد:

أســـــتغفر الله مـــــن ذنـــــوب أفرطـــــت فـــــيهن واعتـــــديت
كم خضت بحر الضـــلال جهـــلا ورحـــــت في الغـــــيّ واغتـــــديت
يـــــا رب عفـــــوا فأنـــــت أهـــــل للعفـــــو عـــــني وإن عصـــــيت[2]

فصار صاحب القلب المنيب الخاشع ولبس الصوف وأمّ الصفوف وصار بها الزاهد الموصوف ذا المقامات والكرامات

الكـــديـــة

الكدية والاستجداء ماء يسري في جذور المقامات كلها. فهي تتواجد في نصوص الحريري بصورة جلية وإن برز تواجدها وبنيت عليها خيوط اللعبة السردية في المقامة: الدمياطية، والكوفية، والبرقعدية، والإسكندرية، والدمشقية، والبغدادية، والفارقية، والصورية، والتفليسية، والمروية، والساسانية .

ولضيق المقام انتخبنا المقامة الكوفية مثالا: الحارث بن همام يسمر في ليلة أديمها ذو لونين رفقة جماعة، فإذا بطارق يطرق الباب:

1- المصدر السابق، المقامة البصرية، ص 591.

2- المصدر نفسه، المقامة البصرية، ص 592.

يا أهـــل ذا المغـــنى وقيـــتم شـــرا ولا لقيـــتم مـــا لقيـــتم ضـــرا
قد دفـــع الليـــل الـــذي اكفهـــرا إلى ذراكـــــم شـــــعثا مغبّـــــرا
أخـــا ســـفار طـــال واسْـــبطرا حـــتى إنـــثنى مُحْقَوْقِفًـــا مُصْـــفَرا
فـــدونكم ضـــيفا قنوعـــا حـــرّا يرضى بما احلـــولى ومـــا أمـــرَّا[1]

وإذا بالضيف أبو زيد (قمر الشعر وبدر النثر)، فاستغل الجمع حضوره وطالبوه بغريبة من غرائب أسماره، فالحاجة هي التي دفعته إلى أن يحتال في العرب والعجم، كيف لا يستجدي وهو ابن حاجة وأبو صبية تخالهم من الجوع بهما، فلا لوم على احتياله:

أنا أطروفة الزمـــــا ن وأعجوبة الأمـــــم
وأنا الحوّلُ الذي احـــ تال في العرب والعجم
غير أني ابـــن حاجـــة هاضه الدهر فاهتضـــم
وأبو صبية بـــــدَوْا مثل لحم على وضـــم
وأخو العيلـــة المعيـــ ل إذا احتال لم يـــلم[2]

فلا عجب ولا غرابة إذن أن نجده يتجلبب بجلباب ويسدل على وجهه النقاب، فالراوي وندامه في (المقامة البغدادية) يلمحون « عجوزا تقبل من البعد وتحضر إحضار الجرد، وقد استلت صبية أنحف من المغازل وأضعف من الجوازل » [3] فسحرت الحضور ببراعة عباراتها وملح استعاراتها فاسفرغت خبايا الجيوب، وتولت هي والأصاغر. لحق بها الراوي إلى مسجد خال فأماطت الجلباب ونضت النقاب فرأى محيّا أبي زيد قد سفر فعنفه على فعله، فأنشد يقول:

1- المصدر السابق، المقامة الكوفية، ص 41.
2- المصدر نفسه، المقامة الدمشقية، ص 118.
3- المصدر نفسه، المقامة البغدادية، ص 120.

يـــا ليـــت شـــعري أدهـــري أحـــــاط علمـــــا بقـــــدري
وهـــــل درى كنـــــه غـــــوري في الخـــــدع أم لـــــيس يـــــدري
كـــــم قـــــد قمـــــرت بنيـــــه بحـــــــــيلتي وبمكـــــــــري
اصـــــطاد قومـــــا بـــــوعظ وآخـــــــــرين بشـــــــــعر
واســـــــــــتفز بخـــــــــلّ عقـــــلا وعقـــــلا بخمـــــر
وتـــــــارة أنـــــا صـــــخر وتـــــارة أخـــــو صـــــخر
ولـــــو ســـــلكت ســـــبيلا مألوفـــــة طـــــول عمـــــري
لخـــــاب قـــــدحي وقـــــدحي ودام عســـــري وخســـــري [1]

أي لولا التلون لخاب سهمه ودام عسره، وعلى هذا النهج سار البطل في استجدائه في المقامة (الفارية، والصورية، والتفليسية، والمروية، والساسانية)، بل بلغت به الوقاحة إلى استغلال السباب والشتائم في استجداء القوم واللعب بعقولهم وجيوبهم شأن الخصومات التي كانت تدور بينه وبين زوجه في حضور الولاة والحكام والقضاة، كما في (المقامة الإسكندرية).

فالراوي وهو عند حاكم الإسكندرية إذ بشيخ يدخل شديد الدهاء تجره امرأة مصببية (ذات صبيان): تشكوه للحاكم: « وجدته قعدة جُثمة، وألفيته ضجعة نومة، وكنت صحبته برياش وزي وأثاث وري فما برح يبيعه في سوق الهضم... إلى أن مزق مالي....» [2] فالتفت إليه القاضي وقال له برهن الآن عن نفسك: فقال:

1- المصدر السابق، المقامة البغدادية، ص 126.

2- المصدر نفسه، المقامة الإسكندرية، ص 79.

فجـــار لُـــبي لمـــا منيـــت بـــه ... مـــن الليـــالي وصـــرفها عجـــب
وضاق ذرعي لضـــيق ذات يـــدي ... وســـاورتني الهمـــوم والكـــرب
وقـــادني دهـــري المليـــم إلى ... ســـلوك مـــا يستشـــينه الحســـب
فبعـــت حـــتى لم يبـــق ســـبد ... ولا بتـــات إليـــه أنقلـــب
وأدنـــت حـــتى اثقلـــت ســـالفتي ... بحمل ديـــن مـــن دونـــه العطـــب
ثم طويت الحشـــا علـــى ســـغب ... خمســـا فلمـــا أمضـــني الســـغب
لم أر إلا جهازهـــــا عرضـــــا ... أجـــول في بيعـــه وأضـــطرب
فجلـــت فيـــه والـــنفس كارهـــة ... والعين عـــبرى والقلـــب مكتئـــب
ما المكر بالمحصـــنات مـــن خلقـــي ... ولا شعاري التمويـــه والكـــذب[1]

ولما شغف القاضي بالأبيات « فرض لهما في الصدقات حصة، وناولهما من دراهمها قبضة ... فنهضا وللشيخ فرحة المطلق من الإسار وراح يصفق بيديه ويخالف بين رجليه، ويغرد بملء شدقيه»[2]. بعدما حقق المراد ونال المال والزاد.

إلى جانب هذه الموضوعات المركزية في المقامات الحريرية، توجد موضوعات أخرى كالألغاز والأحاجي والفتاوى الفقهية والموضوعات الأدبية، سنقف معها عند الكشف عن تجليات المنثور في المقامات الأدبية للحريري.

ج. مقامـــات السرقسطـــي

لا يكاد يختلف شعر "السرقسطي" في عدد أبياته وأنغام إيقاعه ومواضيعه وأغراضه عن شعر الحريري، بل زاد عليه في لزومه ما لا يلزم على غرار ما فعل المعري. فقد شغلت أبياته حيزا واسعا من فضاء النص المقامي (1088 بيتا).

إذا ما نظرنا في شعر المختتم وجدناه شعرا بطيء الإيقاع طويل الأبيات يميل فيه إلى السريع والمنسرح والمجتث . وتأتي الأبيات تامة في الغالب وهو فعل إبداعي يمثل الانزياح لأن "الهمذاني"

1- المصدر السابق، المقامة الإسكندرية، ص 83.

2- المصدر نفسه، المقامة الإسكندرية، ص 87.

و"الحريري" اعتمدا السرعة والخفة في مختتم المقامات. وفي اعتقادنا أن السرقسطي لم يوفق إيقاعيا في هذا المقام، لأن التعرف والاختفاء الذي تنتهي به المقامات يقتضي السرعة في الإيقاع والخفة في الأوزان.

ومثالنا في ذلك مختتم المقامة (الرابعة عشر) و(التاسعة والأربعون) في الأولى أنشد من المجتث (اثنين وعشرين بيتا)، وفي الأخرى أنشد من البحر نفسه (ثمانية عشر بيتا) وهو طول ممل، ومقام مخل.

كما سنجعل غياب الشعر في مختتم بعض المقامات، كما في المقامة (الثانية عشر) عندما در القاضي على الراوي الذي شكا له خدعة من الخدع السدوسية فقال له:« لقد يُهدي السدوسي كل حين العير، أحاق بك مكره، ألم يبلغك ذكره »[1] ، وفي المقامة (الثالثة عشرة) يعجب "السائب بن تمام" من غرائب "السدوسي" فيقول: « لله ما أحسن تخلصك، وأحمد تبسطك وتقلصك، أي غرض لم يصبه، بل أي فري لم يفره ذكاؤك وفهمك »[2]

أما المقامات التي اختتمت بشعر، وهي الأصل، فقد عرّف فيها بأصله وصناعته، كما أشاد بمكره وخداعه، وغيرها من المواقف التي خرج فيها عن النسق الاجتماعي.

فالبطل "أبو حبيب السدوسي" جوال طواف يشرق مرة ويغرب أخرى شأن الإسكندري أو "السروجي" فهو يأبى الاستقرار وطول المقام لأن ذلك يَخلق ديباجته ويعكر صفوه، فقد دعته داعية التحول، وعادة التقلب والتجول فأنشد يقول:

لا تغـــن بـــين البيـــوت والحلـــل وإن كســـيت الـــبرود بالحلـــل
واســـــترزق الله في جوانبـــــها ودر بخيـــف إن شـــئت أو ملـــل
والضيف إن طال مكثـــه غـــرض يرمـــى بســـهم الجفـــاء والملـــل
والحـــر مـــن يـــألف الهجـــير ولا يـــألف بـــرد الأفيـــاء والظلـــل[3]

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 123.

2- المصدر نفسه، ص 133.

3- المصدر نفسه، ص 104.

ولهذا نجده ينصح الراوي بأن يغرب تارة ويشرق أخرى:

عاجـــل زمانـــك واحـــذر فـــوت الليـــالي العجـــال

وإن بنابـــــك غـــــرب فالشـــرق رحـــب المجـــال[1]

ومن ثم فداره هي اللادار، ومستقره اللامستقر، فهو يجوب الهند والصين، ويصبح بنجد ويمسي بعمان

بالصـــــين والهنـــــد داري ومنجـــــــد ويمـــــان

غـــــيري يـــــذيل دموعـــا كالـــــــدّر أو كالجمـــــان

علـــــى حبيـــــب بنجـــــد أو صـــــاحب بعمـــــان

أنـــــا لغـــــرّ المســـــاعي وللصـــــبابة مـــــاني[2]

ضيق الحال والمتاع وقسوة الدهر والأيام على أبي حبيب السدوسي جعلته يقلب الموازين ويشوش الأنساق الاجتماعية ويهتك النظم الأخلاقية. فالسيد النجيب من خادع الدهر.

من خادع الدهر والبرايا فذلك السيد النجيب [3]

و لم يعد العلم علوما بل الجهل فنون:

يا صاح إن الجهـــل يومـــا فنـــون فراجـــع الحلـــم وداو الجنـــون

ودر مـــع الـــدهر فـــإن الفـــتى في لعب الـــدهر بـــه منجنـــون[4*]

1- المصدر السابق، ص 44.

2- المصدر نفسه، ص 72.

3- المصدر نفسه ، ص 20.

4- المصدر نفسه، ص 114.

* منجنون: أداة السانية التي تدور.

ومن القيم التي سادها التشويش (الوفاء). فالوفاء عند "السدوسي" هو في ترك الوفاء. فلما تعرف الراوي على خدعة سدوسية في المقامة (السادسة والأربعين)، صاح متعجبا: ما أقبح الغدر وأوضح البدر ما أحسن الوفاء وأسمح الجفاء: نظر إليه السدوسي وقال:

تـــــرك الوفـــــاء وفـــــاء وأيـــــن منـــــك الصـــــفاء
كلفـــــت بـــــالبر دهـــــرا حـــــتى اســـــتفاض الجفـــــاء
نفســـــي الفـــــداء لحـــــر ومـــــا لحـــــر كفـــــاءُ
قـــــد كـــــان يقنـــــع مثلـــــي مـــــن الوفـــــاء اللفـــــاء*
لكـــــن دهـــــرك هـــــذا ســـــيل بنـــــوه جُفـــــاء[1]

وما أكثر الخدع السدوسية، وحيله الجنية التي يقع فيها كل مرة "السائب بن تمام". مما جعله يصفه ويعرفه تعرفا جامعا مانعا في نهاية المقامة التاسعة والعشرين « إنه الشيخ المحتال والذئب المغتال أبو حبيب لا در دره من بغيض إلى حبيب ».[2]

بغيض في غدره وخداعه، حبيب في بيانه وسحر كلامه « فعجبت من توسعه وافتنانه، وذهابه في مدى القول واستنانه ثانيا من عنانه، ضاربا بنجده وسنانه، مستقلا بتلك الأوصاف الغريبة، والأوضاع المريبة، والأمثال القريبة البعيدة »[3] حتى التبريرات التي قدمها السدوسي لأفعاله (حيله ومكره) في المقامة (الثانية والعشرين) و(الثالثة والعشرين) لم تقنع السائب بن تمام:

من خالط الناس فلا غرو أن يصفعه من كيدهم صافع

وقولـــه:

عندي الوفاء وعندي البر واللطف لو أن أبناء هذا الدهر قد عطفـــوا
وما جبلت على غـــدر ولا ملـــل ولكنها شـــيم مـــا عابهـــا نطـــف

1- المصدر السابق، ص 430.

* اللفاء: الشيء القليل.

2- المصدر نفسه، ص 259.

3- المصدر نفسه ، ص 345.

ولما تقطعت به السبل علم أن الدنيا لعب ولهو، وأن المرء ما بين إسهال وإحزان، وأن العمر قد ناهز القرن عاد إلى رشده وأقبل على ربه إقبال التائب المنيب، وأوصى السائب بأن يعلق على قبره رقعة جاء فيها:

يـــا نـــاظرا في الصـــفيح مهـــلا كـــــلّ إلى مثلـــــه يصـــــير
بيـــت تســـاوى بـــه المـــوالي والســـيد الضـــخم والحصـــير
هـــا أنـــذا في التـــراب وحـــدي فـــــلا ظهـــــير ولا نصـــــير
أســـرفت يـــا رب في خطايـــا أنـــت علـــيم بهـــا بصـــير
فـــامنن بعفـــوِ وجُـــد برُحمـــى إليـــك يـــا ربُ المصـــير[1]

أما الشعر الذي جاء في ثنايا النص المقامي، فهو شعر كثير العدد، متعدد الوزن، متشعب المضامين إلا أن الموضوع الذي يسري في مختلف مقاماته سريان الماء في الشجر هو الاستجداء وخداع الناس والتلاعب بعقولهم لينال ما في جيوبهم، فيتقلب من حال إلى حال. ويظهر مرة في صورة طبيب، ومرة في صورة شيخ واعظ مستغلا في ذلك فصاحة لسانه وسحر بيانه كقوله:

يا حمـــام الأيـــك عنـــدي شـــجن ليس يحكيه علـــى الـــدهر شـــجن
أيّ ورد لليـــالي قـــد صـــفا لم تكـــدره الليـــالي فَـــأُجن
أيهـــا الباخـــل عـــن درهمـــه سوف يبلى باخل عمّـــا احـــتجن
وهـــو المـــال فظـــل زائـــل كـــذّب المـــال أخـــاه ومجـــن[2]

فرقت القلوب لحاله: « وانثالت الدراهم عليه انثيالا ولقحت عشاره حيالا، وبادر كل إليه يقول: هذا فدائي، هذا ثوبي، هذا ردائي إلى أن تملأت يداه »[3]. بل تراه يستميل الناس بأطفاله الذين يترقبون كل قافل. ويتطلعون إلى كل طالع أو آفل:

1- المصدر السابق، ص 466.

2- المصدر نفسه، ص 353.

3- المصدر نفسه، ص 354.

لــولا أُطَيفــالُ كزُغــبِ الحمــام ... مــا بُهــتُ بالعــدم ولا بالحِمــام
ولا وردت المـــــاء رنقـــــاً ولا ... كرعــت إلا في العــذاب الجمــام
لله مـــن جـــاد علـــى ســـائل ... يقنعه الظلــف ويُرضــي التمــام
إني خفيف الحــاذ ســهل القــرى ... زيــارتي غــب وطيفــي لمــام [1]

فأمال القلوب، واستدر الحلوب، وحوى واستوفر.

إن السرقسطي لم يظهر بطله في هذه الهيأة، ولم يصوره على هذه الحال إلا بغية كشف عيوب مجتمعه الذي انقلبت فيه الموازين فضاع العلم وكثر الجهل

ما أكثــر الجهــل ومــا أشــيعه ... وآ رحمتــا للعلــم مــا أضــيعه
ضـــــيعني العلـــــم فضـــــيعته ... وأورثته في النــاس مــن ضــيعه[2]

فلا عجب أن يلجأ بعد ذلك إلى تشويش الأغراض وهتك الأنساق، فجعل من الوعظ مطية للاستخفاف بعقول الناس، فالسدوسي لا يختلف عن السروجي في جعل الوعظ أحبولة ومصيدة من ذلك ما جاء في المقامة الثامنة:

آهــاً علــى ليلــك يــا نــائم ... حــتى مــتى غيّــك يــا هــائمُ؟
غــرك بــرق للصــبا خُلّــبُ ... إلى مــتى أنــت لــه شــائم
يــا خــائض اللّــج علــى غيّــهِ ... جُزت عن الســاحل يــا عــائم[3]

فرمى الناس بما في أيديهم، وقالوا نفاديكم بالأموال والأولاد وحتى لما يكتشف أمره (السائب بن تمام) وينعت بأبخس النعوت فقلت: « الماحل، الخادع أبو حبيب، والراحل الوادع آخر الشيب والتشبيب تمادى في غيه وأقر بمكره

1- المصدر السابق، ص 359.
2- المصدر نفسه، ص 379.
3- المصدر نفسه، ص 378.

تلـــك أبنـــائي وهـــذه خـــدّعي فخـــذ الأمـــر كـــذا أو فـــدعِ
إنمـــا الـــدهر بـــديع كلـــه فلتعارضـــه بإحـــدى البـــدعِ
كلمـــا أبـــدع دهـــري عجبـــا جئت بالأعجـــب أو بالأبـــدعِ»[1]

التشويش عند "السرقسطي" لم يتوقف عند حد الوعظ الساخر بل تمادى في تشويشه إلى أن هتك أعراف الأجناس الأدبية. فالوصية التي عهدها الناس جنس أدبي يحرص فيه الموصي على إرشاد من يحب إلى ما فيه الخير والنجاح، نجده عند "السرقسطي" أرشاد ولكن إلى النصب والاحتيال

فاحتـــل لعيشـــك واجهـــد فمـــا لعـــيش ثمـــن
ولا تُبـــلْ مـــن هـــزال طويتـــه أو سمـــن
فالعـــاجز الـــنكسُ يومـــا بكـــل ذلٍ قَمـــنٍ[2]

وفي المقامة الثانية ينصح الراوي فيقول له:

إذا أراك الزمـــان وجهـــا فســـر علـــى وجهـــك انســـرابا
ولا تبـــلْ عـــن مـــلام قـــوم قـــد أرســـلوا نحـــوك الحرابـــا
ولا تكـــن عـــاجزَ المســـاعي وامـــلأ إذا أمكـــن الجرابـــا[3]

وقبل أن نغلق ملف التجليات الشعرية عند السرقسطي قمين بنا أن نشير إلى قضيتين تفرد بهما السرقسطي عن الهمذاني والحريري وهما:

- بناء المقامات على **لزوم مالا يلزم** في نثرها ونظمها، وهو ما أكده إحسان عباس في تناوله لمقامات "السرقسطي"، يقول:

1 المصدر السابق، ص 179.

2 المصدر نفسه، ص 71.

3- المصدر نفسه، ص 27.

«سميت ثلاث مقامات بنوع السجع السائد على كل واحد منها فواحدة تسمى المثلثة لأنها بنيت على ثلاث سجعات، وأخرى تسمى المرصعة لتقابل عباراتها في سجعتين، وثالثة تسمى المدبجة لتقابل كل عبارتين منها في ثلاث سجعات »[1].

ففي المقامة السادسة عشرة (المثلثة): يقول: « أسمو إلى قنن السحاب، وأسرح في مسارح الاصطحاب، وأرتع في مراتع الرحاب » [2] بنيت على ثلاث سجعات (السحاب، الاصطحاب الرحاب) أما المقامة (السابعة عشرة) فهي المرصعة لتقابل عبارتها في سجعتين« حننت إلى الوطن المحبوب، ونزعت العطن المشبوب حيث مأربُ الشباب، وملاعب الأحباب، وحيث عقت التمائم، وشقت الكمائم »[3]. و(المقامة المدبجة) هي (المقامة الثامنة عشرة) ومما جاء فيها: « كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدماثة والحباب » لتقابل كل عبارتين منها في ثلاث سجعات.

الملاحظ أن "السرقسطي" لم يضع لمقاماته عناوين مشتقة من مسرح الأحداث كما فعل "الهمذاني" أو "الحريري". إنما سميت – بعضها – بنوع السجع السائد على كل واحد منها، الاستثناء كان في المقامة الحادية والثلاثين وهي (النجومية)، وقبلها المقامة الموفية الثلاثين وهي (مقامة الشعراء) والموفية الأربعين (مقامة النظم والنثر).

والمثلثات لم تقتصر على المنثور فحسب بل الرقع الشعرية التي كان يتركها أو يقدمها "السدوسي" لـــ"السائب بن تمام" هي كذلك بنيت على ثلاث حروف في قوافيها: فقد أنشد من الخفيف: [4]

1- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص 318.

2- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 158.

3- المصدر نفسه، ص 166.

4 المصدر نفسه، ص 295.

وهـــلال كمـــا تـــثنى سِـــوارٌ أو حـــنى مـــن حنيـــة إســـوار
روع الشهب فهي تهفـو حـدارا مثلمـا ارتـاع بالصـريم صِـوار
لا تلمهـــا فللقســـي مـــواضٍ ســـنَّ أطرافهـــا الـــردى والبـــوار
كل شهم منـــها وإن كـــان غضـــا مســـتريبٌ مـــن وقعهـــا خـــوّار
فالثريـــا تهـــابُ منـــه رقيبـــا طال منـــه علـــى الزمـــان جـــوارُ
وسُهيل يرجو علـــى ذاك وصـــلا لـــو تـــدانى بـــه الغـــداة جـــوارُ
وقـــديما دعـــا الثريـــا ســـهيل غـــير أن الثريـــا عنـــه نَـــوارُ

وما كان من المتلقين لهذا الشعر إلا التفاعل مع أوصافه، وقالوا: « مرحبا بك يا ماهر، لقد أجدت الأوصاف، وبهرت الوصاف »[1].

إن لزوم ما لا يلزم الذي اجتهد السرقسطي في توشيح مقاماته به في عمومه هو سائغ لا تعسف فيه ولا تنطع ما عدا بعض الأسجاع؛ كما في المقامة الثانية و الثلاثين أو الأربعين. وهذا الحكم لا يقنعنا إلا إذا وضعنا مقامات السرقسطي في ذوق عصرها لا في ذوق عصرنا نحن. فهي لزوميات « أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره... فجاءت على غاية من الجودة »[2] فكانت مقاماته «نزهة المناهز، وخلسة المخالس ».[3]

إن اشتغال السرقسطي بالأسجاع ومعتاص الكلام لم يشغله عن تصوير العيوب الاجتماعية ونقد الاختلالات السائدة في عصره حجتنا في ذلك المقامة الخامسة والثلاثين (مقامة الدب) فالشيخ السدوسي الأديب الذي « يفتح له من العلم سجال، ينثر تارة وينظم » صاحب العلم الباهر والبيان الساحر والعقل الراجح، صاحب الأوصاف الغريبة والأمثال السائرة تجده يتكسب من ترقيص دب له: « فإذا بشيخ مزمل في كساء بين صبية ونساء، يعدو ويرقص، ويزيد في حديثه وينقص، وإذا في يده سلاسل، وحيوان كريه المنظر باسل، يرقص برقصه...» [4] ولما يتعرف عليه

1 المصدر السابق، ص 296.
2 المصدر نفسه، ص 17.
3 المصدر نفسه، ص 467.
4 المصدر نفسه، ص 330.

الراوي ويكتشف خدعته يتعجب لما آل إليه أمره: « أبا حبيب، أبالدّب ترتزق، ومع الفتيان تتمزق، لقد سفل نجمك، ورذل حجمك، وخف وقارك ».[1]

هذا مآل أمراء البيان وصناع الكلام في مجتمع اختلت فيه الموازين شعاره في ذلك ما قاله أستاذه الأول (الهمذاني)

ويحـــــك هـــــذا زمـــــان زور فـــــلا يغرنـــــك الغـــــور
لا تلتـــــزم حالـــــة ولكـــــن در مـــع اللّيـــالي كمـــا تـــدور[2]

- **المسمطات** : وهي قضية عروضية تفرد بها السرقسطي عن سابقيه (الهمذاني والحريري) جاء ذكرها في المقامة الثامنة والأربعين حيث يجيء الشيخ السدوسي بشعر، لا سهل ولا وعر، قلب فيه عروض الخليل قلبا، إذ أنشد من (الهزج):

ألا بالنفس أفدي، فتىً من آل سعدي، حكى في كل مجد

لسامي الجدّ جعدِ

فتى في المحل غيث، وفي الهيجاء ليث، وفي الجلاء غوثُ

على قرب وبعد

إذا ما هبّ جدا، ترى الصمصام حدّا، ترى المعروف نقدا

يحاز بغير وعد

أحييه بحمد، فيحبوني برفد، فيا جدي وسعدي

ظفرت ببدر معذ

1 – المصدر السابق، ص 332.

2– الهمذاني، المقامات، ص 07.

غلام بل همام، حسام لا كهام، وجود لإرهام

همى من غير رعد[1]

كلام أصاب به المفاصل، جزل وجد لا هزل، لكنه خرج فيه عن الأعاريض والأضرب المألوفة. ومال فيه إلى المسمط، والمسمط من القصائد: ما يؤتى فيه بأشطار مقفاة بقافية، ثم يؤتي بعدها بشطر مقفى بقافية مخالفة. ويستمر على هذا النهج مع التزام القافية المخالفة في القصيدة حتى تنتهي[2].

نعتقد أن القارئ لصفحات هذا الفصل يوافقنا في توصيفنا للهمذاني والحريري والسرقسطي بأنهم من صناع الكلام وسحرة البيان. جمعوا في إبداعهم وبلاغتهم بين المنظوم والمنثور، فرغم أن المقامات بنيت أساسا بناء نثريا، إلا أن الشعر حاضر بصورة جلية، بل أحيانا لا يكاد المرء يبين أيقرأ فقرا من النثر أم أبياتا من الشعر.

وإن الانفتاح في المقامات لم يكن على الشعر فحسب بل فيها ينفتح النثر على النثر؛ نثر المقامات على نثر الأجانس الأدبية (الخطابة، الوصية) ونثر الأنواع السردية (الأخبار، القصص) ونثر الأشكال الوجيزة (الألغاز، والأمثال). وهو ما نفصله في مباحث الفصل الثاني من هذا الباب الأخير.

---

1 – السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 446.

2– التهناوي، (محمد علي الفاروقي)، كشاف إصطلاحات الفنون، حققه لطفي عبد البديع وعبد المنعم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، الجزء الثالث، ص 176.

الفصل الثاني

انفتاح النص المقامي على الكلام المنثور

﴿تجليات الحضور﴾

إن ما هو شائع في خطابنا النقدي المعاصر، من تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، هو موجود في المقامة العربية. ولعل حضور هذه الأجناس فيها هو الذي زاد في إشكالية تجنيسها. خاصة الأجناس ذات المرامي السردية شأن: الحكاية أو الأخبار أو القصص أو السير.

ولعل هذا ما دفع الباحث "محمد أنقار" إلى اعتبار المقامة: «جنس تعويمي»[1]، على غرار تعويم العملات في الحقل الاقتصادي. أي أن "الهمذاني" و"الحريري" ومن جاء بعدهما عملوا على جعل المقامة جنسا جامعا يحتوي مختلف الأجناس الأدبية: (الشعر، الخطابة، الوصية، الرسالة) و الأنواع السردية (الأخبار، القصص، الحكايات، النوادر...).

ولا ينبغي أن يفهم هذا الحضور على أنه تطعيم للمقامة العربية، فالنص المقامي له من الثراء ما يغنيه عن التطعيم بأجناس القول وأنواعه. بدليل أن المقامة «تفصح عن تداخل الأجناس ولا تخفيه» [2]. كأن تفصح عن التفاعل من خلال عناوين بعض المقامات شأن (المقامة الوصية) و(القريضية) عند "الهمذاني"، و(المقامة الشعرية) عند "الحريري" ومقامة (النظم والنثر) عند "السرقسطي". والدليل الأقوى على أن الحضور هو احتواء واحتفاء بهذه الأجناس هو أن الخطابة أو الرسالة أو الوصية عندما تحضر في النص المقامي لا تفقد هذا الأخير هويته الأجناسية أو سماته النوعية.

ونحاول الآن ملامسة هذا التفاعل الأجناسي، من خلال تتبع تجليات الأجناس الأدبية (الخطابة، الوصية، الرسالة) والأنواع السردية (الأخبار والقصص) والأشكال الوجيزة (الألغاز) في مقامات "الهمذاني" و"الحريري" و"السرقسطي".

1- محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد الثالث، 1994، ص 09.

2- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 236.

أولا- الأجـــــناس الأدبـــيـــة:

أ. الخـــطابـــة: (الوعـــظ المـــغشـــوش)

المقاطع الخطابية التي احتفت بها المقامة العربية، اتسمت بوضوح العبارات وظهور معانيها. مع الميل إلى الجمل القصيرة، والإكثار من صيغ الإستفهام والتعجب بغية الاستمالة والتأثير في السامعين. وهي العلامات الأجناسية المائزة للخطابة على اعتبارها « فن مخاطبة الجماهير بطريقة إلقائية تشتمل على الإقناع والإستمالة» [1]. وموضوعها يختلف باختلاف المقام وأحوال المخاطبين.

والموضوع الخطابي المشترك بين مقامات "الهمذاني" و"الحريري" و"السرقسطي" هو موضوع الوعظ والإرشاد. ولعله من أكثر المواضيع تواجدا في النص المقامي. نجده في المقامة (الوعظية والأهوازية والخمرية) عند "الهمذاني". وفي المقامة (الصنعانية والساوية والرازية والسمرقندية والواسطية والرملية) عند "الحريري". وفي المقامة (الرابعة والخامسة والسادسة والثامنة والتاسعة عشرة) عند "السرقسطي". ولعل هذا ما جعل "حمادي صمود" يعتبر: « تردد شكوى الدهر وكثرة المواعظ»[2]. من العناصر الثابتة في النص المقامي والتي تمثل جملة البنى الملزمة إلى جانب العناصر الأخرى كالمزاوجة بين الشعر والنثر وثنائية الحكاية والرواية. وموضوع الوعظ تخصص فيه فيما بعد أحد تلامذة "الهمذاني " وهو "الزمخشري" من خلال مقاماته الوعظية[3].

لكنّ الوعظ عند "الهمذاني" و"الحريري" و"السرقسطي" أصابه التشويش في المضامين والمقاصد تحديدا. فهو وعظ مغشوش جُعل مطية لسلب أموال المستمعين فحسب. أي لم يكن وعظا صادقا خالصا، إلا ما جاء منه في المقامة البصرية "للحريري"، والمقامة الخمسين "للسرقسطي".

1- عبد العزيز عبده شبلي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، 1986م، ص 13.

2- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 22.

3- ينظر: الزمخشري، المقامات الوعظية، تحقيق يوسف نفاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، (د.ت)، خاصة المقامة الثانية، ص 30، والمقامة الرابعة والعشرون، ص 145.

فالهمذاني خصص للوعظ مقامة كاملة حملت هذا الاسم (المقامة الوعظية)، العنوان يعد المتلقي بخطاب وعظي والمتن المقامي وفِيّ بهذا الوعد. يقول الهمذاني: « **أيها الناس إنكم لم تتركوا سدىً وإن مع اليوم غداً وإنكم واردوا هوة. فأعدوا لها ما إستطعتم من قوة، وإنّ بعد المعاش معادا فأعدوا له زادا، ألا لا عذر فقد بينت لكم المحجة وأخذت عليكم الحجة. من السماء بالخبر ومن الأرض بالعبر. ألا وإن الدنيا دار جهاز وقنطرة جواز من عَبرها سلم ومن عَمرها ندم ... ألا وإن الفقر حلية نبيكم فاكتسوها. والغنى حلة الطغيان فلا تلبسها ... فحذار حر النار، وبدار عقبى الدار ... وقد سمعت أن عليا بن الحسين كان قائما يعظ الناس ويقول: يا نفس حتّام إلى الحياة ركونك وإلى الدنيا وعمارتها سكونك أما اعتبرت بمن مضى من أسلافك. ومن فجعت به من إخوانك. ونقل إلى دار البلى من أقرانك ...**

فَهُم في بُطنِ الأرضِ بعدَ ظُهورِهـــا محاســـنُهم فيهـــا بَـــوال دواثـــرُ
خَلـــت دُورُهـــم منـــهم وأقـــوت وســـاقتهم نحـــو المنايـــا المقـــادر

أنظر إلى الأمم الخالية والملوك الفانية. كيف أنسفتهم الأيام وأفناهم الحمام. فإنمحت آثارهم وبقيت أخبارهم... »[1].

نعم إنها موعظة بليغة تقشعر لها الأبدان وتنذرف لها الأعين وتستميل القلوب. كيف لا ؟ والواعظ يذكر الحضور بأن الدنيا دار الغرور من عبرها سلم ومن عمرها ندم. ويدعوهم إلى أخذ العبرة من الأمم الخالية والملوك الفانية. ولعل هذا ما دفع الراوي إلى أن يسأل عن صاحب الموعظة البليغة: « فقلت لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته ...»[2]. وما إن انتهى الواعظ من وعظه حتى اكتشف الراوي حقيقته: «من أنت يا شيخ... أنا أبو الفتح الإسكندري» [3]. اكتشاف جعله يدرك أنه أمَامَ إمامٍ واعظ يرتدي ثوب النساك العباد. وحتى يستميل قلوب السامعين، طعم موعظته بمقولة لعلي بن الحسين إيغالا في الاستمالة. فهو مدرك من يخاطب إنهم أهل البصرة وجلهم من أتباع الحسين.

1- الهمذاني، المقامات، ص 199 – 200.

2- المصدر نفسه، ص 202

3- المصدر نفسه، ص 202.

فالمقام هو الذي جعله يوظف هذا الإستشهاد. كما أن تركيزه على تزهيد الناس في الدنيا وأن الغنى هو حلة الطغيان، هو دليل على أن الهمذاني حول الوعظ إلى « خطة منضوية داخل أساليب الكدية هدفها التأثير في السامعين واستمالة قلوبهم، حتى يتعاطفوا مع المكدي وينيلوه ما طلب»[1]. فيتحقق بذلك العدول والانزياح، بإخراج الوعظ من مسالك الجد إلى شعاب الهزل. وهو ما أسفرت عنه بصورة جلية (المقامة الخمرية). فقد وقف البطل بوقار وسكينة يؤم الناس وقد تربع في ركن محرابه وهو يعظ الناس ويذكرهم بفناء الأولى وخلود الأخرى. ولما سأل الراوي عن إمام تلك القرية قالوا: « الرجل التقي أبو الفتح الإسكندري»[2]. هذا التقي النقي الزاهد العابد في النهار، يلقاه الراوي في الليلة الموالية في مقام الخزي والعار في بيت حان فيعجب لهذا التقلب بعد أن ظن أن الشيطان قد تاب، لكنه وجده قد باع فقها ووعظا بالغواية. فما كان بأبي الفتح الإسكندري إلا الإفصاح عن سريرته ثم أنشد يقول:

دّع من اللوم ولكن ... أيّ دكّاك تراني
أنا من يعرفه كل ... هامٍي ويماني
أنا من كل غبار ... أنا من كل مكان
ساعة أَلزمُ محرابا ... وأُخرى بيت حانٍ
وكذا يفعل من يعقل ... في هذا الزمان

حرقة وألم يشعر بها كل متلق لهذه الأبيات. إن الواقع الاجتماعي المرير هو الذي دفع بأرباب البيان إلى الاستجداء وارتداء الأقنعة لتجاوز قسوة العيش. فساعة يكون في محراب وأخرى في بيت حان. وهذا عين العقل في زمن لا يعير للعقل قيمته. فتحول الوعظ إلى مطية ومصيدة. نعتقد أن الهمذاني بعدوله هذا أراد أن يخرج الوعظ من دائرة الصدق والإخلاص إلى دائرة الزيف والافتراء. أي يكسر قداسة الوعظ في مجتمع لم يعد يأبى بأولي العقول من العلماء والأدباء. فحول العقل إلى جنون.

1- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 264.

2- الهمذاني، المقامات، ص 366.

وعلى خطة "الهمذاني" سار "الحريري" خاصة وأن الأنساق الإجتماعية لم تتغير بل ازدادت سوءً، وإيغالا في كسر وتشويش الوعظ. خصه "الحريري" بست مقامات وعظية هي: (الصنعانية، الساوية، الرازية، الرملية، التنيسية، البصرية)، كما وجدت مقاطع وعظية في المقامة (السمرقندية والواسطية) فاحتل بذلك الوعظ حيزا واسعا في الفضاء النصي لمقامات "الحريري". ففي المقامة (الصنعانية) يقف البطل "السروجي" وهو «يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ويقرع الأسماع بزواجر وعظه»[1]. فذكر الناس بالآخرة وحذرهم دار الغرور، وحثهم على الإنفاق والصدقات «**تؤثر فلسا توعيه على ذكر تعيه وتختار قصرا تعليه على بر توليه... يواقيت الصلات، أعلق بقلبك من مواقيت الصلاة. ومغالاة الصدقات آثر عندك من موالاة الصدقات. وصحائف الألوان أشهى إليك من صحائف الأديان...**»[2]. وغايته في ذلك سلب ما في جيوبهم، فلما حقق المراد و«أدخل كل منهم يده في جيبه فأفعم له سجلا من سيبه»[3]. انسل هاربا فلحق به "الحارث ابن همام" فوجده مجالسا لتلميذ على "خبز سميد وجدي حنيد وقبالتهما خابية نبيذ" [4].فتعجب الراوي لخبره ومخبره، فكشف له البطل عن مشروعه وصناعته وهو: أن الوعظ أحبولة يبغي بها القنيص (الصيد الذكر) والقنيصة (الصيد الأنثى) كما كشف لنا عن أسرار هذا التشويش، فلو أنصف الدهر في حكمه لما سلك هذا المسلك

ولو أنصف الدهر في حكمه لما ملّك الحكم أهل النقيصه[5]

كما يحسن الحريري اختيار مقامات الوعظ. ففي المقامة (الساوية) يقف البطل على قبر ميت وقد حفر قبره. وهو مقام تلين فيه الصخور الصلب. فأجهد نفسه في التحذير والوعيد «**فاجتلب به أولئك الملأ حتى أترع كمه وملا ثم انحدر من الربوة جدلا بالحبوة** »[6] أي

1- الحريري، المقامات، ص 13.

2- المصدر نفسه، ص 14.

3- المصدر نفسه، ص 15.

4- المصدر نفسه، ص 15.

5- المصدر نفسه، ص 16.

6- المصدر نفسه، ص 104.

العطية.فـــ"الحريري" و"الهمذاني" جعلا من الوعظ أداة من أدوات الكدية وسلب ما في أيدي الناس. إنهما أضافا للوعظ وظيفة جديدة هي الوظيفة (الساخرة) والتي تتجلى في مجموع المقامات الوعظية. وعادة ما تبرز هذه الوظيفة في مختتم المقامات.

أنـــا الـــذي تعرفـــه يـــا حـــارثُ حِـــدت ملـــوك فكـــهُ منافـــثُ

أطـــرب مـــا لا تطـــرب المثالـــث طورا أخو جـــدٍ وطـــورا عابـــث[1]

اجتماع الثنائيات في سلوكه (أخو جد – وطورا عابث) يؤشر على الوظيفة الساخرة للوعظ. فلا عجب ان تجده لما فرغ من مبكياته، وقضى إنشاد أبياته في (المقامة التنيسية) أن دعا الراوي على «ابتدار البيت لتنازع كأس الكميت »[2]. فتعجب الراوي وقال «ويحك» چۀۀہہہچ[3].

الوظيفة الساخرة تؤكد أن المقامة احتوت الخطاب الوعظي، أي أن الوعظ هو خادم وليس مستخدما في النص المقامي، بدليل هذا التحوير في الوظيفة الأصلية حتى انصهرت البنية الخطابية للوعظ في البنية السردية للمقامة.

إلا أن "الحريري" أضاف وظيفة جديدة للخطاب الوعظي هي (الوظيفة البلاغية) أي جعل مقامات الوعظ أداة لبيان إعجازه اللغوي ومهاراته البلاغية. فالمقامة (السمرقندية) التي احتوت خطبة الجمعة بكل عناصرها من الحمد والثناء إلى الوعظ والإرشاد وانتهاءً بالدعاء والاستغفار؛ بلاغة الخطبة جعلت من الراوي "الحارث بن همام" يصفها بـــ « الخطبة نخبة بلا سقط وعروسا بغير نقط» [4]. أي جعل حروفها بلا نقط: «**الحمد لله الممدوح الأسماء المحمود الآلاء. الواسع العطاء. مالك الأمم ومصور الرمم. وأصل السماح والكرم ومهلك عاد وإرم... أرسل محمدا للإسلام ممهدا وللأسود والأحمر مسددا. اعملوا رحمكم الله عمل الصلحاء واكدحوا لمعادكم كدح الأصحاء وادّرعوا حلل الورع وداووا علل الطمع... ألا رحم الله امرأً ملك هواه وأمّ**

1- المصدر السابق ، ص 208.

2- المصدر نفسه ، ص 460.

3- سورة البقرة، الآية 44.

4- الحريري، المقامات، ص 292.

مسالك هداه. وكدّ وكدح لروح مأواه. وعمل ما دام العمر مطاوعا والدهر موادعا ... »[1].
نعم إنها مقامات أدبية لو ادعى بها الإعجاز اللغوي لما رد أحد كلامه. كما استمرت هذه المقامة في نسق الوظيفة الساخرة، فلما كشف الراوي عن حقيقة البطل وأنه "السروجي" «وما إن حل ميقات المنام أحضر أباريق المدام فقلت: أتحسوها أمام النوم وأنت إمام القوم»[2].فقال مستهترا «أنا بالنهار خطيب وبالليل أطيب»[3].

و(الوظيفة البلاغية) لم تقتصر على المقامة (السمرقندية) فحسب بل تكررت في المقامة (الواسطية) التي ضمنها (خطبة نكاح) وجعلها خطبة لم تفتق رتق سمع ولا خطب بمثلها في جمع ومما جاء فيها: «**الحمد لله الملك المحمود، المالك الودود، مصور كل مولود ومآل كل مطرود... أرسل محمدا علما للإسلام وإماما للحكام. أعلم وعلّم وأحكم وحكم اعملوا رعاكم الله أصلح الأعمال. واسلكوا مسالك الحلال واطرحوا الحرام ودعوه واسمعوا أمر الله وعوه... أسأل الله لكم إحماد وصاله ودوام إسعاده. وألهم كلا إصلاح حاله. والإعداد لمعاده، وله الحمد السرمد والمدح لرسوله محمد**»[4]. فكانت بحق خطبة بديعة النظام عارية من الإعجام؛ خالية من النقط. هذه هي بلاغة سراج الغرباء وتاج الأدباء. التي جعلت جمهور المتلقين الأولين يسحرون ببلاغتها. فملكت عليهم جماع قلوبهم وعقولهم فكتبوها بماء الذهب.

ومن أمارات ذلك التلقي والتذوق أن كُتّاب الأندلس تلقوها بشغف واندهاش، وراحوا يقلدونها حينا ويشرحون ألفاظها ومعانيها حينا آخر. وعلى رأس المقلدين "السرقسطي" الذي جعل مقاماته مساوية في العدد لمقامات "الحريري" (خمسون مقامة). ومن أوجه تقليده واتباعه للحريري حضور الوعظ الساخر في مقاماته. خاصة في المقامة: (الرابعة، والخامسة، والسادسة والثامنة، والتاسعة عشرة). الجديد عند "السرقسطي" هو إشراك أبناء البطل "السدوسي" في وعظه الساخر وتعاونهم معه. ففي المقامة (الخامسة) يقف ابنه "حبيب" كالكوكب اللامع والجفن الدامع

1- المصدر السابق ، ص 290.
2- المصدر نفسه ، ص 293.
3- المصدر نفسه، ص 293.
4- المصدر نفسه، ص 304.

وهو يقول: «**أيها الناس: ما استديمت النعم بمثل الشكر ولا تُوُقِّيت النقم بأوفى من الذكر... فطهروا الجيوب، وأخلصوا الغيوب، وارفعوا الظن والريب...، وإعلموا أن تشتت الأهواء مما يذهب عنكم بركة الأنواع... تأملوا الأمم السوالف، وتوقعوا المهالك والمتالف... أين النهى والأحلام؟ وفيما التظالم والإظلام؟** ».[1]

نعم لقد أجاد الإنشاد والإنشاء، ثم يفسح الدور للشيخ فيأتي وعظه على نسق ابنه إذ يقول: «**أيها الناس: إنما هو ريت ومهل وعلّ ونهل، وخرق لا يرقع، وغلة لا تنقع، ألا إن بعد الشدة رخاءً، وعند الشدائد يمنّ الرب بالعوائد، فاستشعروا الفرج ، ودعوا الخوض والمرج. وإياكم واليأس، فالله يرفع البأس. فقد خسر اليائس القنوط، وفضل الله بعباده منوط... ** ».[2]

وعظ يشفي الصدور ويلين الصخور «فانثالت عليه الهبات ومالت النفوس إليه وجعل كلٌ يفديه بالمال والأهل ويتلقاه بالرحب والسهل». وهذه هي غاية الوعظ، أي سلب ما في أيدي الناس من مال ومتاع، فما إن حصل هذا الرزق حتى ركب البحر وهو يقول [3]:

أنـــــا السدوســـــي حقـــــا في الـــــبر والبحـــــر أســـــري

طـــــورا حزينـــــا وطـــــورا أخـــــا ثـــــراء ويســـــر

فلم يدر ما يفعل الراوي بصناعة البطل، أيسخط لخدائعه أم يطرب لبدائع لفظه؟ «سقيا لتلك البدائع وسحقا لتلك الخدائع »[4].

وفي المقامة (الثامنة) يستغل سعة حفظه، وطول باعه وعذوبة لفظه، في استمالة قلوب الناس، فأخذ يقرع القلوب بوعظ زاجر : « **طال العتاب ولا متاب. وجاء النذير ولا عدير، وجل الوزوع ولا نزوع. وغرك المهل، ولا العلّ دام ولا النهل، وقلت غذا أو بعده. ولم تدر قربه ولا بعده، هيهات من أملك ورجائك، وملّك بإمهالك وإرجائك...**»[5]. ثم قام فتيان هما

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 48.

2- المصدر نفسه، ص 50.

3- المصدر نفسه، ص 52.

4- المصدر نفسه، ص 52.

5- المصدر نفسه، ص 78 .

"غريب"و"حبيب" وتعاقبا على منصة الوعظ والزجر. فانهالت عليهم العطايا «ورمى الناس بما في أيديهم وسدكوا بناديهم، وقالوا نفاديكم بالاموال والأولاد ». ويتكرر مثل هذا في المقامة (الرابعة) و(السادسة). ففي المقامة السادسة يقف واعظا للبحارة وقد هموا ركوب البحر، فذكرهم بـــ «تلك البحور الزاجرة، والسفن الماخرة والبحر العجاج، والماء الثجاج... ألا فاشكروا الله شكرا. وصلوا ثناء عليه وذكرا. وأجيلوا في أنعمه الأفكار واقطعوا في حمده العشي والإبكار»[1]. ثم أخذ يرصع معاني وعظه بالأبيات الشعرية. فالوعظ عند "السرقسطي" يتناوب بين فقر النثر وأبيات الشعر بغية الوصول إلى المال واللّعب بعقول الناس. بدليل أنه لما ملأ يمينه وشماله تحول من الوعظ إلى النعظ، «ثم أفضى إلى بيوت حان، ذوات قتار ودخان»[2].

إن حضور الوعظ داخل المقامة سواء عند "الهمذاني" أو "الحريري" أو "السرقسطي" جعل خطة من خطط الشحاذة وحيلة من حيل المكدي. وبذلك حاولوا العدول عن مقامات الوعاظ والزهاد التي شاعت في القرن الثالث للهجرة. إن قدسية الوعظ زالت في المقامة بعدما تحول إلى أحبولة ومصيدة. فالذي يقرأ المقامات الوعظية لهؤلاء الأعلام لأول مرة لاشك أنه يصاب بخيبة انتظار لما احتوته من عدول وانزياح.

ب.الوصية: (من مسالك الجد إلى شعاب الهزل)

المقامة قطعة مغناطيسية لها قدرة عجيبة على جلب وامتصاص الأجناس والأنواع الأدبية المجاورة لها. من هذه الأجناس التي احتضنتها جنس (الوصية). هذا الفن الذي ألفناه يلحق في تراثنا الأدبي بفني (الخطابة) أو(الرسالة)، عمل "الهمذاني" على تضمين هذا الجنس مقاماته الأدبية. وهو ما جهر به من خلال نصه المعنون بـــ (المقامة الوصية). فمن يخدم الآخر : هل (الوصية) خادمة؟ أم مستخدمة في هذا النص؟ نعتقد أن من يتأمل البنية السردية لهذه المقامة خاصة الاستهلال السردي: «حدثنا عيسى بن هشام قال...»، يتأكد معنا أن الوصية انصهرت في البوثقة الأجناسية للمقامة الهمذانية. و لم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل تجاوزه باختراق قداسة وجدية فن (الوصية) والعدول بها من مسلك الجد إلى شعاب الهزل.

1- المصدر السابق، ص 57.

2- المصدر نفسه، ص 60.

الوصية التي عهدناها وتعلمناها عادة ما تصدر من أب لابنه أو أم لابنتها أو قائد لجنده. يرسم فيها الموصي خطة طريق لمن يحرص على فلاحه ونجاحه. ويضمنها المواعظ والحكم والإرشادات، ويزينها بأساليب الإقناع والإستمالة... "الهمذاني" أو "الحريري" أو "السرقسطي" لم يغيروا من السنن الأجناسية المائزة للوصية إنما الذي تغير هو المجرى أو المسلك؛ فعندما نقرأ (المقامة الوصية) للهمذاني أو (المقامة الساسانية) "للحريري" أو (المقامة السابعة) "للسرقسطي" نجدها مقامات احتوت أساليب الأمر والنهي والنداء قصد استمالة الموصى والتأثير فيه. لكنها وصايا مغشوشة، مشوشة، مبطنة بالحيل والتذكية. وفيها استخفاف بالقيم وسخط على الواقع الاجتماعي المعيش. وهذا ما نحاول ملامسته من خلال تتبع هذه المقامات.

جاء في (المقامة الوصية) "للهمذاني" أن "أبا الفتح الإسكندري" لما جهز ابنه للتجارة أقعده يوصيه فقال بعدما حمد الله وأثنى عليه وصلى على رسوله صلى الله عليه وسلم: «**يا بني إني وثقت بمتانة عقلك وطهارة أصلك. فإني شفيق والشفيق سيء الظن. ولست آمن عليك النفس وسلطانها. والشهوة وشيطانها. فاستعن عليهما نهارك بالصوم وليلك بالنوم. إنه لبوس ظِهارتُهُ الجوع. وبطانته الهجوع وما لبسهما أسد إلا لانت سورته. أفهمتهما يا ابن الخبيثة. وكما أخشى عليك ذاك فلا آمن عليك لصين أحدهما الكرم وإسم الآخر القرم. فإياك وإياهما. إن الكرم أسرع في المال من السوس. وإن القرم أشأم من البسوس*. أفهمتهما يا ابن المشؤومة... ثم كن مع الناس كلاعب الشطرنج خذ كل ما معهم وإحفظ كل ما معك. يا بني قد أسمعت وأبلغت. فإن قبلت فالله حسبك. وإن أبيت فالله حسيبك. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين**»[1].

الملاحظ أن مضامين الوصية لم تخرج عن إطار توصيف سبل جمع المال واكتنازه بمناسبة تجهيز البطل ابنه للتجارة. كما نلمس نبرة السخرية والهزل خاصة في نعت ابنه بابن الخبيثة وابن المشؤومة، وقوله كذلك أفهمتها لا أم لك. كما نشم رائحة وصايا البخلاء التي سطرها الجاحظ

*- البسوس: امرأة كانت سببا في شبوب نار الحرب بين بكر وتغلب وإندلاع لهيبها وتطاير شررها مدة لم يعهد لها نظير في تاريخ حروب العرب.

1- الهمذاني، المقامات، ص 313.

كتابه المشهور (البخلاء) خاصة في تحذيره من الكرم ودفع ابنه إلى البخل الذي يعد في شرعة البخلاء صلاحا والشح عندهم اقتصادا، وحذره من القرم وهو شدة الشهوة إلى اللحم، والمراد به الرفه والدعة وجعله أشأم من البسوس.

الملاحظ أن الهمذاني حافظ على أساليب فن الوصية من افتتاحها بالحمد والثناء واختتامها بالصلاة والسلام على النبي الكريم، وتضمينها أساليب الأمر والنهي. مما يجعلنا نقر بتناغم فني المقامة والوصية في هذا النص من خلال تجاور السنن الأجناسية للمقامة والخصوصيات الفنية للوصية. دون أن يشعر المتلقي بفقدان الهوية الأجناسية للفنين معا.

الغريب هو أن "الهمذاني" الذي ضمن هذه الوصية مدونته المقامية. ضمنها كذلك في رسالة من رسائله الأدبية إلا أنها في الرسالة جاءت أطول. طول أسفر عن مقاصد وغايات مهمة. ومما زاده قوله: «**فلما فصلت العير لجت بالفتى همة العلم فأنفق ما صحبه في طلبه. فلما انسلخ من طارفه وتالده رجع بالقرآن وتفاسيره والحديث بأسانيده. والكلام بأفانينه. والشعر بغريبه. والنحو بتصاريفه...فأتى به إلى سوق وقدمه للبقال فساومه عن باقة بقل، وقال: انتقد تفسير أي سورة شئت فتنحى البقال. وقال: إنما نبيع بالكسرة المكسرة لا بالسورة المفسرة. فأخذ الوالد ترابا بيده ووضعه على رأس ولده وقال: يا ابن المشؤومة ذهبت بقناطير وجئت بأساطير لا يبيع بها ذو عقل باقة بقل**» [1]. نعتقد أن هذا المقصد والمبتغى هو الذي يرمي إليه "الهمذاني" من (المقامة الوصية)، وهو الاستخفاف بالآداب والعلوم التي لم تعد تدر نفعا على أصحابها بل دفعتهم إلى التطفل والتذكية والاحتيال على الناس وهو ما صرح به في مختتم المقامة الساسانية [2]:

هـــــذا الزمـــــان مشـــــوم كمـــــا تـــــراه غشـــــوم
الحمـــــق فيـــــه ملـــــيح والعقـــــل عيـــــب ولـــــوم
والمـــــال طيـــــف ولكـــــن حـــــول اللئـــــام يحـــــوم

1- الهمذاني، رسائل أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، مطبعة هندية، بالموسكي-مصر- الطبعة الرابعة، 1928م، ص 241.
2- الهمذاني، المقامات، ص 142.

أي أن النسق الاجتماعي الذي حول الجهالة إلى محمدة والعقل إلى منقصة ومذمة. هو الذي دفع بـــ"الهمذاني" إلى إخراج الوصية من إطار الجد إلى إطار الهزل والاستخفاف. إنه تشويش الأجناس الأدبية .

أما "الحريري" فقد تضمنت مقامته (الساسانية) وصية طويلة عدها "آل ساسان" أفضل من وصايا "لقمان" وحفظوها كما تحفظ السورة من القرآن. وبنو ساسان هم الشحاذون وأهل المسألة كما مر معنا. "فالسروجي" لما شاخ أوصى ابنه بأن لا صناعة أنفع من الكدية فاستهل الوصية باستمالة ابنه: «يا بني إنه قد دنا ارتحالي من الفناء واكتحالي بمرود الفناء، وأنت بحمد الله ولي عهدي وكبش الكتيبة الساسانية من بعدي»[1].

ومن وصاياه لابنه: «**يا بني إني جربت حقائق الأمور. وبلوت تصاريف الظهور. فرأيت المرء بنشبه لا بنسبه . والفحص عن مكسبه لا عن حسبه...ولم أر ما هو بارد المغنم لذيذ المطعم. وافي المكسب صافي المشرب إلا الحرفة التي وضع ساسان أساسها. ونوع أجناسها وأضرم في الخافقين نارها... فهي المتجر الذي لا يبور والمنهل الذي لا يغور والمصباح الذي يعشو إليه الجمهور...**[2]». ثم أخذ يبين لابنه أدوات الصناعة وشروط تحققها في سرد مطول وتفصيل مدقق جعلت ابنه يعده: «لأقتدين بآثارك الواضحة حتى يقال ما أشبه الليلة بالبارحة...فاهتز أبو زيد لجوابه وابتسم وقال: من أشبه أباه فما ظلم».[3]

إن الانزياح واضح في المقامة (الساسانية)، "فالحريري" هشم قدسية الوصايا وما تتضمنه من قيم ومثل، وجعلها مسرحا للشحاذين والساسانيين. فصناعتهم صناعة يتوارثها الأبناء عن الآباء جيلا بعد جيل. صناعة لها مواصفاتها وطقوسها ونواميسها التي يجب أن تتبع.

ما يمكن استنباطه من هذه المقامة أن "الحريري" يشير إلى أن صناعة الكدية هي أصل من أصول فن المقامات التي أبدعها "الهمذاني" وأن المكدي أو الشحاذ يتخذ من زخرف القول سبيلا لتحقيق مبتغاه. وهي الصفة التي لازمت البطل "السروجي" ومن قبله "الإسكندري" ومن بعده

1- الحريري، المقامات، ص 569.

2- المصدر نفسه، ص 573.

3- المصدر نفسه، ص 583 .

"السدوسي"، وهي اصطناع الحيل من أجل نيل طعام أو ربح دينار والإتيان بفصيح الكلام ومعسول اللفظ للاحتيال على الناس.

فهم من زعماء آل ساسان الذين أشاد بهم وبأمثالهم "الأحنف العكبري": [1]

علـــــى أبي بحمـــــد اللـــــــ ه في بيـــــت مـــــن المجـــــد
بـــــإخواني بـــــني ساســـــا ن، أهـــــل الجـــــد والحـــــد

هذا على مستوى المضامين. أما على مستوى المباني، فإننا نشهد تناغما بديعا بين أربعة أجناس أدبية هي: المقامة، الوصية، القصة، الشعر. أشرنا إلى المقامة والوصية أما القصة فحضورها كان من خلال تدخل الابن بين الفينة والأخرى سائلا أو معقبا. مما جعل المسار السردي يتنامى إلى أن بلغ منتهاه: «فقال له ابنه: يا أبت لقد صدقت فيما نطقت، ولكنك رتقت وما فتقت فبين لي كيف اقتطف، ومن أين تؤكل الكتف»[2]. سؤال جعل فعل السرد يتنامى من خلال تفصيل "السروجي" لوصاياه المجملة. وما إن انتهى من سردها حتى طمأن الابن أباه: «يا أبت لا وضع عرشك، ولا رفع نعشك، فلقد قلت سددا...».[3] وكذا الشعر فهو حاضر من خلال صوغ البطل بعض الوصايا صوغا شعريا. وهو أمر مألوف في أدبنا القديم. فكما تقدم الوصايا في قالب منثور تقدم في قالب منظوم. ومما قاله "الحريري" في هذه المقامة: [4]

خـــــذها إليـــــك وصـــــية لم يوصـــــها قبلـــــي أحـــــد
غـــــرّاء حاويـــــة خـــــلا صـــــات المعـــــاني والزُّبـــــد
نقحتـــــها تنقـــــيح مـــــن محـــــض النصـــــيحة واجتهـــــد
فاعمـــــل بمـــــا مثلتـــــه عمـــــل اللبيـــــب أخـــــي الرَّشـــــد
حـــــتى يقـــــول النـــــاس هـــــ ذا الشـــــبل مـــــن ذاك الأســـــد

1- الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 122.

2- الحريري، المقامات، ص 574.

3- المصدر نفسه، ص 581.

4- المصدر نفسه، ص 581.

لكن "السرقسطي" نحا بالوصايا منحا آخر. فجعل وصاياه تبنى على الثنائيات الضدية (الجمع بين الترغيب في ركوب البحر والترهيب منه) في النص الواحد كما في المقامة (السابعة). بل نوع في الأساليب. فلم يعتمد الأمر أو النهي ولم يتوجه لابنه كما فعل "الهمذاني" أو "الحريري"، إنما جمهور المتلقين لخطابه هم البحارة. مستغلا بلاغة كلامه وفصاحة لفظه للاستحواذ على قلوب وجيوب السامعين. فحذرهم مرة من ركوب البحر إذ الراوي يسمع هاتفا يقول: «**من يصغ إلي قليلا، يغنم من إرشادي جليلا ... أيها القوم كل له على هذا الرزق حوم. وإن شيئا يخاض إليه هذا الهول ويجاب لأمر عُظام وشأن عُجاب. وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج وخرق هذا الماء الثجاج. ولكم في البر منفسح ومجال. ودونكم من هوله أوحال وأوجال. كأنكم قد ملكتم عنانه أو سالمتم نينانه. ووطئت لكم أعرافه...**» [1]. فأوجس الناس خيفة من ركوب البحر، وحيوا المنشد الناشد الذي حذرهم الأزمات وقالوا: «فتنت بسحرك القلوب ».[2] وما إن بادره القوم بدراهم وثياب حتى طلب منه أحدهم أن يعود غدا ليرغب النفوس الخائفة في ركوب البحر فأجاب الدعوة مادام فيها مغنما ومكسبا، ومما قاله: «**وإنا لهذا البحر لخبرا وإن به لآيات وعبرا. إلى مرافق ومنافع، ومتالع من الرزق ومدافع. فمن لؤلؤ ومرجان، وقاطف من ثمرة وجان. قد منّ الله به على عباده حين سخره وقدم ذكره وزاد به عباده توسعة وإمكانا. وصيّر ماءه الطهور وميتته الحلال... هذا نصح إيمان ورأي أمان، وإرشاد مجرب، وتسديد مشرق ومغرب**».[3] فحبوه ثانية نفائس الثياب والدرر.

بقي أن نشير إلى أن المقامة (السابعة) "للسرقسطي" تؤكد على تميز مقامات هذا الأخير عن سابقيه "الهمذاني" و"الحريري" بانفتاحها على البحر. فالعنصر البحري بارز في مدونة "السرقسطي". فأحداث العديد من المقامات تجري في البحر؛ ففي المقامة (السادسة) يقصد ميناء (عدن) ويخاطب البحارة. و (السابعة) وفيها يرغب ويرهب من ركوب البحر، وأحداثها تجري بمرفأ (الشحر)، وهو مرفأ يقع على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن. والمقامة (السادسة والثلاثون)

1- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 65.

2- المصدر نفسه، ص 67.

3- المصدر نفسه، ص 70 .

(العنقاء) التي تجري أحداثها بإحدى جزائر الصين. وهذه المقامة يحضر فيها العنصر العجائبي والتي سنعود إليها في انفتاح المقامة على القصص والأخبار.

ج. الرسالة: (الإعجاز اللغوي)

إن "الهمذاني" الذي عُرف بفصاحته وسحر بيانه وقدراته الفائقة في المنظوم والمنثور، فلم يترك بابا من أبواب البلاغة وسحر الكلام إلا طرقه. فمقاماته الفائقة الجودة والتي حوت مختلف مجاري الخطاب. مع ذلك لم يضمنها رسائله الأدبية الرائقة كما فعل تلميذه "الحريري". ولا ينبغي أن يفهم هذا الغياب على أنه ضعف في كفاءته الإبداعية في فن الرسائل، أو استخفاف بالمكاتبات. بل إن تقديره لهذا الفن وإدراكه بأنه من دعائم الدولة التي تقوم على دعامتين «من السيف والقلم»[1]، هو الذي جعله يخصص لها ديوانا كاملا سماه ديوان الرسائل[2].

أما "الحريري" فقد جهر بانفتاح مقاماته على الرسائل المبتكرة في خطابه المقدماتي عندما قال: «فيها من الأمثال العربية واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوي اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية...».[3] فمقاماته حوت بالفعل رسائل مبتكرة في غاية الجودة. بل بلغ بها درجة الإعجاز اللغوي كما قال عنه "ياقوت الحموي".

حضور الرسائل في مقاماته جاء في ثلاثة نصوص هي: (المقامة المراغية) و(المقامة القهقرية) و(المقامة الرقطاء).

المقامة المراغية وإن شئت (المناظرة المراغية) لأن النص المقامي جاء في صورة رد فعل، أو هو امتحان عسير في مقياس الرسائل المحبرة (حروف إحدى كلماتها يعمها النقط، وحروف الأخرى لم يعجمن قط) خرج منه "السروجي" فائزا غانما. "الحريري" على غير العادة دبج هذه المقامة بخطاب مقدماتي مختصر ومركز ذكّر فيه بخفوت مصابيح الأدب في أيامه وأنه لم يبق من

1- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1973، الجزء الرابع، ص 05.

2- الهمذاني، رسائل أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، مطبعة هندية، بالموسكي، مصر، الطبعة الرابعة، 1928.

3- الحريري، المقامات، ص 06

ينقح ويحرر الإنشاء أو يكتب رسالة عذراء. كما أجرى خطابا آخر على لسان الراوي، انتصر فيه هذا الأخير للمتقدمين على المحدثين. فهم في نظره كالعيال على الأوائل. وأنه لا خلف بعد السلف من يبدع طريقة غراء أو يكتب رسالة عذراء. فجاء رد الفعل فاصلا حازما. أبدى من خلاله "الحريري" موقفه وهو أن في الخلف من يقوى على الإتيان بالرسائل الموشحة والأساجيع المستملحة «**إذا أنشأ وشّى. وإذا عبّر حبّر، وإذا أسهب أذهب، وإذا أوجز أعجز...**»[1]. فحبّر رسالة إحدى كلماتها معجمة والأخرى لم تعجمن قط. ومما جاء فيها: «**الكرم ثبت الله جيش سُعودك يزين. واللؤم غض الدهر جفن حسودك يشين. والأروع يثيب. والمعور يخيب. والحلاحل يضيف. والماحل يخيف. والسمح يغذي. والمحك يقذي. والعطاء ينجي. والمطال يسجي. والدعاء يقي. والمدح ينقي. والحر يجزي... وما ضن إلا غبين ولا غبن إلا ضنين ولا خزن إلا شقي ولا قبض راحه تقي. وما فتئ وعدك يفي وآراؤك تشفي. وحسامك يفني. وسؤددك يقني. ومادحك يقتني . ودرك يفيض وردك يغيض ومؤملك شيخ حكاه فيء ولم يبق له شيء أمك بظن حرصه يشب ومدحك بنخب مهورها تجب... فبيض أمله بتخفيف ألمه ينث حمدك بين عالمه. بقيت لإماطة شجب وإعطاء نشب ومداواة شجن ... والسلام***»[2]. فوقعت الرسالة موقع القبول عند جمهور المتلقين من البلغاء وفصحاء الكلام وسراة القوم: «أرضته الجماعة فعلا وقولا»[3]. وملأ الوالي فاه باللآلئ وخصه بالولاية على ديوان الإنشاء. هذا هو سحر الكلام الذي يقلب العصا حية. فالشيخ قبل الرسالة ليس كما هو بعدها، فقد قال له ناظورة الديوان (عظيمهم): «إن البغاث بأرضنا لا يستنسر» استخفافا واحتقارا. ثم في الأخير يُولى ديوان الإنشاء لفصاحة لفظه وبلاغة كلامه.

بقي أن نشير إلى أن الحريري حور وغير في صيغة المثل المشهور (إن البغاث بأرضنا يستنسر). والبغاث كما هو معروف ضعاف الطير. والمراد أن الحقير الذليل يكرم بأرضنا فيصير في

1- الحريري، المقامات، ص 56.

2- المصدر نفسه، ص 57.

* يشين: يقبح، الأروع: الماجد الجليل، يثيب: يجازي، المعور: القبيح الفعل، الحلاحل: الرزين، الماحل: الواشي، المطال: عدم الوفاء، غبين: بخيل، خزن: جمع المال، فيء: سوء العيش، أمك: قصدك، ينث: ينشر حمدك، شجب: هلاك، نشب: مال.

3- المصدر نفسه، ص 57.

مكانة العزيز. "الحريري" أدخل أداة النفي على المثل فتحول المراد (إن البغاث بأرضنا لا يستنسر) صيغة المثل الجديدة أراد الحريري بها مدح (ديوان النظر) بالمراغة وهي موضع بأذربيجان. أي لا يستطيع الحقير الذليل أن يكون عزيزا عظيما عندهم.

هذا العدول كان سبب اعتراض "ابن الخشاب" الذي عدها من هنات وسقطات "الحريري" يقول المراد بالمثل في أصل كلامهم أن الذليل يكتسب العز بأرضنا فيصير إلى حالة العزيز بغير "لا" لأن الصيغة الثانية توحي بأن بلاده ليست بدار عز فذم نفسه وقومه. فرد عليه "ابن برى" اعلم أن واضع المثل استعمله في مدح أرضه التي فيها إقامته في كون الضعيف يصير فيها قويا. وكذلك استعمله "الحريري" في مدح أرضه في أنه لا يكون بها الصغير في الفضيلة كبيرا فلهذا أدخل لا النافية على المثل[1].

نتحول الآن إلى المقامة (القهقرية)، وسميت بذلك لأنها تتضمن الرسالة التي تقرأ من آخرها إلى أولها. كما تقرأ من أولها إلى آخرها. وصفها "الحريري" أي الرسالة وصفا بديعا فقال: «**أتعرفون رسالة أرضها سماؤها، وصبحها مساؤها، نسجت على منوالين وتجلت في لونين. وصلت إلى جهتين**»[2]. فما كان من السامعين إلا الإنصات والإعتراف بعجزهم فقالوا له: «والله ما لنا في لجة هذا البحرمسبح ولا في ساحله مسرح»[3]. فأطرق ساعة ثم قال: «**الإنسان صنيعة الإحسان، ورب الجميل فعل الندب وشيمة الحر ذخيرة الحمد. وكسب الشكر إستثمار السعادة. وعنوان الكرم تباشير البشر. واستعمال المداراة يوجب المصافاة. وعقد المحبة يقتضي النصح. وصدق الحديث حلية اللسان. وفصاحة المنطق سحر الألباب... واختبار الإخوان بتخفيف الأحزان. وامتحان العقلاء بمقارنة الجهلاء. وتبصر العواقب يؤمن المعاطب. وإتقاء الشنعة ينشر السمعة. وقبح الجفاء ينافي الوفاء. وجوهر الأحرار عند الأسرار**»[4]. وهي رسالة أطول مما ذكرنا ضمنها مائتي لفظة كلها مواعظ وعبر. هذا صبحها؛ أي إن تلوها من اليمين إلى

1- ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، الجزء الأول، ص 231 .

2- الحريري، المقامات، ص 162.

3- المصدر نفسه، ص 163.

4- المصدر نفسه، ص 164.

الشمال، أما مساؤها إذا بدأت من الشمال إلى اليمين فقل: « الأسرار عند الأحرار وجوهر الوفاء ينافي الجفاء وقبح السمعة ينشر الشنعة » وهكذا على هذا المنوال حتى تبلغ ورب الإحسان صنيعة الإنسان. فبهت الجمع وقالوا: «إن الفضل بيد الله يؤتيه من يشاء» ثم أغدقوا عليه بالنعم. هذه هي بلاغة الحريري والتي ينبغي محاكمة نصوصها بأذواق عصرها لا بأذواقنا نحن.

وفي المقامة (الرقطاء) يعد "السروجي" الراوي ويمنيه برسالته الرقطاء التي أنشأها لما حضر باب أمير (طوس)، فقال فيها: «**أخلاق سيدنا تحب وبِعُقُوَتِهِ يلب. وقربه تحف. ونأيه تلف. وخلته نسب. وقطيعته نصب...سيد قلب سبوق مُبرٌ فطن مُغربٌ. عَزوفٌ عَيوفٌ. مُخلفٌ مُتلفٌ. نابه فاضل. ذكي أنوف. من لفَّ لفه فلج وغلب. وتاجر بابه جَلبَ وخَلبَ. فليهن سيدنا فَوزُهُ بمفاخرَ تأثَّلت. وجلَّت وفوته بصنائع تمت ونمَّت ...**».[1]

الرسالة طويلة جدا انتخبنا منها هذه الأسطر ليتأكد القارئ لها أن "الحريري" مالك لناصية اللغة فهو لاعب لغة لا يشق له غبار. يستميل بمعتاص الكلام قلوب الخاصة قبل العامة. فرسالته (الرقطاء) كانت سببا في قضاء دينه واستخلاصه من قبل الأمير لمجلسه. فلبث عنده بضع سنين يتنعم في ضيافته. نعم فلولا وفرة الزاد اللغوي لما تمكن من الجمع بين كلمات أحد حروفها منقوط والآخر غير منقوط في رسالة واحدة. بها أكثر من (ثلاثمائة كلمة).

مثل هذه المقامات الحريرية كانت عند الأولين تحفظ كما تحفظ أم الكتاب. ولا ينبغي أن نتعجب فلكل عصر بيان ولكل دهر كلام .

إن مقامات "الحريري" ما إن وصلت الأندلس حتى تلقاها الأدباء بالإعجاب والتقليد والشرح والتعليق. بل إن بعضهم سمع من "الحريري" نفسه مقاماته. وسبب وصول مقامات "الحريري" إلى الأندلس هو أن وفدا من علمائها وفد على "الحريري" في بغداد منهم: « الحسن بن علي البطليوسي، والحجاج بن يوسف القضاعي، وأبو القاسم عيسى بن جهور، وقرأوا عليه بمنزله هذه المقامات ثم عادوا إلى بلادهم حيث تلقاها عنهم العلماء والأدباء وتناولوها رواية وحفظاً ومدارسةً وشرحاً » [2]. ولعل انفتاح الحريري على فن الرسائل كان سببا في تداخل

1- المصدر السابق، ص 268.

2- الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص 05.

المقامات الأندلسية مع الرسائل الأدبية، «فقد انتفت عن بعضها قصة الكدية والحيلة المقترنة بها وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه، أو أمل يجب تحقيقه. كما أن كثيرا من المقامات الأندلسية أصبح وصفا للرحلة والتنقل داخل بلاد الأندلس. وفي هذا أيضا شاركت الرسالة. وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي أو مواقع المنافرة والمفاخرة. أو يؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء».[1] بمعنى أن المقامات الأندلسية طعمت ببعض السمات الأجناسية التي شاعت في فن الرسائل كأن تكتب بغية تحقيق منفعة أو توصيفا للرحلة، بل تؤدي أحيانا أغراضا شعرية كالمدح والغزل. وأصبح من الصعوبة بمكان الفصل بين المقامة والرسالة في الأدب الأندلسي، شأن مقامة "أبي محمد بن مالك القرطبي " أو مقامة "ابن المعلم".

الغريب أن "السرقسطي" الأندلسي والذي عارض "الحريري " في مقاماته لم ينفتح على فن الرسائل و لم نجد تفسيرا لذلك غير اشتغاله بطريقة "أبي العلاء المعري" في (لزوم ما لا يلزم) أي صرف جهده اللغوي إلى ترصيع مقاماته بالأسجاع كأن تبنى المقامة على ثلاث سجعات وفي أخرى يقابل بين سجعتين سجعتين، بل يقابل أحيانا ثلاث سجعات كما نجده جليا في المقامة (الثانية والثلاثين) يقيد السجعة في نهاية الجمل بحرف الهمزة. وفي (الثالثة والثلاثين) يقيدها بحرف الباء وهكذا...

1- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 308.

ثانيا – الأنـــواع السرديـــة:

أ. الأخـــبـــار:

من الملفوظات التي شاع استعمالها في الأدب القديم، والتي تنتمي في مجملها إلى حقل دلالي واحد هو (القص)، نذكر: الأخبار، الأحاديث، القصص، الأسمار، النوادر، السير، الأنباء... المشترك بين هذه الملفوظات هو الطابع السردي. لكن اللفظ الذي احتل الصدارة بينها جميعا في تراثنا السردي هو (الأخبار).

ومادة (خ ب ر) كما جاء في اللسان [1] تحمل جملة من الدلالات، منها العلم بالشيء (خبرت بالأمر) أي علمته، وفي قوله تعالى: ﭽﭐﭑﭒﭓﭽ[2] أي أسأل عنه خبيرا يخبر. والخبر ما أتاك من نبأ عمن تستخبر. والخبير العالم بالخبر، وخبار الأرض: ما استرخى منها، والخبر منقع الماء من الجبل، والخبر: شجر السدر.

الملاحظ أن المعنى الأول هو الأقرب إلى مجال بحثنا. أي الإخبار والإعلام لقوله تعالى: ﭽﭑ ﭒﭓﭔﭽ[3]. أي بعلم.

إن اللبس الذي يحوم حول مصطلح (الخبر) راجع في إعتقادنا إلى تواجده في حقول معرفية متعددة شأن: علوم الحديث النبوي، وعلم النحو (المبتدأ والخبر)، وعلوم البلاغة (الخبر والإنشاء) فضلا عن تواجده في الموسوعات الأدبية ومختلف كتب التاريخ والتراجم والسير.

ولعل هذا التواجد هو الذي جعل "محمد القاضي" وبعد تقصيه الخبر في كتب اللغة والأدب والتاريخ يخلص إلى تأكيد سمة التعميم والانتشار.

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء الخامس، مادة (خ ب ر).

2- سورة الفرقان، الآية: 59.

3- سورة النمل، الآية: 07.

يقول: «الخبر هو كل ما يقال سواء أكان من جنس المقدس قرآنا و حديثا أم من جنس الدنيوي كالقول المأثور وذكر الوقائع ووصف البلدان»[1].

فقد عده –قديما– "القالي" من فنون الآداب التي ضمنها كتابه (الأمالي) «وأودعته فنونا من الأخبار، وضروبا من الأشعار، وأنواعا من الأمثال، وغرائب من اللغات، على أني لم أذكر فيه بابا من اللغة إلا أشبعته، ولا ضربا من الشعر إلا اخترته، ولا فنا من الخبر إلا انتخلته، ولا نوعا من المعاني والمثل إلا استجدته »[2]. فقد جعل الأخبار في مصاف الأشعار والأمثال.

ومن كتب الأخبار التي حفل بها القرن الرابع للهجرة، نذكر: كتاب (الموشّى أو الظرف والظرفاء) للوشاء (ت 325 هـــ). وهو أبو الطيب محمد بن إسحاق الوشاء، أحد الأدباء والظرفاء الذين غلب عليهم تصنيف كتب الأشعار والأخبار. وكتاب (الموشّى) في حدود الأدب وسنن الظرف وأزياء الظرفاء. مما جاء فيه باب البيان عن حدود الأدب قوله: «اعلم أن أول ما يجب على العاقل المنفصل بصفته عن الجاهل أن يتبعه ويميل إليه... مجالسة الرجال ذوي الألباب، والنظر في أفانين الآداب وقراءة الكتب والآثار ورواية الأخبار والأشعار...» [3].

فرواية الأخبار والأشعار عدّها من أفانين الآداب التي يجب على العاقل معرفتها. وكتاب (العقد الفريد) لابن عبده ربه (ت 327 هـــ)، وكتاب (الأغاني) للاصبهاني (ت 356 هـــ) ، و(الفرج بعد الشدة) للتنوخي (ت 384 هـــ). هذه المؤلفات وغيرها تشترك في مقوم أساسي من مقومات الخبر وهو الإسناد. فالإسناد كما شاع في (الحديث النبوي) شاع كذلك في كتب (الأخبار). مع إختلاف في الغاية والمقصد. في الحديث النبوي غايته الإقناع (صحة القول ونسبته إلى الرسول صلى الله عليه وسلم). أما في الأخبار فغايته الإمتاع فحسب. ولا أدل على ذلك من وجود علم (الجرح والتعديل) في علوم (الحديث) وغيابه في (كتب الأخبار الأدبية).

1- محمد القاضي، الخبر في الأدبي العربي، ص 82.

2- القالي (أبو علي إسماعيل)، كتاب الأمالي، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ج1، ص03.

3- الوشاء (أبو الطيب محمد بن إسحاق)، الموشّى أو الظرف والظرفاء، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص14.

فإذا عدنا إلى المدونات التي نشتغل عليها. نجد أن "الهمذاني" كان ابن عصره بإمتياز. فثقافة الإخبار التي شاعت في القرن الرابع للهجرة. أراد أن يكون له فيها نصيب من خلال انفتاح بعض مقاماته على (الخبر الأدبي) شأن المقامة (الغيلانية).

فالانزياح بيّن فيها إذا ما قارناها بالمقامات الأخرى على مستوى البنية السردية. فهي لم تخضع لنسق التتابع : الخروج، التخفي، التجلي. إنما جعلها (الهمذاني)خاضعة لبنية (الخبرالأدبي) بإحتوائها على مقومين أساسيين هما: السند والمتن.

السند يخضع لنسق العنعنة كما في الأحاديث النبوية والأخبار الأدبية، «حدثني عيسى بن هشام قال : بينما نحن في جرجان في مجتمع لنا نتحدث ومعنا رجل العرب حفظا ورواية وهو عصمة بن بدر الفزاري، فأفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه حلما ومن أعرض عن خصمه احتقارا... ، فقال عصمة سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري...» [1] . فنحن أمام طبقات من الرواة: راو مجهول يتخفى وراء عبارة الاستهلال (حدثني)، والراوي الثاني (عيسى بن هشام) الذي هو في صحبة الراوي الثالث (عصمة بن بدر الفزاري). هذا الراوي الثالث يوقعنا في حيرة ودهشة عندما يقول: «سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري». فمن جهة هو معاصر لـــ "عيسى بن هشام" الذي يعيش في القرن الرابع للهجرة، ومن جهة أخرى هو معاصر لذي الرمة الذي يعيش في القرن الأول للهجرة، إشكال زمني محير: كيف يعيش (عصمة بن بندر الفزاري) في القرن الأول و القرن الرابع للهجرة في الوقت ذاته؟ فهو لا يروي عن غيره إنما يحدث (عيسى بن هشام) بما شاهده بعينه، هذا الإشكال لم يجد له "عبد الفتاح كيليطو"[2] من تفسير غير استحضاره لظاهرة غريبة. هي (ظاهرة المعمّرين) فالرّاوي هو "معمر حقيقي" يتخطى القرون ويتحرك كما يشاء عبر الزمان.

1- الهمذاني، المقامات، ص57.

2- ينظر: عبد الفتاح كليطو، المقامات، ص18.

كما نستشف من عبارة « شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري...» أن "الهمذاني أراد أن يجعل من "خبره" خبرًا صادقا لا شك فيه، فالرواي يحدث بما شاهد ولا يخبرنا عن غيره، كما أن عيسى بن هشام.

قلّد الراوي "عصمة بن بندر الفزاري" (وسام الاستحقاق) الإخباري فهو "رجل العرب حفظا ورواية".

هذا على مستوى الإسناد، أما على مستوى المتن الإخباري:

فالخبر الذي ساقه "عصمة" هو نموذج لمن أعرض عن خصمه احتقارا لشأنه واستخفافا بمقامه، من خلال سرده لمشهد ومناقضة وقعت بين الشاعرين: غيلان عقبة (ذو الرمة) والفرزدق.

فـ "عصمة بن بندر" يحدثنا عن واقعة شاهدها «فبينما هو يسير في بلاد تميم عنّ له راكب فسأل من الراكب الجهير الكلام؟ فقال غيلان بن عقبة (ذو الرمة)، وبعد التعارف قال: «سرنا فلما هجرنا، قال: ألا نغوِّر (نقيل) فنام ذو الرمة غرارا (قليلا) ثم انتبه وكان ذلك في أيام مهاجاته لذلك المريِّ فرفع عقيرته وأنشد قصيدة مما جاء فيها:

أمـــن ميَّـــة الطلـــل الـــدارس ألظـــه العاصـــف الـــرامس
فلـــم يبـــق إلا شـــجيج القـــذال ومســـتوقدٌ مـــا لـــه قـــابس
وحـــوض تـــثلّم مـــن جانبيـــه ومحتفـــل دارس طـــامس
هـــم القـــوم لا يـــأملون الهجـــاء وهـــل يـــألم الحجـــر اليـــابس
فمـــا لهـــم في العـــلا راكـــب ولا لهـــم في الـــوغى فـــارس
تعـــاف الأكـــارم إصـــهارهم فكـــل أيـــامهم عـــانس

فلما بلغ البيت، تنبه ذلك النائم وجعل يمسح عينيه ويقول: أذو الرميمة يمنعني النوم بشعر غير مثقف ولا سائر.»[1]

عندها يسأل (عصمة بن بدر): يا غيلان من هذا فقال الفرزدق. فحمى ذو الرمة وقال:

وأمّـــا مجاشـــع الأرذلـــو ن فلم يســبق منبتــهم راجــس
سيعقلهم عــن مســاعي الكــرام عقـــال ويحبســـهم حـــابس

فما زاد الفرزدق على أن قال: «قبحا لك يا ابن الرميمة أتعرض لمثلي بمقال منتحل؟ ثم عاد في نومه، فسار ذو الرمة وفيه انكسار »[2].

ونخلص إلى التأكيد على أن الإسناد والمتن الإخباري المتحكم في المقامة (الغيلانية) جعلها (أنموذجا) للخطاب الإخباري الذي شاع في القرن الرابع للهجرة. فـ "الهمذاني" أراد من خلال تأكيده على حضور الإسناد في إستراتيجية الخطاب الإخباري على أن "الخبر مروي غير مخترع"[3]. وهو بذلك أراد أن يجعل القارئ والمتلقي عامة يتلقى النص على نحو مخصوص.

أما المتن الإخباري، فهو عبارة عن وحدة سردية قوامها ثنائية " الاستخبار والإخبار" فالحوار الذي دار بين "عصمة بن بدر الفزاري" و"غيلان بن عقبة" ، قدم له المؤلف بمقدمة سردية حدّدت الإطار الأدبي لهذا الفعل الإخباري "أفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه حلما ومن أعرض عن خصمه احتقارا".

كما أن البنية السردية لهذا الخبر، تستند إلى ثنائية "الطلب والتحقق"[4].

الطلب: جاء في الاستهلال «ذكر من أعرض عن خصمه احتقارا»[5].

1- الهمذاني، المقامات، ص58.
2 – المصدر السابق، ص 59.
3- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 327.
4- المرجع نفسه، ص 355.
5- الهمذاني، المقامات، ص 352.

التحقق: جاء بما حدّث به "عصمة بن بدر الفزاري" عن الخصومة التي دارت بين "غيلان ابن عقبة " (ذو الرمة)، والشاعر الأموي الكبير "الفرزدق"، هذا الأخير الذي قال في نهاية الخبر «قبحا لك يا ذا الرميمة أتعرض لمثلي بمقال منتحل؟ ثم عاد في نومه »[1].

إن حضور الشعر في الأخبار التي احتوتها مقامات "الهمذاني"، تجعلنا نسأل هل الخبر خادم للشعر أم مستخدم له؟

للإجابة عن هذا السؤال انتخبنا (المقامة البشرية) [2]، لما احتوته من أبيات شعرية كادت تفوق فقر النثر فيها.

الراوي "عيسى بن هشام"، يخبرنا بما حدث لأحد صعالكة العرب وفتاكها وذوبانها، وهو "بشر بن عوانة العبدي"، الذي أغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوج بها، وقال ما رأيت كاليوم، فأخبرته بمن هي أجمل منها. « ويحك من عنيت؟ فقالت بنت عمك فاطمة...»، ثم أرسل إلى عمه يخطب ابنته، ومنعه العم أمنيته، فآلى ألا يرعى على أحد منهم إن لم يزوجه ابنته، فأراد العم أن يهلكه ببعض الحيل فقال له: « إني آليت ألا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهرا، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة، وكان في الطريق أسد يسمى داذا وحية تدعى شجاعا

افتـــك مـــن داذا وشـــجاعا إن يـــك داذ ســـيد الســـباع

فإنهـــا ســـيدة الأفـــاعي

وما إن نصّف "بشرُ" الطريق حتى لقى الأسد، فاخترط سيفه إلى الأسد واعترضه وقطّعه ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

أفاطم لو شـهدت بـبطن خبـت وقد لاقى الهزبـر أخـاك بشـرا

إذا لرأيـت ليثـا زار ليثـا هزبـرا أغلبـا لاقـى هزبـرا

قصيدة تقع في أربعة وعشرين بيتا، يصف فيها بطولته وتجلده وصبره.

1- المصدر نفسه ، ص 359.

2- المصدر السابق، ص 381.

فلما بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه من تزويجها، وخشي أن تغتاله الحية فقام في أثره، فلما رأى عمه أخذته حمية الجاهلية، فجعل يده في فم الحية وحكّم سيفه فيها... فقال له عمه فارجع لأزوجك ابنتي فرجع مختالا، فطلع عليه أمرد كشق القمر على فرسه مدججا بسلاحه، فقال: «ثكلتك أمّك يا بشر: إن قتلت دودة وبهيمة تملأ ما ضغيك فخرا. فقال له من أنت، قال: اليوم الأسود والموت الأحمر. وكرّ كل واحد منهما على صاحبه. وأمكن الغلام عشرين طعنة في كلية بشر فقال له من أنت فقال أنا ابنك، فقال: يا سبحان الله ما قارنت عقيلة قط. فأنى هذه المنحة. فقال أنا ابن المرأة التي دلتك على ابنة عمك: فقال بشر:

تلك العصا مـــن هـــذه العصـــية هـــل تلـــد الحيـــة إلا الحيـــة

ثم زوج ابنة عمه لابنه»[1].

في المقامة (البشرية) تبرز عبقرية "الهمذاني" الفكرية بفعل الانزياح المسجل فيها، والذي خالف به المنظور الغربي. فإذا كان الغرب أسس لمشروع فكري اعتمادا على (أسطورة أوديب) الذي قتل والده. فإن "الهمذاني" أسس من خلال امتناع الابن عن قتل أبيه "بشر" لمشروع ثقافي قوامه التميز والاختلاف. «إذ تحضر حكاية أوديب اليونانية في مواجهة المقامة البشرية، ويحضر "سوفوكل" في مواجهة "بديع الزمان الهمذاني"... إن حكاية "بشر" هي تنقيح ثقافي وابداعي لحكاية "أوديب". فالأمر في المقامة يكتفي بهزيمة الأب وتحجيم مجده دون قتله. كما أنه لا يتزوج من هي أمه، ولكنه يتزوج برضا والده من فتاة تحل له شرعا»[2]. وهي ابنة عم "بشر بن عوانة". فهو بذلك ينسخ الأب مع الابقاء عليه. وهي نظرة همذانية فيها كثير من الطّهر والعمق والاختلاف، قمين بالباحثين المعاصرين العودة إليها ومحاولة قراءتها قراءة معاصرة وفق أسئلة جديدة للكشف عن أسرارها الدفينة.

ولعل السمة الأبرز في هذا الخطاب الإخباري هو الطابع العجائبي الذي يسحر المتلقي، ويجعله مستكينا إلى منتهى الخطاب وما يسفر عنه من مفارقات. كما نلاحظ تناغما كبيرا بين

1- المصدر السابق، ص384

2- علواش(سعيد)، نقد ثقافي أم حداثة سلفية؟، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2007، ص132.

الخطاب السردي والخطاب الشعري. وهنا نعود للإجابة عن السؤال الذي طرحناه: هل الخبر خادم أم مستخدم للشعر؟

سلطان الخبر وسيادته على الشعر واضحة جلية في هذا النص المقامي فالخبر« أحكم قبضته على الشعر، حتى غير مجراه وجعله قولا غير دال بنفسه، وإنما محتاج إلى الخبر لكي تنكشف لنا حقيقة أمره»[1] فلو جردنا قصيدة "بشر" التي بعثها إلى ابنة عمه "فاطمة" عن الخطاب الإخباري الحاضن لها لما تكشفت لنا حقيقتها، ولا تحولت إلى خطاب مجرد غير دال. فلسلطان الخبر هو الذي جعله يطوّع الشعر ويجعله مستجيبا لمقاصده.

وهنا نؤكد أن الأشعار المصطنعة خصيصا للخبر، إنما جيء بها لغايتين:

- الأولى: جمالية فنية، أراد الهمذاني أن يرصع بها منثوره لأن البليغ عنده من «لم يقصر نظمه عن نثره، و لم يزر كلامه بشعره».[2]
- الأخرى: حجاجية إقناعية، تتمثل في إقناع المتلقي بأن هذا الحدث العجائي قد وقع فعلا، أي استخدم الشعر دليلا على مصداقية الخبر لأنه يعلم مدى سلطان الشعر على المتلقين الأولين لنصوصه المقامية.

أما "الحريري"، فالأخبار –في مدونته المقامية– تواجدت خاصة في المقامة (الرقطاء) والمقامة (البكرية) والمقامة (الفارقية).

في(الرقطاء) بنى الأخبار على النهج التنوخي[3] في (الفرج بعد الشدة)، أي جعل الخبر موزعا بين وحدتين سرديتين متعاقبتين هما:

- الشدة (العسر).
- الفرج (اليسر).

1- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص576

2- الهمذاني، المقامات، المقامة الجاحظية ، ص114

3- أي الحريري (ت 516م) قلّد التنوخي (ت384هـ) في كتابه (الفرج بعد الشدّة)

كما جعل الافتتاح السردي للخبر في غاية الاستمالة، عمد فيه إلى تشويق المتلقي الأول (الحارث بن همام) إلى معرفة مضمون (الخبر)، الذي لم يشأ سرده إلا بعد شهر من التعليل (علله بالشيء أي ألهاه به). فلمّا هم الراوي بالرحيل قدّم له الخبر. أي استند إلى ثنائية الطلب والتحقيق، طلب الراوي معرفة الخبر ثم التحقق عندما قدم له المخبر (البطل) الخبر:

- الوحدة السردية الأولى (الشدة): فقد ألقى به الدهر العبوس إلى مدينة طوس لا فتيل له ولا نقير... فلجأ إلى التطّوف بالدَّيْن... ولّما حضر الأجل و لم يستطع رد الدَيْن دعاه صاحبه إلى القاضي... فخضع له بالكلام ومناه فلم يصدقه... فلم يجد من مفر سوى الذهاب إلى والي الجرائم لا إلى الحاكم في المظالم لفضل الأول وتشدد وبخل الثاني.
- الوحدة السردية الثانية (الفرج): أحسن الحريري اختيار المخلص، وتحقيق (الفرج) فبطله الفقير العليل لا يملك غير فصاحة لسانه وإعجاز بيانه، فجعل الأدب في خدمة النشب. فقد اختار "السروجي" للخروج من شدته كتابة رسالة رقطاء (أحد حروفها منقوط والآخر غير منقوط). مدح فيها الوالي بغية فكه من وثاق الدين... فأخذت الرسالة على مجامع قلب الوالي ولمح السر المودع فيها فأمر مباشرة بقضاء دينه والفصل بينه وبين خصمه، وزاده بأن خصه بأثرته.

فحق لهذا الخبر أن يلحق بأخبار الفرج بعد الشدة للتنوخي. العجيب في هذه المقامة هو أن الحريري جعلها تنفتح على الأخبار والأشعار والرسائل دون أن تتزعزع البنية السردية للمقامة قيد أنملة أي أن البناء السردي للمقامة أطّر هذه الفنون وجعلها خادمة لا مستخدمة في النص المقامي.

لكن في (المقامة الفارقية)[1] اشتغل "الحريري" في عرض أخباره على قلب التراتبية السردية. أي عكس الوحدتين السرديتين فبدأ باليسر ثم انتهى إلى العسر... حتى يتحقق مراده ويوقع الناس في حبال مكائده، فقص عليهم خبرا عجيبا فيه اعتبار للبيب الأديب.

- الوحدة السردية الأولى: يعرض فيها مسردا لحال صديق له في فروة الشباب له حدّ الحسام القاطع. يقدم في المعارك إقدام الفاتك... فيفرج الضيق عن المكروبين ويفتح المغالق ... فهو المفدى الحبيب.

1- ينظر: الحريري، المقامات، ص194.

- وفي الوحدة السردية الثانية: دوران الأيام جعلته يعافه حتى القريب، فقد أعجز الراقي عن تحليل ما به كما أعيا الطبيب... وها هو اليوم مسجى فمن يرغب في تكفين ميت غريب ثم بكى عليه بكاء المحب على الحبيب... فاستمال القلوب وأرضاه القوم بعطائهم.

الحريري في هذه المقامة لم يقلب القاعدة التنوخية فحسب، بل جاء بجديد هو عرض الخبر كليا في قالب شعري. مما يؤكد أن الشعر تحول من مخدوم إلى خادم في مقامات الحريري ... كما نجد أنفسنا في هذه المقامة أمام ثلاث طبقات خطابية هي: الخطاب الشعري المحتوى ضمن الخطاب الإخباري، والخطاب الشعري والإخباري كلاهما محتوى ضمن الخطاب السردي للمقامة الفارقية. تتشابك خيوط هذه الخطابات وتتناغم تناغما بديعا لا يشعر المتلقي بانفصام بينها بل حتى الانتقال من خطاب إلى آخر لا يكاد يبين.

كما تحضر الأخبار بل الأسمار في المقامة (الكوفية) فالراوي "الحارث بن همام" قال: «سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين مع رفقة وغدوا بلبان البيان فاستهوانا السمر...» [1].

فلما طلع عليهم الضيف وعرفوا خبره ومخبره. قالوا له: «**أطرفنا بغريبة من غرائب أسمارك**»[2]. **فحكى لهم أعجب عجائبه. فقال: «أنا ذو مجاعة وبوسى، وجراب كفؤاد أم موسى. فنهضت حين سجا الدجى لأرتاد مضيفا، أو أقتاد رغيفا... إلى أن وقفت على باب دار. فقلت:**

حييتم يا أهل هذا المترل ... وعشتم في خفض عيش خضل
جوي الحشى على الطوى مشتمل ... ما ذاق مذ يومان طعم مأكل

فبرز إلي جوذر عليه شوذر وقال:

وحرمة الشيخ الذي سن القرى ... وأسس المجوج في أم القرى
ما عندنا لطارق إذا عرى ... سوى الحديث والمناخ في الذرى

1- الحريري، المقامات، ص 40.
2- المصدر نفسه، ص 43.

فقلت ما أصنع بمترل قفر... ولكن يا فتى ما اسمك فقد فتنني فهمك. فقال: اسمي زيد، ومنشئ فيد. ووردت هذه المدرة مع أخوالي من بني عبس. فقلت زدني إيضاحا. فقال: أخبرتني أمي برة وهي كاسمها برة. أنها نكحت عام الغارة بموان رجلا، من سراة سروج وغسان، فلما آنس منها الإثقال وكان باقعة على ما يقال ضعن عنها سرا. فما يعرف أحي فيتوقع. أم أودع اللحد البلقع. فقال أبو زيد فعلمت أنه ولدي وصدفني عن التعوف إليه صفر يدي. ففصلت عنه بكيد مردودة ودموع مفضوضة. فهل سمعتم يا أولي الألباب بأعجب من هذا العجاب»[1].

ولعل عجائبية هذا الخبر مستوحاة من خبر أودعه الهمذاني مقامته (البشرية). فبشر ابن عوان العبدي لما هم بالرجوع من مغامراته ليزوجه عمه ابنته «خرج له غلام على قيد ... وكر كل واحد منهما على صاحبه وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر. فقال له بشر من أنت؟ فقال ابنك. أنا ابن المرأة التي دلتك على ابنة عمك. فقال بشر تلك العصا من هذه العصية» [2].

ويستمر "الحريري" في نشر أخباره في(المقامة البكرية)[3] فعرض على صديقه الراوي (الحارث بن همام) خبرا حلو المذاق هو خبر الناقة التي اشتراها من حضرموت والتي جاب عليها البلدان فوجدها عدة قرار لا يلحقها العناء ... لكما فرت منه فلبث ثلاثا لا يطعم النوم إلا حثاثا (قليلا) ثم راح يبحث عنها في مختلف المسالك... فعّن شخص متبعد يقول من ظلت له مطية حضرمية... فأفضى إليه وقال له سلم المطية وتسلم العطية...ثم أخذ يصف له مطيته... وما إن انتهى حتى خاب ظنه (لست صاحب اللُّقطة) فاشتد الخصام بينهما واحتكما إلى قاضي المدينة. فقص عليه القصص. فقال له القاضي لا تخف نجوت ومطيتك في رحلي فانهض لتسلم ناقتك.

وما إن سحر ببلاغته الراوي الحارث بن همام حتى اعترف قائلا : "لقد أطرفت وهرفت بما عرفت فناشدتك الله هل ألفيت أسحر منك بلاغة وأحسن للفظ صياغة. "

- إن من أوجه الاختلاف بين الهمذاني والحريري في انفتاح نصوصهما المقامية على الأخبار أن الهمذاني حدثنا في أخباره عن غيره. في المقامة الغيلانية؛ حدثنا عن عصمة بن بدر

1- المصدر السابق، ص 45 و46.

2- الهمذاني، المقامات، ص 384.

3- المصدر نفسه، ص 473.

الفزاري وما شاهده من خصام بين ذي الرمة والفرزدق وفي المقامة البشرية استمد خبره من عصر ما قبل الإسلام بحديثه عن الصعلوك بشر بن عوانة العبدي. إلا أن الحريري ربط أخباره بسيرته الذاتية وما يحيط به. في المقامة الرقطاء حدثنا عما وقع له في مدينة طوس. وفي المقامة (الفارقية) يخبرنا بتقلب أيام أخ له كان ذا بأس، وفي (البكرية) حدثنا عن ناقته الشاردة.

وهي أخبار اكتسبت مشروعية ومصداقية عند المتلقي لارتباطها المباشر بسيرة البطل السروجي على عكس أخبار الهمذاني التي تلقاها عبر قنوات ووسائط روائية متعددة.

ب. القـــصص

معظم الدراسات والبحوث التي تناولت المقامة في علاقتها بالقصص عامة والقصة القصيرة خاصة. يمكن تشطيرها شطرين:هما

الأول: دافع عن قصصية المقامة لاشتمالها على كثير من عناصرها، من شخصيات وحوادث وعقدة وزمان ومكان من هؤلاء "مارون عبود" الذي أكد على قصصية المقامة. وأن «الفرق بينها بين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك» [1].

الثاني: سلب السمات القصصية عن (المقامة العربية) واعتبرها أصحاب هذا الرأي من الفنون الأدبية التي وجدت أساسا لغاية تعليمية، ومنهم شوقي ضيف الذي يرى أن المقامة "ليست قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة..."[2] أي ألحق المقامات بفن الأحاديث شأن أحاديث "بن دريد".، وهو الموقف نفسه الذي تبناه "فيكتور الكك" : « المقامة حديث قصير من شطحات الخيال... في أسلوب مصنوع مسجع...»[3]

نعتقد أن كلا الرأيين جانب صواب، والسبب هو المنطلق الذي ينطلق منه الباحث في مثل هذه الدراسات. ونعني به (منطلق المماثلة)، أي أن كثيرا من الباحثين المطلعين على الآداب الغربية يحاولون دائما أن يلبسوا الإبداع العربي القديم بلباس غريب بعيد عن مقاسه وحجمه. والصواب

1- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 476.

2- شوقي ضيف، المقامة، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، الطبعة الرابعة ص1.

3- فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص48

هو النظر إلى فنون الأدب العربي القديم كما هي، ومحاولة استنباط خصائصها من نصوصها لا أن نسقط سمات وخصائص نصوص أخرى عليها، ولهذا نقول:

إن المقامة العربية إطار أجناسي ينفتح على أنواع وأجناس أدبية متعددة منها القصة القصيرة. وليست المقامة قصة قصيرة. بمعنى أن السمات الأجناسية للمقامة متحققة في نصوصها، وهي في الوقت ذاته لها القدرة على احتضان أجناس أخرى، احتضان لا يفقدها هويتها الأجناسية. وللتأكيد على هذا الكلام النظري انتخبنا (المقامة الأسدية) للهمذاني[1] أنموذجا، فمما جاء فيها:

«حدثنا عيسى بن هشام قال: كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغي إليه النفور، وينتفض له العصفور... وأنا أسأل الله بقاءه حتى أرزق لقاءه... إلى أن اتفقت لي حاجة بحمص، فشحدت إليها الحرص بصحبة أفراد كنجوم الليل، أحلاس لظهور الخيل، وأخذنا الطريق ننتهب مسافته... حتى صرنا كالعصي ورجعنا كالقسي وتاح لنا واد في سفح جبل ذي آلاء وأثل... ومالت الهاجرة بنا إليها ونزلنا نغوّر ونغُورُ... وملنا مع النعاس، فما راعنا إلا صهيل الخيل... وطار كل واحد منا إلى سلاحه، فإذا السبع في فروة الموت. قد طلع من غابه... وتبادر إليه من سرعان الرفقة فتى... فخانته أرض قدمه وتجاوز الأسد مصرعه ودعا الحين أخاه... وافترش الليث صدره، ولكني رميته بعمامتي...وقام الفتى فوجأ بطنه... وعدنا إلى الفلاة وسرنا حتى إذا أضمرت المزاد ونفذ الزاد وخفنا القاتلين الضمأ والجوع عنّ لنا فارس فصمدنا صمده وقصدنا قصده... فقلنا مالك لا أبا لك فقال: أنا عبدُ بعض الملوك همّ من قتلى بهمٍ فهمتُ على وجهي إلى حيث تراني. فقلت بشرى لك ، وبك أدّاك سيرك إلى فناء رحب وعيش رطب... فقال يا سادة إن في سفح الجبل عينا وقد ركبتم فلاة عوراء فخذوا من هنالك الماء، فلوينا الأعنة إلى حيث أشار... فقلت يا فتى ما ألطفك في الخدمة وأحسنك في الجملة... فقال ما سترونه مني أكثر... فعمد إلى كنانتي فأخذها وإلى فرسي فعلاه. رمى أحدنا بسهم أثبته في صدره وآخر طيره من ظهره. فقلت : ويحك ما تصنع؟ قال أسكت يا الكع والله ليشدّن كلا منكم يد رفيقه أو لأغصّنه بريقه... فشد بعضنا بعضا وبقيت وحدي... وصار إليّ، وعليّ خفان جديدان فقال اخلعهما لا أم لك... ثم دنا إلي ليترع الخف ومددت يدي إلى سكين ... فأثبته في بطنه... وصرنا

1- ينظر: الهمذاني، المقامات، ص43

إلى الطريق ووردنا حمص بعد ليالٍ خمس. فلما أفهينا إلى فرضة في سوقها رأينا رجلا قد قام على رأس ابن وبنية ... فقلت إن هذا الرجل هو الإسكندري الذي سمعت به وسألت عنه. فإذا هو. فدلفت إليه، وقلت احتكم حكمك... قلت لا نصر مع الخذلان ولا حيلة مع الحرمان...».

تعمدنا الإطالة في هذا الاقتباس من المقامة (الأسدية) بغية التأكيد على ما قلناه من أن المقامة إطار أجناسي حاضن للقصة. إن التأمل في المقامة الأسدية يجعلنا نخلص إلى جملة من النتائج:

1) المقامة (الأسدية) توفرت على السمات الأجناسية (معالم شعرية المقامة) والتي حددناها في الباب الثاني من هذا البحث، ونعني بها:

- ثنائية الحكاية والرواية.
- ثنائية المنظوم والمنثور.
- حلقات السياق السردي.
- الميل إلى معتاص الكلام ومصنوع اللفظ.

إذن تسمية (المقامة) معلل بخصائص وسمات المقامة ذاتها.

2) الأفعال في المقامة (الاسدية) تتوالى وفق منطق خاص بها وتترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية. تبدأ المقامة بـــ (الخروج) خروج "عيسى بن هشام" إلى مدينة حمص، خروج تعترضه عوائق «فإذا السبع في فروة الموت قد طلع من غابه»، ثم الخطر الأكبر عندما «عنّ لنا فارس فصمدنا صمده...». بعد تجاوز هذه الصعاب يتدنى السرد نحو النهاية بعد الوصول إلى مدينة حمص. «ووردنا حمص بعد ليال خمس...» عندها يتوقف فعل السرد عن الاستمرار بتعرف الراوي على البطل «إن هذا الرجل هو الإسكندري الذي سمعت به».

3) إن توفر النص المقامي على الشخصيات والأحداث والعقدة لا يجعلها قصة قصيرة. لأننا لا ينبغي ولا يمكن أن نجرد هذه العناصر من إطارها المقامي: الإستهلال المقامي وحلقات السياق السردي (الخروج، التخفي، التجلي) هي الحاضن لهذه العناصر القصصية.

هكذا ينبغي أن ننظر للمقامة في انفتاحها على القصة القصيرة لا أن نجعل منها قصة قصيرة لأن ذلك يفقدها هويتها الاجناسية وكثير من معالمها الفنية. إن إعتبار أن المقامة قصة قصيرة يجعلهما –القصة والمقامة– عرضة للإدانة معا.

ومن المقامات الهمذانية التي احتضنت القصة القصيرة نذكر (المقامة المضيرية، والمقامة الصيمرية).

المقامة الأولى: وهي المقامة المضيرية؛ والمضيرية نوع من الطعام يتخذ من اللحم واللبن الحامض. والطعام إيحاء بالتذكية والتسول والمأدبة. وهو ما يجعل المقامة المضيرية صورة للواقع الإجتماعي على عهد البديع. إذ يحدثنا عن الدور التي كانوا يقتانونها وعن كيفية هذه الدور وأنواعها. وعن المرافق التي كانت تزين بها من أبواب وفرش وأباريق ومناديل وقصاع وصحاف...إلخ. الذي يقرأ هذه المقامة بتأني يتأكد بأن "الهمذاني" فنان أوتي قدرة عجيبة على وصف دقائق الأشياء. ثم إن هذه المقامة تعد بحق دار للتحف التقليدية. فمن يقرأ المقامة كمن يتجول في دور التحف والصناعات التقليدية، تحف كلها محلية الصنع أبدعتها أياد بغدادية: «وهات الإبريق، فوضعه الغلام وأخذه التاجر، وقلّبه وأدار فيه النظر، ثم نقره، فقال: شبه الشام وصنعة العراق ليس من خلقان الأعلاق... فأتى الغلام بالخوان وقلبه التاجر على المكان، ونقره بالبنان وقال: عمر الله بغداد فما أجود متاعها»[1]. فالنحاس نحاس الشام وكانت مشهورة بجودة نحاسها وقد صنع بالعراق، وهي إذ ذاك مهبط الحذق والمهارة في الصنع.

هذا على مستوى المضامين، فإذا نظرنا في المقامة على مستوى البنية والشكل، نجد أن الراوي الأول "عيسى بن هشام" ينتهي دوره بعد جملة الإستهلال مباشرة: «حدثنا عيسى بن هشام قال: كنت بالبصرة ومعي أبو الفتح». خطاب الإستهلال أخرج المقامة (المضيرية) عن البنية السردية المطّردة (الخروج، التخفي، التجلي) لأن اللقاء بين الراوي والبطل كان في بداية المقامة. كما أن البطل "أبو الفتح الإسكندري" تحول بدوره إلى «راوية لأحداث عاشها قصرا وقهرا بعد أن إفتك منهما شخص ثالث زمام الخطاب وراح يصرفه بما يخدم غرضه»[2]. الذي دعا "أبا الفتح الإسكندري" إلى مضيرة قال: «دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولازمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبته غليها وقمنا فجعل طول الطريق...»[3]. يقدم أوصافا لزوجته وتأنقها وصف محلّته التي «هي

1- الهمذاني، المقامات، ص 159.

2- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 30.

3- الهمذاني، المقامات، ص 160.

من أشرف محال بغداد يتنافس الأخيار في نزولها»، كما وصف باب داره وما بداخل الدار من متاع وأوان، وهنا أطال الوصف والتجويد. مما جعل "أبا الفتح" ينذر نذر «فنذرت أن لا آكل مضيرة ما عشت قال عيسى بن هشام: فقبلنا عذره ونذرنا نذره»[1].

أما المقامة الأخرى ونعني بها المقامة (الصيمرية) فهي بحق تعد مقامة موسوعية لما اشتملت عليه من ذكر للأطعمة المختلفة، وأعلام الفكر والأدب وحواضر الدولة الإسلامية، كما تضمنت مسردا لأهم الفنون السردية القديمة. الراوي البطل في هذه المقامة هو "محمد بن إسحاق بن إبراهيم الصيمري" المتوفى 275هـ. والصيمرة ناحية بالبصرة على فم نهر معقل وإليها ينسب أبو العنبس. يحكي لنا ما نزل به من إخوان اصطفاهم وادخرهم للشدائد مسرد فيه: «عضة وعبرة وأدب لمن اتعظ واعتبر وتأدب»، في هذه المقامة الموسوعية يمكن أن نحصر ما جاء فيها وفق هذا التعيين:

- ذكر الأطعمة والاشربة وأنواع الروائح والعطور ومختلف الأمتعة: «نتغذى بالجذايا الرضع، والطباهجات الفارسية والمدققات الإبراهيمية والقلايا المحرقة والكباب الرشيدي والحملان وشرابنا نبيذ العسل... ونقلنا اللوز المقشر والسكر والطبرزد، وريحاننا الورد وبخورنا النّد»•.

ويقول: «واتخذت من الصفائح الهندية والقضب اليمنية والدروع السامرية والدرق التبتية والرماح الخطية والحراب البربرية والخيل العتاق والبغال الأرمينية والديابيج الرومية والخروز السوسية وأنواع الطرف واللطف»[2] *.

- الأعلام والبلدان: وقد ورد ذكر طائفة من الأعلام، وزمرة من المدن والحواضر من ذلك قوله: «أعقل من عبد الله بن العباس، وأظرف من أبي نواس، وأسخى من حاتم، وأشجع من عمرو، وأبلغ من سحبان وائل، وأدهى من قصير، وأشعر من جرير... أشد حزنا من الخنساء على صخر، ومن هند على عمرو... ما قصّر عنه فتيا الشعبي وحفظ الضبي وعلم

1- الهمذاني، المقامات، ص 165.

• الجذايا: الذكر من أولاد الماعز. الرضع: كناية عن طراوة اللحم. الطباهجات: ضرب من اللحم المشرح. المدققات: اللحم الذي يفرم. الإبراهيمية: نسبة لإبراهيم بن المهدي. الحملان: جمع حمل وهو الخروف. الطبرزد: نوع من السكر. النّد: عود يتبخر به.

2 - المصدر نفسه، ص 319.

* الصفائح الهندية: جمع صفيحة وهي السيف الهندية المنسوبة إلى الهند. القضب: جمع قضيب وهو السيف القاطع المنسوب إلى اليمن. الدروع السابرية: درع دقيق ينسب إلى سابور أحد مدائن الفرس. الدرق التبتية: جمع درقة.

الكلبي...» [1]. ومن الحضائر التي ذكر قوله: «فجلت خراسان الخراب منها والعمران، إلى كرنان وساجستان وجيلان إلى طبرستان وإلى عمان ثم إلى السند والهند والنوبة والقبط واليمن والحجاز ومكة والطائف أجول البراري والقفار....» [2].

- الأحاديث والأخبار: ومن الأنواع السردية التي ذكرها في مقامته قوله: «فجمعت من النوادر والأخبار والأسمار والفوائد والآثار. وأشعار المتطرفين وسخف الملهين وأسمار المتيمين واحكام المتفلسفين وحيل المشعوذين ونواميس المتخمرقين ونوادر المنادمين ورزق المنجمين ولطف المتطببين وكياد المخنثين».[3]

إن الحديث عن المقامة (الأسدية) والمقامة (المضيرية) والمقامة (الصيمرية) قادنا على استنتاج مهم هو: أن المقامة تميزت بحضور السرد المركب. ونقصد بذلك اعتبارها نمطا مخصوصا من السرد من جهة. واحتضانها لأجناس سردية من جهة أخرى. فداخل البنية السردية للمقامة (الأسدية): (الخروج، التخفي، التجلي) تحضر أطر سردية أخرى. قصة الفتى مع الأسد وقصة الراوي وأصحابه مع الفارس الغريب. هذا الحضور السردي لم يطمس المعالم السردية للمقامة العربية. بل حدث نوع من التناغم بينهما. أما المقامة (الصيمرية) التي اشتملت على حديث مطول عن النفس(حديث أبو العنبس)، واستعماله للضمير المتكلم، ليحكي لنا تجاربه بغية الاتعاظ والاعتبار. الملفت للإنتباه في المقامة (الصيمرية)، هو أن غياب البطل "أبو الفتح الإسكندري" عن المشهد المقامي أدى إلى غياب السخرية والتهكم عن النص. فالجدية هي سمة السرد الذاتي في المقامة (الصيمرية) وهو ما أكد عليه أبو العنبس في مختتم النص: «وإنما ذكرت هذا ونبهت عليه ليؤخذ الحذر من أبناء الزمن ويترك الثقة بالإخوان الأنذال السفل... والله المستعان وعليه التكلان»[4].

فالسرد الذاتي في هذه المقامة جاء ليحقق (الوظيفة التأثيرية) وإقناع المتلقي بواقعية المحكي في النص. كما نسجل تقاطع المقامة (الصيمرية) والمقامة (المضيرية) في كثير من مشاهد المأدبة.

1- الهمذاني، المقامات، ص 318.

2- المصدر نفسه، ص 319.

3- المصدر نفسه، ص 319.

4- الهمذاني، المقامات، ص 321.

كالحديث عن الأطعمة والأشربة والضيوف. ما يؤكد حضور أدب المأدبة في الثقافة العربية حضور ما يزال ينتظر بصبر الباحث الذي سيقوم بدراسته.

أما **مقامات "الحريري"** فالقصص يحضر فيها، خاصة في المقامة (العمانية) والمقامة (السنجارية) والمقامة (التبريزية) والمقامة (الكوفية). المدهش هو أن "الحريري" الذي ألفناه يتراح ويعدل أحيانا عن السنن الهمذانية. نجده في انفتاح مقاماته على القصص يتّبع أستاذه "الهمذاني" في المضامين والأنساق الإجتماعية كما يقلّده في البنى السردية.

فالمقامة (العمانية) احتضنت قصة قصيرة داخل بنيتها السردية المألوفة (الخروج، التخفي، التجلي)، فالراوي "الحارث بن همام" الذي جاب البراري على ظهور المهاري. ولى وجهه قبلة البحر الخوار. خروج عقبه تخفي البطل في صورة شيخ هزيل زاده في زبيل فقال لهم: أتستصحبون ابن السبيل؟ فأجمعوا على الجنوح إليه. ثم أخذ يعدد مناقب رقيته التي بها استعصم نوح من الطوفان... فكان بيانه سببا في كشف الراوي أسراره. فقال له: ألست السروجي؟ فقال: بلى.

المعتاد في النصوص المقامية أن فعل السرد يتوقف عند تعرف الراوي على البطل. كما قال ابن الأثير: «إن المقامات مدارها جميعا على حكاية تخرج إلى مخلص»[1]. لكن المقامة (العمانية) لم يتوقف فعل السرد فيها، بل تنامى وتعقد بعد أن عصفت ريح الجنوب. هنا تبدأ أحداث قصة تتشكل: بدايتها لما مال القوم إلى إحدى الجزائر خشية موج البحر. فكشف لنا السارد عن جماعة من الناس (زمرة من العبيد) كل منهم كئيبا حسيرا، مشهد دفع البطل إلى سؤالهم ... فبدأ الحوار ينمي الأحداث بل يعقد نسجها ... فقلنا أيها الغلمة ما هذه الغمة. فلم يجيبوا النداء. وبعد إلحاح جاء الإنفراج الأولي. وهو أن رب هذا القصر لم يخل من كمد لخلوه من ولد إلى أن بشر بحمل عقيلة... ولما حان النتاج عسر مخاض الوضع... ثم أجهش بالبكاء وأعول. فبلغت الأحداث نقطة التأزم لما خيف على الأصل (الزوجة) والفرع (المولود). ثم بدأ الإنفراج الأول لما أخبرهم "السروجي" بأنه يملك رقية الطلق فتبادر الغلمة إلى مولاهم متباشرين بإنكشاف بلواهم ... فدخل "السروجي" القصر معززا مكرما ... حاملا معه الفرج والإنفراج ... فإستحضر قلما مبريا وزبدا

1- ابن الأثير، المثل السائر، الجزء الأول، ص08.

بحريا• . وخط أساطيره والكل في تأمل. أي أن السارد جعل العجائبية والغرائبية هي المخلص والمخرج من هذه الأزمة: «فاندلق شخص الولد بخصيص الزبد. فامتلأ القصر حبورا وعبيده سرورا. وأحاطت الجماعة بأبي زيد تثني عليه وتقبل يديه» [1].فلم يسمح الوالي بحركته بعد تجربة بركته بل أوعز بضمه إلى جماعته وأن تطلق يده في خزانته.

الذي يتأمل معمارية النص المقامي للمقامة (العمانية) يتأكد أن المقامة التي تصنف ضمن (الأنواع السردية) لها قدرة على احتواء أنواع سردية أخرى كالأخبار والقصص والنوادر والأسمار...، وهذه من مفارقات المقامة العربية. فقصة الراوي مع البطل المكدي إحتضنت قصة الأمير وعسر مخاض عقيلته. في تناغم وتواشج بديع.

وهنا يطرح السؤال: هل سردانية المقامة العربية متأتية من استدعاء أنواع سردية أخرى بداخلها؟ نعتقد أن الإجابة بالنفي هي الأصوب. لأن استدعاء الأنواع السردية لم يكن في كل النصوص المقامية. إذ نجد العدد الكبير من المقامات لا تتواجد بها أنماط سردية أخرى، ومع ذلك لم يفقدها هذا الغياب خصوصياتها السردية المشكلة عادة من (الخروج، التخفي، التجلي)، وما يجري بين الراوي والبطل من أحداث وأقوال... وهو ما يجعلنا نؤكد ثانية على أن المقامة لا ينبغي ان تصنف ضمن إطار القصص اللغوي بل هي نمط سردي مخصوص احتوى القصة كما احتوى الأخبار والخطب والوصايا والألغاز.

أما المقامة (السنجارية) فهي التي يظهر فيها تأثر "الحريري" بـــ"الهمذاني" في المقامة (المضيرية) فالتشابه بينهما في الإطار العام (أدب المأدبة) وما يتصل به من توصيف للأطعمة وما يقدم للضيف من طعام وآداب التعامل معه...، كما يتشابها في البناء السردي. فاللقاء بين الراوي والبطل يتحقق مباشرة بعد جملة الإستهلال. في المقامة (المضيرية): «حدثنا عيسى بن هشام قال: كنت بالبصرة ومعي أبو الفتح الإسكندري رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها

• الزبد البحري: هو حجر شديد البياض رخو رقيق يوجد على وجه البحر، ذكر الحكماء أن من خاصيته إذا علق على إمرأة ماخض سهلت ولادتها.

1- الحريري، المقامات، ص 335.

فتطيعه»[1] وفي المقامة (السنجارية): «حكى الحارث بن همام قال: قفلت ذات مرة من الشام أنحو مدينة السلام، في ركب من بني نمير... ومعنا أبو زيد السروجي أعجوبة الزمان والمشار إليه بالبنان في البيان... » [2]. إلى جانب حضور شخصية ثالثة محورية في المقامتين (شخصية المضيف) في الأولى«وحضرنا معه دعوة بعض التجار فقدمت إلينا مضيرة...» [3]. وفي المقامة (السنجارية): «فصادف نزولنا سنجار أن أولم بها أحد التجار فدعا إلى مأدبته الحفلى»[4]. الإختلاف الوحيد هو إرتباط مقامة "الهمذاني" بطعام المضيرة. وإرتباط مقامة "الحريري" بالجام (أي الزجاج). وما يمثله في نظر البطل من أخلاق النميمة «إن الزجاج نمام». لكن العاقبة واحدة. فالإسكندري أقسم ألا يأكل مضيرة بعد اليوم. والسروجي نكب في جاريته بسبب الجام. ثم أخذ يفسر للجمع سبب سخطه على الجام. فتعانق السرد والوصف تعانقا عجيبا من خلال حديثه عن جاره «كان لي جار لسانه يتقرب وقلبه عقرب ». ووصفه لجاريته وصفا بديعا، فتحول الزجاج إلى علامة شؤم «فعاهدت الله تعالى مذ ذلك العهد أن لا أحاضر نماما من بعد. والزجاج مخصوص بهذه الطباع الذميمة. وبه يضرب المثل في النميمة»[5].

ومن الأساليب السردية التي تتقاطع بين المقامة (المضيرية) والمقامة (السنجارية) استعمال ضمير الأنا. البطل الإسكندري أو السروجي يحكي سيرته الذاتية ... فسميت مثل هذه المقامات بمقامات السيرة الذاتية للبطل [6]. إن "الهمذاني" في المقامة المضيرية و"الحريري" في (السنجارية) إجتهدا في تدبيج العبارات وتزيين المقامات الكلامية بغية التأثير في المتلقين. وأول المتلقين هم عيسى بن هشام وجماعته، والحارث بن همام ومن معه من بني نمير. وأكبر دليل على تأثرهما قبول عذرا "الإسكندري" و"السروجي": «قال عيسى بن هشام فقبلنا عذره ونذرنا نذره» [7]. وقال

1- الهمذاني، المقامات، ص 159.

2- الحريري، المقامات ص 169.

3- الهمذاني، المقامات، ص 159.

4- الحريري، المقامات، ص 169.

5- المصدر نفسه، ص 177.

6- ينظر: حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 35 – 36.

7- الهمذاني، المقامات، ص 165.

الحارث بن همام: «فقبلنا اعتذاره وقبلنا عذاره»[1]. ومن ثم فالوظيفة (التأثيرية) هي مقصد من مقاصد السرد في المقامتين (المضيرية) و(السنجارية)، كأن السرد التخيلي تحول إلى سرد واقعي في النصين معا لبلاغة البطلين، ولعل هذا ما جعل "الهمذاني" و"الحريري" كل منهما يقدم بعد الخطاب الاستهلالي توصيفا بلاغيا لبطله. فالإسكندري رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والسروجي أعجوبة الزمان المشار إليه بالبنان في البيان.

فإذا جئنا إلى المقامات (اللزومية) لـــ "السرقسطي" نجدها هي كذلك انفتحت على السرد القصصي. مع عدول وانزياح بارزين عن سنن "الهمذاني" و"الحريري" معا، تجليات هذا العدول تبرز خاصة في الانفتاح النصي على العجائبية (الفنتاستيك) من جهة، والانفتاح المكاني على العنصر البحري من جهة أخرى.

فالسرقسطي عمد إلى استثمار خصوصيات العجائبية في بعض نصوصه المقامة. و لم تكن العجائبية عنده بحضور مشاهد الزهاد أو العباد أو كرامات الأولياء أو ما يختص بعالم السحر. وإنما بخرق النواميس الكونية المألوفة. المهم كذلك أن العجائبية تحضر عند "السرقسطي" كبنية جزئية داخل البنية الكلية للمقامة؛ أي البنية السردية لمقامة (العنقاء) وما تحمله من خصوصيات: الإستهلال السردي وخروج الراوي ثم تخفي البطل وتعرفهما في الأخير. هذه البنية الكلية تتشابك وتتناغم معها بنية جزئية خاصة بالقصة العجائبية. وللتوضيح نفصل أكثر فنقول: البنية السردية للمقامة تشكلت من ثلاث حلقات سردية، هي:

1) **الخروج**: خروج الراوي السائب بن تمام إلى أرض الصين صحبة فتى ذا رأي سديد وعقل رصين. فالسفر حاضر والراوي جوالة يشرق ويغرب.

2) **التخفي**: البطل يتوارى في صورة شيخ وقور ينثر تارة، وينظم أخرى: «يهدر هدير الفحل ذي الشقاشق يحدث بالغرائب ويخبر بالعجائب»[2].

ثم تنفتح هذه الحلقة السردية على بنية جزئية مشكلة من ثلاثة مشاهد. يطلعنا من خلالها السارد على (عجائبه الزهر، وغرائبه البهر):

1- الحريري، المقامات، ص 178.

2- السرقسطي، المقامات اللزومية، ص 338.

- **المشهد الأول**: تعود أحداثه العجائبية إلى أقصى بلاد المغرب، حيث أفضى السير بالبطل وصحبه إلى: «أرض ملساء ورملة وعساء كالمجان ذات ألوان كالجادي. فمشينا فيها مشيا. فبينا نحن كذلك إذ انسابت بنا تلك الأرض ورأينا الصحاري تمشي بنا والسواحل إلى أن رأينا البحر يسير إلينا أو نسير إليه ... إلى أن ساخت في البحر سوخا فسبحنا سبحا طويلا إلى أن خرجنا إلى جزيرة عريضة ذات مرابع خصبة، وأرض أريضة ...»[1].

مشهد يكشف عن غريبة من غرائب "السرقسطي"؛ الأرض الملساء التي إنسابت وهم يرون الصحاري والسواحل. ثم ساخ في البحر سوخا هي: حيوان بحري ضخم (السلحفاة). أصحر ثم أبحر. فما تصوره الناس من أرض وعساء هي في الحقيقة ظهر سلحفاة. هذه العجائبية لا نصدق خبرها لكن نسحر بشاعريتها.

- **المشهد الثاني**: الظلة الظليلة والسحابة البليلة: «لها زجل وحفيف وخرق وزفيف ... حتى وقعت وقوعا وصقعت صقوعا». ثم يتكشف لنا المشهد عن طائر أسطوري (ابن العنقاء•).

المشترك بين المشهدين هو ارتباط العجائبية عند "السرقسطي" بعالم الحيوانات (السلحفاة وابن العنقاء).

- **المشهد الثالث**: يكشف عن رجل جمع بين الواقعية والعجائبية. فهو رجل عابد زاهد مالت إليه القلوب والأهواء. عجائبية الرجل تكمن في امتلاكه شفرة المشهدين الأول والثاني، إلى جانب فهمه لمنطق الطير، فكأننا أمام سليمان جديد: «تلك سلحفاة هذا اليوم الزاخر، كم سلك على ظهرها من سالك ...وهذا الطائر الذي ترون هو فرخ العنقاء، لا قدر له في الشقاء ... أمه لفتها المنون فزقته بيدي زقا ورقيته فترقى. فهو يزورني في كل شهر ويمتعني

1- المصدر السابق، ص 339.

• العنقاء: طائر ضخم، وقيل إنه سمي بذلك لأنه كان في عنقها بياض كالطوق. ويظهر أن العنقاء طائر أسطوري لا وجود له.

من محاسنه في أي أرض وأي زهر... فكم جلب إلي من ماء النيل وخصني من ماء دجلة والفراة»[1].

فقد اتخذ الشيخ فرخ العنقاء صديقا من دون الناس. راعاه وهو صغير. فأطاعه طائر العنقاء وهو كبير «أدعوه فيجيب وأزجره فيتزجر »[2]. ومن عجائبية الشيخ أنه أمر طائرا فسكن وجثم «فتعلق به كل سادر وحائر»[3]. فشرق بهم وغرب حتى فارقوا البحار وبلغوا الإسحار. وحطهم في «أرض ذات أشجار وأنهار ورياض مورقة وأزهار»[4].

إذن فالعجائبية في هذا النص المقامي متأتية من جعل اللامألوف مألوفا. أي عمد السارد على تأسيس منطق خاص به من خلال خرق نواميس الطبيعة. ومن أساليب تشكل العجائبية في مقامات السرقسطي ميله إلى التضخيم؛ فالسلحفاة أرض، وفرخ العنقاء سحابة البليلة، والشيخ يفقه منطق الطير.

فالعجائبية في هذه المدونة تشكلت من خلال تناغم البنية الجزئية (المشاهد العجائبية الثلاثة) والبنية الكلية للنص المقامي.

1- المصدر السابق، ص 340.

2- المصدر نفسه، 341.

3- المصدر نفسه، 343.

4- المصدر نفسه، ص 344.

3) **التجـــلي**: وهي الحلقة الأخيرة في البناء السردي للمقامة العربية. فالشيخ الذي أربك الحضور بغرائبه وعجائبه هو "السدوسي" بطل مقامات "السرقسطي". قال السائب: «فإلتفته وقد آنست من نطقه لحنا، وقد محنته بنظري محنا، فإذا بالشيخ المحتال، والذئب المغتال أبي حبيب...»[1].

ثم أخذ يلمح ويستجدي حتى تنبه «الناس إليه بالصِلات الخفية والهبات الخفية »[2]

ثم حدث الفراق المؤقت بينهما «ففارقني وودع وقد ذم الزمان وخدع »[3]. وهذه هي طباع شخصية المكدّي "السدوسي" والتي لا تختلف في توصيفها عن سمات المكدّي عند "الهمذاني" وهو "الإسكندري" أو عند "الحريري" وهو "السروجي"، إنما الذي يتغير هو طرائق وأساليب الحيل فحسب.

الإنزياح الثاني كما قلنا هو حضور العنصر البحري بصورة جلية في مقاماته، فالمقامة (السادسة) تجري أحداثها بميناء عدن حيث يقف البطل مادحا المجتمعين حوله من البحارة والثناء على روح المغامرة فيه. والمقامة (السابعة) تجري أحداثها بمرفأ الشحر. والمقامة (السادسة والثلاثون) تجري بإحدى جزائر الصين. وهو الانفتاح الذي لم نشهده في مقامات "الهمذاني" أو مقامات "الحريري" والذي يعد بحق إضافة نوعية للمقامة الأندلسية.

بقي أن نشير –ونحن في مختتم الحديث عن انفتاح النص المقامي على الأنواع السردية– إلى حضور مشاهد مسرحية في بعض النصوص المقامية. بل إن بعض المقامات تصلح أن تكون نصا مسرحيا قابلا للتمثيل شأن المقامة (التبريزية) لـــ "الحريري". فالبنية السردية للمقامة التبريزية تؤطر وتحتوي بنية مخصوصة هي بنية المشهد المسرحي.

---

1 - المصدر السابق، ص 343.

2 - المصدر نفسه، ص 344.

3 - المصدر نفسه، ص 345.

فالراوي وهو يوشك على الخروج من مدينة تبريز (قرية في أذربيجان) بعد أن سئم العيش فيها إذ به يلتقي ويتعرف على أبي زيد "السروجي" وهو ملتف بكساء فسأله عن خطبه. هنا يبدأ الانفتاح على النص المسرحي.

- الحدث الأساسي هو احتكام "السروجي" وزوجته إلى الحاكم لضرب على يد الظالم.
- المكان: ضيق ومحدد إنه دار القضاء.
- الزمان: بداية النهار بالفصل في الخصومات.
- الشخصيات: معدودة هم: "السروجي"، زوجته والقاضي.
- الحوار: قصير سريع جعل الأحداث تتنامى إلى درجة التعقيد أساسه التراشق بالكلام بين الزوج وزوجه.
- نص الحوار:
  - الزوج: أيد الله القاضي وأحسن إليه، إن مطيتي هذه أبية القياد كثيرة الشراد.
  - القاضي: ويحكِ أما علمت أن النشوز يغضب الرب، ويوجب الضرب.
  - الزوجة: إنه ممن يدور خلف الدار ويأخذ الجار بالجار.
  - القاضي: تبا لك، أتبذر في السباخ وتستفرخ حيث لا إفراخ. أعزب عني.
  - الزوج: إنها ومرسل الرياح لأكذب من سجاح [1].
  - الزوجة: بل هو ومن طوق الحمامة، لأكذب من أبي ثمامة[2].
  - الزوج (استشاط) وقال لها: ويلك يا دفار يا فجار، يا غصة البعل والجار. وقد علمت أني حين بنيت عليك ألفيتك أقبح من قردة. وانتن من جيفة. واخشن من ليفة.

1- سجاح: هي بنت المنذر ادّعت النبوة بعد بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم. في عهد مسيلمة الكذّاب.

2- أبو ثمامة: كنية لمسيلمة الكذّاب.

فسترت عوارك. على أنه لو حبتك شيرين[1] بجمالها، وزبيدةبمالها[2] ، وبلقيس بعرشها، ورابعة[3] بنسكها ،والخنساء بشعرها في صخرها. لأنفت أن تكوني قعيدة رحلي.

- الزوجة (تذمرت وتنمرت وقالت له): يا ألأم من مادر[4]. وأشأم من قاشر، واجبن من صافر... وأنك أحقر من قلامة[5]. وأعيب من بغلة أبي دلامة. وأحقر من بقة في حقة. وهبك الحسن البصري في وعظه. والشعبي في علمه. والخليل في عروضه ونحوه. وعبد الحميد في بلاغته وكتابته. وأبا عمرو في قراءته... أتظنني أرضاك إماما لـــمحرابي...
- القاضي: أراكما شنا وطبقة. فاتركا أيها الرجل اللذذ. واما أنت فكفي عن سبابه
- الزوجة: ما أسجن عنه لساني إلا إذا كساني.
- الزوج (يحلف بالمحرجات الثلاث[6]): إنه لا يملك سوى أطماره الرثاث.
- القاضي (غاضبا): ألم يكفكما التسافه في مجلس الحكم ... أمن قحش المقاذعة إلى خبث المخادعة. (ثم يقسم بأن الخليفة نصبه للفصل في الخصومات لا لقضاء دين الغرماء). ثم قال (مهددا) لئن لم توضحا لي جلية خطبكما لأنددن بكم في الأمصار.
- الزوج (ينشد):

أنا الســـروجي وهـــذي عرســـي ... وليس كفء البـــدر غـــير شمـــس
ومـــا تنـــافى أنســـها وأنســـي ... ولا تنـــائ ديرهـــا عـــن قســـي
نصبح في ثوب الطـــوى ونمســـي ... لا نعـــرف المضـــغ ولا التحســـي
حـــتى كأننـــا لخفـــوث الـــنفس ... أشبح موتى نشـــروا مـــن رمـــس

1- شيرين: امرأة كسرى.

2-زبيدة: زوج هارون الرشيد.

3- رابعة: بنت إسماعيل العدوية، الشهيرة بالنسك.

4- مادر: رجل بخيل.

5- قلامة: ما يقص من الظفر.

6- هي بالله والله وتالله.

- القاضي(مستسلما): ليثُب أنسك، ولتطب نفسك. فحق لك أن تغفر خطيتك وتوفر عطيتك.

نعتقد أن الذي يقرأ هذا الحوار يخال نفسه في قاعة عرض يشاهد نصا مسرحيا متكامل البناء. وهو الذي تحقق بالفعل. فقد قام "جابر قميحة"• بتحوير المقامة (التبريزية) «فغدت مسرحية قصيرة تتوفر على المعايير الفنية للنص المسرحي»[1]. لأن النص توفر على وحدة المكان والزمان. كما أن شخوص النص المسرحي لعبت دورا كبيرا في تطوير الحدث من خلال حوارهم في صنع الأحداث وتحريكها. بل إن النص توفر على السمات الأجناسية للمسرحية فهو يكاد يكون «قصة معدة للتمثيل تصور فعلا إنسانسيا وتثير إنفعالات عاطفية»[2]. فالمشهد المسرحي الذي احتوته المقامة (التبريزية) يحكي فعلا إنسانيا كما أن وحدة الفعل فيه نشأت عن وحدة الموضوع ووحدة الزمان والمكان.

ولعل أهم استنتاج في هذا المبحث نريد أن نؤكد عليه هو أن المقامة نوع سردي مخصوص احتضن أنواعا سردية أخرى (كالأخبار والقصص والنوادر...) داخل بنيته الكلية. فمن الخطأ إعتبار المقامة قصة قصيرة أو حدثا أدبيا، كما ذهب إلى ذلك "جرجي زيدان" أو "شوقي ضيف" بل هي نوع سردي احتضن القصة كما احتضن الأخبار والأحاديث والنوادر... بل احتوى حتى بعض الأشكال الوجيزة كالألغاز والحكم والأمثال... وهو ما نفصله في المبحث الموالي.

• جابر قميحة، مقامات الحريري بين التقليدية والدرامية، مطبعة الشباب، القاهرة، 1985.

1- علي عبد المنعم عبد المجيد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى، 1994، ص 48.

2- علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص 34.

ثالثا: قصار الأنواع الأدبية: (الألغـــاز)

كما وجدت في موروثنا الأدبي أنواع مطولة كالأخبار والحكايا والسير الشعبية. وجدت أنواع أدبية موجزة شأن الأمثال والحكم والألغاز والأحاجي والجوابات المسكتة ورشقات اللسان. والمقامات العربية التي انفتحت على الخطابة والرسالة والوصية والأخبار والأقاصيص انفتحت كذلك على الأمثال السائرة والحكم النادرة والأحاجي والألغاز. ونحاول في مختتم هذا الفصل الوقوف على صور الألغاز والأحاجي في النصوص المقامية.

عقد السيوطي فصلا كاملا في (المزهر) بين فيه أن الألغاز عند العرب أنواع:" ألغاز قصدها العرب، وألغاز قصدها أئمة اللغة، وأبيات لم تقصد العرب الإلغاز بها. وإنما قالتها فصادف أن تكون ألغازا، وهي نوعان فإنها تارة يقع الإلغاز بها من حيث معانيها، وتارة يقع الإلغاز بها من حيث اللفظ"[1] توصيف السيوطي للألغاز العربية يمكن تشطيره إلى صنفين:

الألغاز المستهدفة، والألغاز العارضة وهي التي جاءت مصادفة كما أن الألغاز تقع أحيانا في المعاني وأحيانا أخرى في المباني.

والحريري نفسه وضع شروطا للأحاجي والألغاز على لسان بطله "السروجي" وهي " أن تكون ذات مماثلة حقيقية وألفاظ معنوية ولطيفة أدبية"[2] المهم في كلام "الحريري" هو أن الألغاز هي أقول سائرة موجزة بها مسحة جمالية. فيها خاصيتا الامتناع والتطلع، فالملغز يصوغ لغزه صياغة مانعة لظهور المعنى، وفي الوقت ذاته يضمّن اللّغز قرائن لغوية تساعد المتلقي في كشف أسرار ألغازه، وبدائع إعجازه. وهو ما يتماشى والمعنى المعجمي لكلمة اللغز التي هي في الأصل: جحر اليربوع يحفره مستقيما إلى أسفل ثم يعدل به عن يمينه وشماله ليخفي مكانه. والألغاز طرق

1- السيوطي(جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1987، جزء الاول، ص 578.

2- الحريري، المقامات، ص 394.

تلتوي وتشكل على سالكها[1]. إذا عدنا إلى النصوص المقامية نجد أن الهمذاني خص الألغاز بمقامة كاملة هي (المقامة المغزلية)[2]

هذه المقامة التي اختفت فيها معالم البنية السردية المعروفة (الخروج- التخفي- التجلي) كما شهدت غياب البطل الاساسي (أبو الفتح الاسكندري) وحضور شخصين مجهولين احتكما الى الراوي عسى بن هشام الدي مثل دور القاضي الذي يفصل في الخصومات.

قال الأول: دخل هذا الفتى دارنا فأخذ:

فتـــــح سنـــار[3]

بـــراســـه دوار[4]

بواسطـــة زنـــار[5]

رخيم الصوت إن صر[6]

سريع الكر إن فر[7]

طويل الذيل إن جر[8]

فقال الثاني: نعم أيّـــد الله الشيخ – لأنه غصبني على:

1- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، الجزء الخامس، ص 256.

2- ينظر: الهمذاني، المقامات، ص 249-250.

3- شبه المغزل بالهر

4- المغزل كثير الدوران

5- المغزل يصنع له دائرة من نفسه

6- إذا دار

7- إذا تحرك فهو سريع

8- الخيط يغزل حتى يصل الارض

مرهـــــــــف ســـــــــنانه مـــــــــذلق أســـــــــنانه[1]
أولاده أعوانـــــــــــــــه تفريـــــــق شمـــــل شـــــانه[2]
مشـــــــــتبك الأنيـــــــاب في الشـــــــيب والشـــــباب[3]
حلـــــو ملـــــيح الشـــــكل ضـــــاوٍ زهيـــــد الأكـــــل[4]

"الهمذاني" جمع في نصه الملّغز بين المنظوم والمنثور لأنه يعلم أن الألغاز تأتي في شكل أبيات شعرية أو فقر نثرية.

فالأبشيهي في "المستطرف" صاغ ألغازا في قالب شعري وأخرى في فقر نثرية. فقد صاغ أكثر من ثلاثة وأربعين لغزا شعريا[5]. في حين أن الألغاز المنثورة عادة ما تحضر داخل أجناس مطولة كالرسائل أو الاخبار.

ما يلاحظ كذلك في هذه المقامة هو إعلاء الهمذاني من شأن راويه الذي حُوِّل من دور المتلقي المعجب بمغامرات وبطولات البطل الإسكندري إلى دور القاضي، اللّغوي الخبير بحل الألغاز. بدليل ما جاء في مطلع هذه المقامة:

"حدثنا عيسى بن هشام قال: دخلت البصرة وأنا متسع الصيب كثير الذكر"[6] أي دخلها وله شهرة واسعة والناس يتناقلون أخباره ويتحدثون بشأنه وهذا مدعاة إقبالهم عليه وانصرافهم إليه. بل واحتكامهم إليه... مكانته ازدادت بعدما استطاع فك الألغاز. فلم يفكر و لم يقدر إنما أجاب بعدما انتهى الفتى الثاني مباشرة. قائلا: "للأول: رد عليه المشط ليرد عليك المغزل"[7] فخرج فائزا في امتحانه مؤكدا على قدراته اللّغوية والأدبية.

1- محدد الأسنان (أسنان المشط).

2- أولاده: أسنانه والمشط من خصائصه أن يفصل خصل الشعر.

3- يحتاجه الكل (الشباب والشيوخ).

4- ضئيل لا يعلق به الا الشعر القليل.

5- ينظر: الابشيهي، المستطرف، ج2، ص233.

6- الهمذاني، المقامات، ص 249.

7- المصدر نفسه، ص 250.

كما نستشف من (المقامة المغزلية) مسحة جمالية وتنوع فني من خلال الجمع بين الألغاز المسجوعة المنثورة والألغاز المنظومة في هيئة أرجاز. وهي مظاهر:" تسمو بأدبية النص وترتفع به وتشير إلى براعة المنشئ الذي يخرج من نمط في الكتابة إلى نمط اخر- يرتجز حينا ويسجع حينا آخر"[1] وهو تأصيل وتأكيد على مفهوم البلاغة عند الهمذاني الذي يرى أن البليغ هو الذي يقطف من شفيّ البلاغة ويجمع بينهما أي (المنظوم والمنثور).

أما "الحريري" فقد أبدع وأفتن بسحر ألغازه التي أعجز بها سراة القوم وحماة الأدب. فقد انتشرت الألغاز في عدد كبير من مقاماته. خاصة في المقامة (الملطية) و(الطيبية) و(القطيعية) و(النجرانية) و(الشتوية) و(النصيبية) و(الفرضية). مضامين الألغاز في هذه المقامات توزعت بين الفقه (الألغاز الفقهية)، واللغة (الألغاز النحوية).

فالمقامة (الطيبية) تتضمن أن "أبا زيد السروجي" قام فقيها بمائة مسألة ملّغزة يشرح المعضلات ويفك المشكلات. فيأتيه فتى فتيق اللسان يعرض عليه مائة لغز فقهي. الفتى يسأل والشيخ (فقيه العرب العرباء) يجيب ومما سأله:

ما تقول في من توضأ ثم لمس ظهر نعله؟ [2] قال انتقض وضوءه بفعله

قال: أيجوز الوضوء مما يقذفه الثعبان؟[3] قال وهل أنظف منه للعربان.

قال: أيحل التطوف في الربيع؟[4] قال: يكره ذاك للحدث الشنيع.

قال: أيجب الغسل على من أمنى؟ [5] قال: لا ولو ثنى.

قال: أيجوز للدارس[6] حمل المصاحف؟ قال: لا ولا حملها في الملاحف.

1- بسمة عروس، التفاعل في الاجناس الادبية، ص325.

2- النعل: الزوجة.

3- الثعبان: مسيل الوادي.

4- الربيع: النهر الصغير، والتطوف هو التغوط.

5- أمنى: نزل منى.

6- الدارس: الحائض.

قال: ما تقول في من صلى وعانته بارزة[1]؟ قال: صلاته جائزة.

قال: أيجوز للمعذور[2] أن يفطر في شهر رمضان؟ قال: ما رخص إلا للفتيان.

قال: فإن أكل الصائم بعدما أصبح[3]؟ قال هو أحوط له وأصلح.

قال: فإن ضحكت[4] المرأة في صومها؟ قال: بطل صوم يومها.

وهكذا حتى بلغ المائة. فما كان على السائل إلا الاعتراف بنبوغ فقيه العرب العرباء فقال: «لله ذرك من بحر لا يغضغضه الماتح وحبر لا يبلغ مدحه المادح»[5].

الملاحظ هو أن "السروجي" في هذا النص أحسن اختيار المقام. وهو مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم، حين قضيت مناسك الحج. فظهر في صورة مفتي الديار. ولكن في حقيقة الأمر هذه الفتاوي ما هي إلاّ مصيدة وأحبولة سلكها للاستجذاء واخذ ما في أيدي الناس لأن الراوي عندما اعترضه في نهاية المقامة وقال له: «عهدي بك سفيها فمتى صرت فقيها؟ أنشد يقول[6]:

لبســـت لكـــل زمـــان لبوســـا ولابست صرفيه نعمـــى وبوســـى
فعنـــد الـــرواة أديـــر الكـــلام وبين الســـقاة أديـــر الكؤوســـا»

وفي (المقامة القطيعية) اصطاد عقول وجيوب الناس بألغازه النحوية وقدراته الأدبية في فض لطائم النثر والنظم، إذ سمع الشادي يغني:

1- عانته: هي الجماعة من حمر الوحش.

2- المعذور: المختون.

3- أصبح: أي إستصبح بالمصباح.

4- ضحكت: أي حاضت.

5- الحريري، المقامات، ص 357.

6- المصدر نفسه، ص 359.

إلام ســـعاد لا تصـــلين حبلـــي ولا تـــأوين لي ممـــا ألاقـــي
صبرت عليك حتى عيـــل صـــبري وكادت تبلغ الـــروح التراقـــي
وها أنا قد عزمت على انتصـــاف أساقي فيه خلـــي مـــا يســـاقي
فـــإن وصـــلا ألـــذ بـــه فوصـــل وإن صرما فصـــرم كـــالطلاق

فاستغل المقام وسألهم: لم نصب الوصل الأول ورفع الثاني؟ فتشعبت الآراء في تجويز النصب والرفع. حتى إذا سكت الجمع قال يا قوم أنا أنبؤكم بتأويله: إنه يجوز رفع الوصلين ونصبهما والمغايرة في الإعراب بينهما[1]. بحسب إختلاف الإضمار وتقدير المحذوف. عندها بادرهم بألغاز نحوية منها:

- فما كلمة هي إن شئتم حرف محبوب، أو اسم لما فيه حرف حلوب؟
- وأي إسم يتردد بين فرد حازم وجمع ملازم؟
- وأية هاء إذا إلتحقت أماطت الثقل وأطلق المعتقل؟
- وأين تدخل السين فتعزل العامل من غير أن تجامل؟
- وما منصوب أبدا على الظرف لا يخفضه سوى حرف؟
- وما اسم لا يعرف إلا باستضافة كلمتين أو الإقتصار منه على حرفين؟

وهكذا حتى بلغ اثنتا عشرة مسألة وفق عدد الحضور. وما إن أقروا بعجزهم حتى كشف لهم عن أسرار ألغازه وبدائع إعجازه.

يشرح "الشريشي" هذه الألغاز[2] فيقول:

---

1 – وتشبه الجملة التي أودعها سيبويه كتابه. وهي (المرء مجزي بعمله إن خيرًا فخيرٌ وإن شرًا فشرٌ)، وجوّز في إعرابها أربعة أوجه. أجودها: أن تنصب الأول وترفع الثاني. ويكون التقدير إن كان عمله خيرا فجزاؤه خيرٌ. وإن كان عمله شرا فجزاؤه شرٌ. فتنصب الأول على أنه خبر كان وترفع الثاني على أنه خبر مبتدأ محذوف. وقد حذفت في هذا الوجه كان واسمها لدلالة حرف الشرط (إن) على تقديرهما. وحذف المبتدأ لدلالة الفاء التي هي جواب الشرط عليه.

2– ينظر : الشريشي، شرح مقامات الحريري، الجزء الثالث، ص 228 إلى 232.

- الكلمة التي هي حرف محبوب أو اسم لما فيه حرف حلوب فهي (نَعَمْ)، إن أردت بها تصديق الأخبار فهي حرف. وإن عنيت بها الإبل فهي اسم والنّعَم تذكر وتؤنث. والإبل الحرف هي الناقة الضامرة سميت حرفا تشبيها بحرف السيف.

- الاسم الذي يتردد بين فرد حازم وجمع ملازم فهو: سراويل. قال بعضهم هو واحد وجمعه سراويلات، فعلى هذا القول فهو مفرد. وقال آخرون بل هو جمع مفرده سِروال مثل سربال وسرابيل.

- أما الهاء التي إذا التحقت أماطت الثقل وأطلقت المعتقل، فهي الهاء اللاحقة بالجمع كقولك (صيارفه) فينصرف هذا الجمع عند التحاق الهاء به، لأنها جعلته مثل المفرد نحو رفاهيه وكراهيه، فخف بهذا السبب وصرف لهذه العلة.

- وأما السين التي تعزل العامل من غير أن تحامل، فهي التي تدخل على الفعل المستقبل وتفصل بينه وبين أن التي كانت قبل دخولها من أدوات النصب، فيرتفع حينئذ الفعل وتنتقل (أن) عن كونها الناصبة للفعل أن تصير المخففة من الثقيلة. كقوله تعالى ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂﮃ[1] والتقدير علم أنه سيكون...

- وأما المنصوب على الظرف الذي لا يخفضه سوى حرف فهو (عند)، إذ لا يجره غير من خاصة. وقول العامة ذهبت إلى عنده فهو لحن.

- وأما الاسم الذي لا يفهم إلا بإستضافة كلمتين أو الإقتصار منه على حرفين فهو (مهما) وفيها قولان:

  - أحدهما أنها مركبة من (مه) التي هي بمعنى اكفف ومن (ما) .

  - والثاني وهو الصحيح أن الأصل فيها (ما) فزيدت عليها (ما) أخرى كما تزداد (ما) على (أنَّ) فصار لفظها (ماما) فثقل عليهم توالي كلمتين بلفظ واحد فأبدلوا من ألف (ما) الأولى (ها) فصارتا (مهما). و (مهما) من أدوات الشرط والجزاء. ومتى لفظت بها

1- سورة المزمل الآية (20).

لم يتم الكلام إلا بإيراد كلمتين بعدها كقولك: مهما تفعل أفعل. وإن اقتصرت منها على حرفين وهما (مه) التي بمعنى اكفف فُهم المعنى وكنت ملزما من خاطبته أن يكف.

و"الحريري" كما جاءت ألغازه في شكل فقر نثرية. جاءت كذلك في شكل أبيات شعرية فقد أنشد ملغزا في (القلم)[1]:

ومـــأموم بـــه عـــرف الإمـــام كمـــا باهـــت بصـــحبته الكـــرتم
لـــه إذ يرتـــوي طيشـــان صـــاد ويســـكن حـــين يعـــروه الأوام
ويذري حـــين يستســـعي دموعـــا يـــرقن كمـــا يـــروق الابتســـام•

يبقى أن الألغاز الحريرية، شأنها شأن الرسائل والمواعظ والوصايا لا تحظر في النص المقامي إلا أداة وسبيلا من سبل الاستجلاء والاحتيال. فلما عجز القوم عن فتح الأقفال (الألغاز) فرض عن كل معمى فرضا أي عين شيئا يؤدى له عن كل لغز. ويتكرر هذا النسق في المقامة (الشتوية) و(النصيبية) و(الفرضية).

إن من معالم الكفاءة الإبداعية عند "الحريري" قدرته على تضمين نصوصه المقامية الأجناس الادبية المطولة، كالخطب والرسائل من جهة. وتضمينها بالفقر البليغة كالأمثال والألغاز والحكم ... من جهة أخرى. يحظر كل هذا في تناغم بديع لا يشعر معه المتلقي بنفور أو اضطراب. كما أن هذا الحضور لم يكن تطعيما للنص المقامي. كما لا يعد مسخا للأجناس الأدبية الحاضرة فيه كذلك. لأن المقامة بنيتها السردية ثابتة لا تتغير مهما حضر بها أكثر من جنس أدبي. فالهوية الأجناسية للمقامة يلمسها المتلقي في كل النصوص المقامية. كما أن الأجناس أو الأنواع التي تحضر تبقى هي كذلك محافظة على هويتها الأجناسية. وهذا في اعتقادنا من أسرار تألق

---

1 – الحريري، المقامات، ص 465.

• الإمام: الكاتب– باهت: تفاخرت – الصادي: العطشان يطيش بطلب الماء بخلاف القلم فإنه يطيش حين يرتوي بالمداد بجولاته في الكتابة – يعروه: يعتريه ويصيبه العطش حين يجف – يذري: يسكب – يستسعي: يسيل منه المداد كدموع العين.

مقامات "الحريري" وتجاوزها مقامات "الهمذاني" في الشهرة والتلقي والإنتشار والتقليد. فقد جعلت مقامات "الهمذاني" نسيا منسيا.

أما **مقامات "السرقسطي"** وعلى الرغم من اجتهاده في لزوم ما لا يلزم فإنها تبقى في مقام التابع لا المتبوع. أي لم يستطع أن يتجاوز أستاذه "الحريري"، بل لم يستطع حتى الاقتراب من قامة المقامات الحريرية. فهو من جهة لم يضمنها معالم وجغرافية الأندلس. فجعل أحداثها تجري في عمومها في مدن شرقية، فحق من قال (هو أندلسي البقعة عراقي الرقعة)، ومن جهة أخرى لم يجعلها تنفتح على مختلف الأجناس الأدبية والأنواع السردية. فلم نشهد تجليات فن الرسائل ولا فن الأخبار ولا الألغاز في مقاماته مما جعلها في مرتبة المقلد التابع "للهمذاني" و"الحريري" معا.

وفي مختتم هذا الباب نعتقد أن تتبع شعاب التجليات النصية في المقامة العربية في شقيها المنظوم والمنثور. أعاد طرح إشكالية الهوية الأجناسية للمقامة العربية. فالنص المقامي الواحد والذي يحضر فيه: الشعر والوصية والألغاز مثلا يجعلنا نقر بصعوبة موضعة المقامة العربية أو التعريف بهويتها الفنية تعريفا دقيقا.

إن (المقامة) هي الإطار الفني المعادل (للقصيدة). فكما أن هذه الأخيرة احتوت مختلف الأغراض الشعرية الذاتية (المدح، الغزل، الرثاء، الوصف...)، والأغراض الشعرية الموضوعية (الشعر القصصي، الشعر المسرحي، الشعر الملحمي...). فكذلك المقامة التي انفتحت نصوصها على مختلف الأجناس الأدبية (الشعر، الخطابة، الرسالة، الوصية)، والأنواع السردية (الأخبار، النوادر، القصص، السير). كما وشحت (بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال السائرة والحكم النادرة والألغاز المقفلة...). ومن ثم يصعب توصيفها وتحديد إطارها الأجناسي.

وكما انتشرت القصيدة العربية في كل البلدان التي تبنت العربية كذلك غزت المقامة مختلف الحواضر والمدائن. وأضحت علامة على نبوغ كاتبها وتألق بلاغته وفصاحته. حتى وجدنا نصوصا تختلف كل الاختلاف في بنيتها الفنية عن البنية السردية للمقامة العربية ومع ذلك أصر أصحابها على تسميتها بالمقامات شأن مقامات "السيوطي" أو مقامات "الزمخشري" لإعتقاده بجودة الفن المقامي وأنه في درجة الفن الشعري.

إن تعايش الأجناس الأدبية وحضورها في النص المقامي أسهم في تعقيد مسألة الإنتماء وتعريف هوية المقامة العربية، وهكذا يبقى الجدل والاختلاف حول هذه القضية مستمرا لصعوبة الفصل فيه.

خاتمة

بلغنا المحطة الأخيرة في هذا البحث، وبعدما تشّعبت بنا الشّعاب في مسالك المقامة العربية ومنعرجاتها، نجد أنفسنا أمام صندوق عجائبي ما تزال كثير من كنوزه لم تكشف بعد. فالنص الإبداعي (المقامة) الذي امتد – إنتاجيا – عشرة قرون كاملة، من الوهم أن يتصور باحث أنه يستطيع أن يلملم شتاته، فضلا عن تفسيره، أو تأويل مضامينه، أو الكشف عن أنساقه وثوابته ومتغيراته. ولهذا فالنتائج التي توصلنا إليها هي ذاتها في حاجة إلى تمحيص وتدقيق وغربلة. وقد راعينا في عرض هذه النتائج ترتيب أبواب وفصول البحث. ومن أهمها:

1- إن السرد العربي القديم من الغنى والتعدد والتنوع، فهو كما يوجد في الحكايات والأساطير والسير الشعبية والمقامات العربية، يوجد في أخبار الملوك والسلاطين والحمقى والمغفلين والمهمشين والمكديين، وعجائب الرحالة والبحارة التي تحتشد بها كتب الطبري والمسعودي وابن كثير والأصفهاني... فقد آن الأوان لقراءة كتبنا الأدبية والتاريخية ومدونات الفقه والحديث والتفسير قراءة سردية، بغية معرفة المتخيل السردي العربي القديم، والوقوف مع أسراره وجمالياته الفنية. وهنا ندعو إلى تشكيل حلقات بحث متخصصة في قراءة المنتوج السردي، لأن القراءات الفردية مهما أوتيت من خلفية معرفية لا تقوى على احتضان هذا الوابل السردي فضلا عن تفسيره أو التأريخ له. وإن القراءة التي نؤمن بها وندعو إليها هي قراءة أساسها الموضوعية والمعقولية؛ أي البعد عن التقديس والإجلال لنصوصنا التراثية من جهة، وعن التحقير والاستخفاف من جهة أخرى. مع توطين الذات القارئة بين النصوص التراثية وما يحيط بها من أنساق اجتماعية وثقافية، والمناهج الغربية الجديدة وما تضمره من مرجعيات فلسفية وفكرية. فليس من حقنا أن نمارس الإقصاء أو التعتيم أو الانتقاء مع النصوص التراثية كما فعل محمد عبده مع مقامات الهمذاني وحذفه للمقامة الشامية، أو كما فعل غيره مع شعر ابن سكره و ابن الحجاج. بل قراءة الموروث السردي ومحاولة التعامل معه ومحاولة فهمه كما هو.

2- نظرية الأجناس الأدبية. نظرية غربية في عموم مباحثها؛ المقاربات التي اشتغلت بتفكيك سؤال (الجنس الأدبي) هي مقاربات غربية. هذا لم يمنع من اكتشافنا لمواقف أجناسية متميزة في تراثنا النقدي. فحديث النقاد العرب القدامى عن الكفاءة الأجناسية عند المبدعين تعد بحق إضافة نوعية لنظرية الأجناس الأدبية. فقد تحدث " أبو هلال العسكري" على أن الكاتب قد يتقدم ويتفوق في ضرب من الكتابة، ولكنه يتأخر في ضرب آخر. "فعلي بن محمد

النيسابوري" أبدع في السلطانيات (الرسائل الديوانية)، وقصر باعه في الإخوانيات. بل الحريري نفسه الذي سحر الناس بمقاماته لما دعيَ إلى كتابة الإنشاء في ديوان الخلافة أفحم و لم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة. أي أن إبداع الكاتب في نوع أدبي وتفوقه فيه لا يقتضي بالضرورة إجادته في فن آخر. وهذا هو المقصود بالكفاءة الأجناسية عند المبدعين.

3- من الخطإ اعتبار (المقامة) زهرة برية لا ندري كيفما تفتحت، كما يرى "كيليطو" ولا هي بدعة فنية نسجت على غير منوال كما ذهب إلى ذلك "حمادي صمود". إن هذا الحكم يضر بالهمذاني وموهبته الأدبية أكثر مما ينفعه. فسواء احتكمنا إلى التصورات النظرية أم إلى التجليات الإبداعية في تقصي جذور المنطلق، فإن الهمذاني لم يسو هذا الإبداع (المقامة) على غير منوال. بل إن أخبار المتطفلين والمكديين التي شاعت في القرن الثالث هي السند والمنبع الذي استقى منه الهمذاني نصه. فلا ريب أن بديع الزمان كان على اطلاع واسع على هذه الأخبار، وإلا كيف يحدثنا عن بلاغة الجاحظ. ويسمي إحدى مقاماته بالجاحظية. لو لم يطلع على مدونات الجاحظ، وغيره من أعلام القرن الثالث للهجرة. وما حكاية الأعرابية التي سألت "حاتم بن عبد الله الطائي"، والتي ذكرها البيهقي في (المحاسن والمساوئ) إلا خير دليل على ما نقول. ففي كلام الأعرابية من معتاص الكلام ومصنوع اللّفظ ما في مقامات الهمذاني. كما أن حكاية "خالد بن يزيد" التي ذكرها الجاحظ في (البخلاء) هي نموذج لشخصية المكدي. فالثنائيات الضدية التي ألحقها الجاحظ ببطله (خالد بن يزيد)، هي نفسها الموجودة في توصيف الهمذاني لبطله (أبو الفتح الإسكندري).

4- إن الشّفرة الأجناسية للنص المقامي، لم يستطع – في اعتقادنا – أي باحث أن يفك خيوطها. فالمقامة نص عصي على التصنيف لما احتواه من قدرات عجيبة على الاختراق والاحتواء والتفاعل مع مختلف الأجناس والأنواع الأدبية التي عاصرته. فهي مَثلت التعايش السلمي مع مختلف مجاري الخطاب الأدبي (الشعر، الرسالة، الخطابة، الوصية، الحكاية، النادرة الأخبار، الأحاديث،...إلخ). ورغم هذا التعايش والتفاعل والانفتاح لم يجعلها تفرط في خصوصيتها الأجناسية وهويتها الفنية. فهي مع انفتاحها تختلف في بنيتها السردية ولغتها الفنية وشخوصها الحكائية عن مختلف الأنواع السردية والأجناس الأدبية. بل إن من خصوصيات النص المقامي، الجمع بين سمات الثقافة العالمة (الرسمية) وأدبيات الثقافة الشعبية. فيها من الأولى

المستوى اللّغوي الرفيع الذي يوجد في الشعر والرسالة والخطابة. وفيها من الأخرى (الشعبية) توصيف حياة البسطاء وعامة الناس وما يدور في مجالسهم ومقاماتهم من مسرات وأحزان. فهي مخزن المتخيل الجماعي. ومن ثم فهي إطار فني حاضن لمختلف الأجناس والأنواع الأدبية. فهي أكبر من أن تكون نوعا. كما لا يمكن اعتبارها (جنسا أدبيا) لأن الجنس يتفرع إلى أنواع وهي لا تتفرع بل تتداخل فيها الأنواع والأجناس الأدبية.

5- إن شعرية النص المقامي يمكن ضبطها من خلال القوانين الكلية التي تحكمت في إنتاجها ومن ثم ولدت شعريتها. وهي قوانين اكتسبت مشروعيتها من خلال ثباتها وتواترها في مجموع النصوص المقامية. فهي تمثل العنصر البؤري. هذه البنى الملزمة هي:

- حلقات السياق السردي (الخروج، التخفي، التجلي).
- ثنائية المنظوم والمنثور (تعاقب الأبيات الشعرية وفقر النثر).
- ثنائية الحكاية والرواية (ثنائية الأقوال والأفعال).
- معتاص الكلام ومصنوع اللفظ.

هذه هي العناصر المائزة لهذا المنتوج الإبداعي العربي الخالص. ومن ثم نبلغ إلى هذا التوصيف: المقامة فضاء سردي متتابع الحلقات، قوامه الحكاية والرواية، يجمع المنظوم والمنثور ويميل إلى معتاص الكلام ومصنوع اللفظ.

6- إن الترابط بين المقامات الخمسين عند (الهمذاني، أو الحريري، أو السرقسطي) قائم على مستوى البنية السردية. فمجمل المقامات تخضع إلى نسق مطرد قوامه: الخروج التخفي، التجلي. بل إن الترابط بين المقامة الأولى والمقامة الأخيرة، جلي وواضح؛ في الأولى يبدأ (الراوي) بالخروج نحو غاية معلومة، ولا يكون التوقف في نهاية المقامة إلا توقفا مرحليا. ليستمر الخروج والسفر في حواضر الخلافة الإسلامية ....وهكذا حتى المقامة الخمسين التي يتجلى لنا فيها التوقف النهائي. توقف فعل السرد عن التتابع لأن نهاية المقامة الأخيرة تسفر عن الرجوع إلى الموطن الأصل. كما تسفر عن الإنابة والتوبة والإقلاع عن الغواية والخداع. أما "الهمذاني"فلم يشأ أن تنتهي مقاماته بالعودة والرجوع إلى المدينة الأم. بل أراد في المقامة الأخيرة (البشرية) أن يؤسس لمشروع ثقافي عربي يختلف في جذوره وأبعاده عن المشروع

الغربي. من خلال امتناع الابن عن قتل والده، كما فعل "أوديب" مع أبيه. بل اكتفى بهزيمته وتحجيم مجده، وزواجه من الفتاة التي كان الأب يرغب فيها. فحافظ بذلك على أبيه وأمه ونفسه؛ فوفر والده لأمه خالصا لها، وامتنع عن قتل أبيه وتزوج الفتاة ليؤكد أن النسل البطولي الطّاهر مستمر ولاينقطع.

7- إن الريادة الإبداعية في المقامة العربية هي حق معلوم للحريري إذ على يديه اكتمل بناء النص المقامي وأصبح جاهزا للتقليد والاتباع. أما الهمذاني فيمثل السبق الإبداعي فحسب. بدليل أن مقامات الحريري جعلت مقامات الهمذاني نسيا منسيا. فلم يعد المقاميون يقلدون إلا الحريري. ثم إن الحريري هو لاعب لغة من الطراز الجيد. جدير بأن يتوج باللغة الذهبية. وأن تكتب بالتبر مقاماته كما قال الزمخشري فقد جمع في مقاماته الألفاظ الحسان وسحر الكلام وإشراقة الوصف وحسن الديباجة حتى لو ادّعى بها الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره. ولا يرد في قوله. ولا يأتي ما يقاربها. فضلا أن يأتي بمثلها وهي الشهادة التي ضمنها ياقوت الحموي كتابه معجم الأدباء.

ومن أمارات النضج والاكتمال الفني أن جعل مقاماته مؤطرة بمقدمة مطولة وخاتمة مقتضبة، يمكن تقسيم مقاماته إلى خمسة أبواب، كل باب يتفرع إلى خمس مقامات. المقامة الأولى في كل باب هي مقامة وعظية (الأولى، الحادية عشر، الواحدة والعشرون، الواحدة والثلاثون، الواحدة والأربعون، الخمسون) كما التزم – رحمه الله – بأن تكون كل مقامة سادسة أدبية، وكل خامسة وعاشرة هزلية. وسمى المقامة الأولى (المقامة الصنعانية) على اعتبار أن صنعاء هي أول بلدة صنعت بعد الطوفان.

8- إن موسوعية النص المقامي وانفتاحه على مختلف الأغراض الشعرية والأنواع الأدبية بل حتى المعارف الفلسفية والتاريخية والجغرافية يؤكد على أن الفحول الثلاثة (الهمذاني، الحريري السرقسطي) أجادوا في المنظوم والمنثور معا، فحق لهم اعتلاء ذروة سنام البلاغة العربية. كما أن انفتاح النص المقامي على الأجناس الأدبية (الشعر، الخطابة، الوصية، الرسالة) والأنواع السردية (القصص، الأخبار، الأحاديث) والمعارف اللغوية والفلسفية والفقهية، جعل من المقامة سجلا هاما يمكن من خلال نصوصها فهم وتفسير كثير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية. التي شاعت تحديدا في القرن الرابع والخامس للهجرة. فلم تكن المقامة العربية مجرد ألاعيب لغوية – كما هو شائع للأسف – بل هي إطار فني لكشف عيوب المجتمع، وثورة على فساد الساسة وتلون

رجال الدين، وبكاء مرير على ضياع الأدب الذي ركدت ريحه وخبت مصابيحه. وهو ما يدعونا إلى التصالح مع المقامة العربية وتصحيح تصوراتنا نحو هذا الفن حتى ندرك إسهامات المقاميين ودورهم في كشف العيوب الإنسانية والاجتماعية التي عاصروها. كما نسجل تباينا في انفتاح النص المقامي بين المدونات الثلاث. فالهمذاني اختصت مقاماته بانفتاحها على الملل والنحل ومناقشاته للآراء الفلسفية التي شاعت في عصره. خاصة في المقامة (المارستانية). إذ عرض لمذهب المعتزلة بالتحقير والتسفيه...وغيرها من المعضلات الكلامية. والحريري؛ وابل النص المقامي فالانفتاح النصي على مختلف الأجناس والأنواع الأدبية هي من العلامات المائزة لمقاماته. ومما زاده عن الهمذاني والسرقسطي انفتاح مقاماته على أدب الرسائل، والألغاز الفقهية واللغوية. أما السرقسطي ورغم تأخر مقاماته في الظهور إلا أنه أراد أن يطبعها بسمات لم تكن توجد في المقامات الشرقية. ومن خصوصياتها: لزوم مالا يلزم على مستوى البناء الفني واللغوي. وحضور العنصر البحري على مستوى المضامين، فعادة ما تجري الأحداث في الموانئ والبحار. مع الميل إلى العجائبية في بناء قصه وأخباره، من خلال جعله اللاّمألوف مألوفا وخرق النواميس الطبيعية.

9- النص المقامي نص غير قابل للإنتاج والإبداع اليوم، شأنه في ذلك شأن الملحمة في الآداب الغربية، والموشحات الأندلسية في الأدب العربي، لغياب الأنساق الثقافية والاجتماعية التي ترعرع فيها هذا المنتوج عشرة قرون كاملة. لكن موت المقامة العربية حول جسدها (نصها) إلى سماد تشكلت به أنواع أدبية أخرى خاصة القصة القصيرة في أدبنا الحديث والمعاصر. مثلما تحول جسد الملحمة إلى سماد في تشكيل الرواية الأوروبية الحديثة .

بالمقابل فالمقامة العربية التي ماتت إبداعيا مازالت نصوصها قابلة لقراءات جديدة بغية فهمها واستنباط أسرارها الفنية شريطة مراعاة أنساقها الاجتماعية والثقافية. أي قراءة النصوص القديمة وفق أسئلة جديدة دون تهويل أو استخفاف.

وأخيرا لعلّنا بهذا العمل المتواضع نكون قد أقنعنا القارئ بأن المقامة العربية ما تزال بحاجة إلى المراجعة والدرس لنفهم جزءًا من تراثنا الأدبي، ونحاول كشف نقاطه المظلمة.

وخير ما نختتم به هذا البحث ما قاله الجرجاني قديما: « وإنك لتتعب في الشيء نفسك وتكد فيه فكرك، وتجهد فيه كل الجهد حتى إذا خلت قد قتلته علما، وأحكمته فهما، كنت

الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة ويعرض فيه شك ». وكيف لا ونحن نتعامل مع نص قديم محفوف بالمخاطر والصعاب من كل جانب.

والله من وراء القصد

والهـــادي السبيـــل

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القـــرآن الكـــريم – بروايـــة حفـــص –

ثانيا: المصـــادر المقاميـــة

1- الحريري (أبو القاسم بن علي): **المقامات**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت).

2- الحضرمي (أبو بكر بن محسن باعبود): **المقامات النظرية**، تحقيق/ عبد الله محمد الحبشي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1999م.

3- الزمخشري (جار الله محمود بن عمر)، **المقامات**، تحقيق، يوسف بقاعي دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، (دت).

4- السرقسطي (أبو الطاهر محمد بن يوسف): **المقامات اللّزومية**، حققها وعلّق على حواشيها حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الثانية، 2006م.

5- السيوطي (جلال الدين): **المقامات الأدبية والطبية**، تحقيق أحمد الطويلي، دار سحنون، تونس، 1988م.

6- الهمذاني (بديع الزمان): **المقامات**، شرح محمد عبده، سلسلة الأنيس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

– **المقامات**، شرح محمد محي الدين، المكتبة الأزهرية 1923م.

– **رسائل بديع الزمان**، مطبعة هندية بالموسكي، مصر، الطبعة الرابعة، 1928م.

7- اليازجي (ناصيف): **مجمع البحرين**، دار صادر، بيروت 1961م.

ثالثا: المصادر الأدبيـــة

1- الأبشيهي (بهاء الدين): **المستطرف من كل فن مستظرف**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، طبعة جديدة منقحة.

2- ابن الأثير (ضياء الدين): **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1973م

3- الأزدي (أبو المطهر): **حكاية أبي القاسم البغدادي**، أعادت طبعه بالأفست، مكتبة المثنى، بغداد، (دط)، (دت).

4- الأندلسي (ابن عطية): **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.

5- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) : **إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.

6- البيهقي (أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي) : **المحاسن والمساوئ**، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت،1979م.

7- التنوخي (القاضي أبو علي المحسن): **الفرج بعد الشدة**، اختار النصوص وقدم لها عبد الإله نبهان، منشورات وزارة الثقافة سوريا، 1995م.

8- التوحيدي (أبو حيان): **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989.

-**الامتاع والمؤانسة**، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

9- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد): **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1377هـ.

10- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، الطبعة الرابعة (دت).

– **البخلاء**، موفم للنشر، الجزائر، 1994.

11- الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف): **كتاب التعريفات**، تحقيق عبد المنعم حنفي، دار الرشاد، القاهرة، (دت).

12- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي): **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، (دط)، (دت).

13- الحموي (تقي الدين أبي بكر بن علي): **ثمرات الأوراق**، صححه وعلق عليه (محمد أبو الفضل إبراهيم)، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الأولى، 1971م.

14- الخطابي الرماني، الجرجاني،... **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف الطبعة الرابعة.

15- ابن خلدون (عبد الرحمان): **المقدمة**، شرح وتقديم محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005م.

16- ابن خلكان (أبو عباس شمس الدين): **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية 1948م.

17- الرماني (أبو الحسن علي): **الحدود**، رسالتان في اللغة، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار لفكر للنشر، عمان 1984م.

18- الزمخشري (محمود بن عمر): **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة التالثة، 1987.

19- زهير بن أبي سلمى: **ديوان زهير**، شرحه وقدم له علي فاخور، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1988م.

20- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي): **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة الثانية، 1987م.

21- ابن سينا: **كتاب الشفاء**، الجزء الأول (الإلهيات)، تحقيق الأستاذين الأب قنواتي، وسعيد زايد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1960م.

22- السيوطي(جلال الدين)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1987م.

23- الشرتوني (سعيدالخوري): **ذيل أقران الموارد**، مطبعة مرسلي الياسوعية، بيروت،ن 1993.

24- الشريشي (أبو العباس أحمد عبد المؤمن): **شرح مقامات الحريري**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (دط)، (دت).

25- ابن شهيد: **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق وتقديم بطرس البستاني، دار صادر بيروت، 1980م.

26- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد): **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995م.

27- الضبي (المفضل بن عبد الله): **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ندار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثامنة.

28- العسكري (أبو هلال): **كتاب الصناعتين**، (الكتابة والشعر) الأستانة، الطبعة الأولى،1320هـ.

– **ديوان المعاني**، مكتبة الأندلس، بغداد، (د.ت).

29- العلوي (ابن الفضل): **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسين، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية، 1995م.

30- القالي (أبو علي): **الأمـــالـــي**، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية، 1987م.

31- ابـــن قتيـــبـــة: **عيون الأخبار**، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت).

– **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، 2006م.

32- قدامة (بن جعفر): **نقد النثر**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980م.

33- القرطاجي (أبو الحسن حازم): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م.

34- القرطبي (محمد بن أحمد): **الجامع لأحكام القرآن**، دار الكتاب العربي، بيروت، (دت).

35- القزويني (الخطيب): **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، 1989م.

36- القلقشندي (أحمد بن علي): **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، تحقيق/محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

37- القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. حققه وفصله محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981.

38- الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور): **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

39- المرزوقي (أبو علي بن الحسين): **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1951م.

40- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين): **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الثالثة، 1958م.

41- مصطفى (ابن عبد الله): **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، طبع بعناية وكالة المعارف، 1943م.

42- المعرّي (أبو العلاء): **سقط الزند**، شروح التبريزي والخوارزمي، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، 1946م.

43- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد): **مجمع الأمثال**، ميدان الجامع الأزهر، مصر، 1352هـ.

44- الوشاء (أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحي): **الموشّى أو الظرف والظرفاء**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980م.

45- ابن يعيش (موفق الدين النحوي): **كتاب شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، المجلد الأول.

46- (د-م): **ألف ليلة وليلة**، منشورات مكتبة دار الإيمان، بيروت (دط)، (دت).

رابـــعـــا: المراجـــع العـــربيـــة

1- إبراهيم (عبد الله): **السردية العربية**، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992م.

- **موسوعة السرد العربي**، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.

2- أبلاغ (محمد عبد الجليل): **شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002 م.

3- الإدريسي (رشيد): **سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

4- أدونيس (علي أحمد سعيد): **فاتحة لنهايات القرن**، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980م.

- **زمـــن الشعـــر**، دار العودة ، بيروت، الطبعة الثانية، 1978م.

5- اسماعيل (عز الدين): **المكونات الأولى للثقافة العربية**، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (دط)، 1986م.

6- إسماعيل (يوسف): **المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2007م.

7- بلقريز (عبد الإله): **العرب والحداثة (دراسة في مقالات الحداثيين)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2007م.

8- بوملحم (علي): **في الأدب وفنونه**، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، (دت).

9- ثامر (فاضل): اللغة الثانية، **في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، (دت).

10-الجابري (محمد عابد): **التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2006م.

- **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2005م.

- نحن والتراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى.

11-جمعة (بديع محمد): **دراسات في الأدب المقارن**، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1980م.

12-حسن (محمد عبد الله): **مقدمة في النقد الأدبي**، البحوث العلمية، الكويت، الطبعة الأولى، 1975م.

13-حنفي (حسن): **التراث والتجديد**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1987م.

14–خليل (إبراهيم): **في نظرية الأدب وعلم النص**، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2010م.

15–دراج (فيصل): **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2002م.

16–الرويلي (ميجان) والبازعي(سعد): **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2002م.

17–الزيات (أحمد حسن): **تاريخ الأدب العربي**، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1999م.

18–أبو زيد (نصر حامد): **مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة السادسة، 2005م.

–النص – السلطة – الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997م.

–الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2005م.

–إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 1992.

19–زيدان (جرجي): **تاريخ آداب اللغة العربية**، تعليق شوقي ضيف، دار الهلال، 1957.

20–سليمان (موسى): **الأدب القصصي عند العرب (دراسة نقدية)**، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الخامسة، 1983م.

21–سليمان (سامي أحمد): **الاختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي**، ضمن كتاب "تداخل الأنواع الأدبية"، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، اليرموك، 2009م.

22–شبيل (عبد العزيز): **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري.** (جدلية الحضور والغياب)، العربية دار محمد علي الحامي، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، سوسة، الطبعة الأولى، 2001.

23–شرشار (عبد القادر): **خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.

24– شكري (عزيز ماضي): **في نظرية الأدب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الطبعة الأولى،2005.

25– شكري (غالي): **التراث والثورة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1979م.

26– الشكعة (مصطفى): **الأدب في موكب الحضارة الإسلامية (كتاب النثر)**، الدار المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993م.

27–شلبي (عبد العزيز عبده): **الخطابة وإعداد الخطيب**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، 1986م.

28– الصالح (صبحي): **علوم الحديث ومصطلحه**، مطبعة جامعة دمشق، 1959م.

29– صفدر (فرح ثاز علي): **المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي (الحريري والحميدي خصوصا)**، دار الكتب الإعلامية، بيروت، الطبعة الأولى، 2011م.

30–صمود (حمادي): **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**، الدار التونسية للنشر، 1988م.

31– ضيف (شوقي): **الأدب العربي المعاصر في مصر**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، (دت).

– **المقامة**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، (دت).

32–طرشونة (محمد): **إشكالية المنهج في النقد الأدبي**، مركز النشر الجامعي، تونس، الطبعة الأولى، 2008م.

- **مائة ليلة وليلة**، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، الطبعة الأولى، 2005م.

33-عباس (إحسان): **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة بيروت، (دت).

- **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الثقافة بيروت، الطبعة السابعة، 1985.

34-عبد المجيد (علي عبد المنعم): **النموذج الإنساني في أدب المقامة**، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى، 1994.

35-عبود (مارون): **بديع الزمان**، دار المعارف، مصر، 1963م.

36-عروس (بسمة): **التفاعل في الأجناس الأدبية**، منشورات كلية الآداب، منوبة، 2008م.

37-عصفور (جابر): **مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)**، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، 1990م.

38-علواش (سعيد): **نقد ثقافي أم حداثة سلفية؟**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2007.

39-عوض (يوسف نور): **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.

40-ابن عياد (محمد): **المقامة في الأدب العربي**، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2004م.

41-الغذامي (عبد الله): **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 2001م.

- **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.

42-غنيمي (هلال): **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى (دت).

- **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، 1993م.

43-فائز (طه عمر): **النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى،2004.

44-القاضي (محمد): **الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)**، دار المغرب الاسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998.

45-القلماوي (سهير): **ألف ليلة وليلة**، مطبعة المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1959م.

46-كاظم (نادر): **المقامات والتلقي (بحث في انماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م.

47-الكعبي (ضياء): **السرد العربي القديم**، (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.

48-الكك (فيكتور): **بديعات الزمان (مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني)**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961م.

49-كيليطو (عبد الفتاح): **الحكاية والتأويل**، دراسات في السرد العربي القديم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988م.

- **الأدب والغرابة**، **(دراسات بنيوية في الأدب العربي)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006م.

- **الغائب (دراسة في مقامة للحريري)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

50-لحميداني (حميد): **القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،2003م.

- **أسلوبية الرواية (مدخل نظري)**، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م.

– **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991م.

51– لعرج (واسيني): **نوار اللوز** (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، رواية، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الثانية، 2007م.

52–ماجدولين (شرف الدين): **ترويض الحكاية** (بصدد قراءة التراث السردي)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى،2007م.

53–مبارك (زكي): **النثر الفني في القرن الرابع**، المكتبة العصرية، صيدا، (دط)، (دت).

54–محمد (سعيد محمد): **دراسات في الأدب الأندلسي**، منشورات جامعة سبها، ليبيا، الطبعة الأولى، 2001م.

55–مرتاض (عبد الملك): **فن المقامات في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

– **فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

– **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، كتاب عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

56–مسرحي (فارح): **الحداثة في فكر محمد أركون**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.

57– مشبال (محمد): **بلاغة النادرة**، منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب، تيطوان، 1998م.

58–الموسوي (محسن جاسم): **سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.

59- المويلحي (محمد): **حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن**، المكتبة العربية، مصر، 1964م.

60-نجم (محمد يوسف): **القصة في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة بيروت، الطبعة الثالثة، 1966م.

61-نعيمة (ميخائيل): **المجموعة الكاملة**، المجلد الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

62-نويوات (موسى الأحمدي): **المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية.

63-الهاشمي (السيد أحمد): **جواهر البلاغة**، دار فكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة مجددة، 2008م.

64-الوغلاني (خالد): **جنس النص وقضايا القراءة**، ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الاردن، الطبعة الأولى، 2008.

65-يحياوي (رشيد): **شعرية النوع الأدبي (قراءة في النقد العربي القديم)**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، (د.ت).

- **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، الدار البيضاء،1994م.

- **شعرية النوع الأدبي**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، (دت).

66-يقطين (سعيد): **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.

- **الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولى،1997م.

– **ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1994م.

– **السرد العربي (مفاهيم وتجليات)**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م.

– **الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992م.

67– يونس (عبد الحميد): **الهلالية في التاريخ الشعبي**، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1968م.

خامـــسا: المراجـــع المتـــرجمـــة

1- أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م.

2- أورزيناك (زتيسلافو): **مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)**، ترجمة سعيد حسن بحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.

3- بروكلمان (كارل): **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، (دت).

4- تودوروف (تزيفيطان) وآخرون: **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسن سحال، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السر الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1982.

– **الشعـــريـــة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، (دت).

5- توماتشفسكي وآخرون: **نظرية الأغراض ضمن (نظرية المنهج الشكلي)**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1982م.

6- جنيت (جيرار): **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

7- ديكرو (أوزولد) وستايفر (جان ماري): **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.، بيروت الطبعة الثانية، 2007م.

8- فيتور (كارل) وجان ماري شايفر وآخرون: **نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي جدة، الطبعة الأولى، 1994م.

9- كليطو (عبد الفتاح): **العيـــن والإبـــرة**، ترجمة مصطفى النحال، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995م.

- المقامـــات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993م.

10- كوهن (جون): **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، دار الزهراء القاهرة،1986م.

11- **دائرة المعارف الإسلامية**، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، الجزء 31، 1998م.

12- **نصوص النقد اليوناني الأدبي**، ترجمة لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، 1965م الجزء1.

سادسا: الـــدوريـــات

1- إسماعيل (عز الدين): **أما قبل، فصول، مجلة النقد الأدبي**، المجلد السادس، العدد الثاني 1986م.

2- بنكراد (سعيد): **الحكي واللذة المجهضة، مجلة الموقف الأدبي**، إتحاد الكتاب العرب سورية، العدد 447، 2008م.

3- زياد (صالح غرم الله): **المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ، مجلة عالم الفكر** المجلد الثامن والعشرون، العدد الثالث، 2006م.

4- ساري (محمد): **نظرية السرد الحديثة، مجلة السرد العربي**، جامعة منتوري، قسنطينة العدد الأول، 2004.

5- سعيد (خالدة): **الملامح الفكرية للحداثة، فصول، مجلة النقد الأدبي**، المجلد الرابع، العدد الثالث، 1984م.

6- الشمعة (خلدون): **مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد 177، 1976م.

7- عزاوي (ضياء): **كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة، مجلة المعرفة**، العدد 161 يوليو/ تموز 1975م.

8- فاضل (جهاد): **صدمة الحداثة لأدونيبس، صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، مجلة عالم الفكر**، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد الثاني، تموز/ آب 1978م.

9- مريني (محمد): **السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث، مجلة عالم الفكر**، الكويت المجلد 38، العدد 03، 2010.

10- مشبال (محمد): **البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد الأول يوليو، سبتمبر، 2001.

11- الندوي (أبو الحسن): **نظرة جديدة إلى التراث الأدبي العربي، مجلة المشكاة**، المغرب، العدد 11، 1989م.

12- يقطين (سعيد): **كتابة تاريخ السرد العربي، مجلة التبيين**، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000.

سابعا: المـــعاجـــم

1- التهانوي (علي بن محمد)، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م.

2- جبور (عبد النور): **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.

3- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979م.

4- الفيروزابادي: **القاموس المحيط**، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

5- الفيومي (أحمد بن محمد علي المفتري): **المصباح المنير**، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

6- محمد رشيد رضا، **معجم متن اللغة (موسوعة لغوية جديدة)**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960م.

7- ابن منظور: **لســـان العـــرب**، دار صادر، بيروت، 1955م.

8- ياقوت الحموي: **معجم الأدباء**، مطبوعات دار المأمون، راجعته وزارة المعارف العربية، مصر.

-معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.

9- **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثانية، (د.ت).

10- **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، 1983م.

ثامنـــا: المخـــطوطـــات

- عزيزي (السعدية): **التلقي في الخطاب النقدي العربي القديم**، البحوث الإعجازية أنموذجا، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، 2000م.

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل: (نحو قراءة جديدة للنصوص التراثية) 08

أولا- مصطلح التراث..... 10

أ- الدلالة اللغوية (جذور المصطلح) 10

ب- الدلالة المعرفية (تفكيك المفاهيم) 12

ثانيا- القراءة المعاصرة للنصوص التراثية..... 19

الباب الأول: السرد العربي القديم (تشكل الأنواع وأبنيتها السردية) 27

الفصل الأول: السرد العربي القديم ماهيته وتشكل أنواعه..... 28

أولا- مصطلح السرد والسردية..... 29

ثانيا- مصطلح السرد العربي القديم (المفهوم و التجلي) 39

ثالثا- دراسات حول السرد العربي القديم..... 45

أ- جيل التأسيس..... 45

ب- جيل الرواد..... 48

رابعا- الموروث السردي العربي القديم (تشكل الأنواع السردية) 57

أ- الحكاية الخرافية..... 57

ب- السيرة الشعبية..... 66

الفصل الثاني: المقامة العربية (تشكل النوع ومساره التاريخي)..... 72

أولا– المقامة (سراب المصطلح) 75

ثانيا– أصول وروافد فن المقامة العربية..... 80

أ– أخبار المكديين..... 80

ب– حكاية خالد بن يزيد..... 83

ج– أشعار الهامشيين..... 85

ثالثا– ملف الريادة الإبداعية في فن المقامة العربية..... 97

أ– الفريق الأول (البديع أستاذ المقاميين) 98

ب– الفريق الثاني (الحصري والإشهار المضلل) 102

رابعا– ذرية الهمذاني (المقاميون العرب) 110

خامسا– مسرد لأصحاب المقامات في اللغة العربية..... 129

الباب الثاني: إشكاليات التأويل الأجناسي في المقامة العربية..... 134

الفصل الأول– نظرية الأجناس الأدبية..... 135

توطئة..... 136

أولا– الدلالات اللغوية والفلسفية لمصطلحي الجنس والنوع..... 141

أ– الدلالة اللغوية..... 141

ب– الدلالة الاصطلاحية..... 143

ثانيا– نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي..... 147

أ- المقاربات الأجناسية في النقد الغربي..... 152

ب- تصنيف الأنواع الأدبية..... 165

ثالثا- تصورات أجناسية في النقد العربي..... 170

أ- النقد العربي القديم..... 170

ب- النقد العربي الحديث..... 183

الفصل الثاني: تجنيس المقامة العربية..... 194

أولا- قراءة في الخطاب المقدماتي..... 196

ثانيا- خصائص الجملة الأدبية في النص المقامي..... 205

أ- البنية السردية..... 206

ب- ثنائية المنظوم والمنثور..... 211

ج- ثنائية الحكاية والرواية (الإسناد المركب) 215

د- معتاص الكلام ومصنوع اللفظ..... 219

ثالثا- النص المقامي (جذور المنطلق وحدود المنتهى) 224

رابعا- المقاربة النصية وجنسية المقامة العربية..... 230

الباب الثالث– تجليات الانفتاح النصي في المقامة العربية..... 235

توطئة..... 236

الفصل الأول: انفتاح النص المقامي على الكلام المنظوم (تجليات الحضور) 239

أولا– التصورات..... 243

أ– مقامات الهمذاني..... 243

ب– مقامات الحريري..... 250

ج– مقامات السرقسطي..... 257

ثانيا– التجليات..... 264

أ– مقامات الهمذاني..... 268

ب– مقامات الحريري..... 276

ج– مقامات السرقسطي..... 288

الفصل الثاني: انفتاح النص المقامي على الكلام المنثور (تجليات الحضور) 299

أولا– الأجناس الأدبية..... 301

أ– الخطابة (الوعظ المغشوش) 301

ب– الوصية (من مسالك الجد إلى شعاب الهزل) 308

ج– الرسالة (الإعجاز اللغوي) 314

ثانيا– الأنواع السردية..... 319

أ- الأخبار..... 319

ب- القصص..... 330

ثالثا- قصار الأنواع الأدبية (الألغاز) 346

خاتمة..... 356

قائمة المصادر والمراجع..... 363

فهرس المحتويات..... 382

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.