



كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش

ⵜⴰⵎⴰⵔⴰⵏⵜ ⵏ ⵓⵔⴰⵎⴰ ⵏ ⵓⵔⴰⵎⴰⵏⵜ ⵏ ⵓⵔⴰⵎⴰⵏⵜ ⵏ ⵓⵔⴰⵎⴰⵏⵜ

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Marrakech

مختبر الترجمة وحوار الثقافات وتكامل المعارف
تكوين الدكتوراه: النص؛ دراسة لغوية وأدبية

أطروحة جامعية
لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع

حجاجية السرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني

إشراف الأستاذين
د. رشيد أعرضي
د. عبد الواحد المرابط

إعداد الطالب الباحث
حميد أيت بلا
رقم التسجيل: E040119

السنة الجامعية: 2023-2024

الإهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى روح الطفل ياسين

وإلى كل ضحايا زلزال الحوز

كلمة الشكر

بكل الاحترام والتقدير أقدم جزيل شكري إلى كل من ساندني في إنجاز هذا البحث، وأخص بالشكر الأستاذين المشرفين الدكتور عبد الواحد المرابط الذي وقف بجاني من أجل تجويد البحث ورعايته في كل مراحله. والأستاذ رشيد أعرضي الذي واكب هذا العمل حتى استقام على عوده.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري للجنة العلمية التي وافقت على مناقشة بحثي وتشجعت عناء النظر فيه، وأمدتني بجليل ملاحظاتها بما يعطي للعمل قيمة.

مقدمة عامة

يهتم هذا البحث بإشكال العلاقة بين السرد والحجاج وفي مدى حضور الحجاج في النص السردى العربى، ويعود طرح هذه العلاقة إلى أصول النظرية البلاغية عند أرسطو وتحديدًا في المسار الحجاجي القائم على المثال والمثال التوضيحي والتمثيل وهي وسائل حجاجية عقلية في الخطاب. ويصنف المثال ضمن "الحجج المشتركة بين أنواع الخطابة"¹، ويسمى في الجدل استقراء وفي الخطابة مثالًا، ويكون المثال واقعياً أو تاريخياً أو مخترعاً خيالياً قائماً على وقائع مختلفة يُستعان بها لمُناسبة القضية المعروضة.

فالمثال ميدان للسرد، مثلما هو ميدان المشابهة؛ يستمد طاقته البلاغية كما وضع كيبيدي فارغا (Aron Kibedi Varga) من النزوع الطبيعي عند الإنسان إلى المحاكاة. من هنا جاء الحديث عن التمثيل بالقص والحكاية المثلية وبلاغة الأمثلة وأهميتها في إبراز المضامين التعليمية والتبليغية. ويمكن تدقيق النظر لنبين للسرد موقعا في الخطاب، إذ يرد مباشرة بعد الاستهلال وهو القسم الموسوم بالعرض الذي يقوم غالبا على سرد الوقائع، وله أهمية في الخطابة المشاجرية والخطابة التثبيتية بدرجة أقل.

تطورت السرود وتنوعت كثيرا، فالسرد هو جسر العبور ما بين الذاكرة والهوية، وهو ثقافة واسعة تشكلت من تقاليد شفوية، ومدونات سيرية وتاريخية، وفانتازيا عجائبية، وغير ذلك من الممارسات الحكائية التي لزمت الإنسان زمنا طويلا. أما الحجاج فهو بناء جدلي وعقلي منفتح على جل أنماط الخطاب الرسمي وغير الرسمي، ينفذ على حد أوزفالد ديكر (Oswald Ducrot) إلى جميع الخطابات (الأدبية والتاريخية والاجتماعية والسياسية)، ويعتمد تقنيات واستراتيجيات كثيرة لضمان التواصل الإقناعي. ولقد حاولت النظرية الأدبية عبر مراحل تطورها استيعاب الحوار القائم بين النص السردى وفاعليته الحجاجية، أو بين الحجاج الذي يتوسل الحكي وضروره للوصول إلى الإقناع أو إحداث التأثير المطلوب. فاستطاعت دراسات كيبيدي فارغا (Aron Kibedi Varga) في مرحلة أولى أن تبين متانة الأواصر بين الأدب والبلاغة، وقرب المسافة ما بين الأجناس الخطابية ومرجعيتها البلاغية والفنية بوصفها جامعا مشتركا، بين بلاغة الأدب بفنونه المختلفة، وبلاغة السرد التي تتسرب إلى كل المنجز الأدبي والخطابي. وذلك انطلاقا من فكرة عموم البلاغة وانفرادها بالمنجز الإبداعي بشق ضروريه.

تُمكّن خصائص الخطاب السردى وعناصره في فن الرواية من إحداث تأثير يحمل المتلقي إلى ترجمة المضمون عبر الصور والانفعالات والأفكار. من هنا لا يمكن للرواية أن تتخلص من بلاغة الحجاج. وقد بين جان مارك فيري (Jean Mark Ferry) بعض المداخل لسؤال الصلة بين السرد والحجاج أو بعبارة أخرى بين

¹ - أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، 1953، ص 154.

السرد والبلاغة على نحو عام؛ إذ استند الباحث إلى أطروحات بول ريكور (Paul Ricoeur) حول طبيعة العلاقة بين ثلاثية السرد والذاكرة والتاريخ، لاسيما مفهوم الهوية السردية الذي يحتل مكانة مركزية في تحديد الهوية الشخصية للإنسان عبر وساطة الوظيفة السردية. وهو يحاول الدمج بين السرد التاريخي والسرد التخيلي. ويشير كذلك مارتن رازيكل (Martin Razekal) إلى وجود تداخل بين الحجاج والسرد في سياقات عرض المقاطع السردية باعتبارها أمثلة لفهم ادعاء معين.

إن السرد والحجاج عند الدارسين عموما لا يوجدان منفصلين في النصوص الكلاسيكية؛ بل يتداخلان ويأخذان أوضاعا وأشكالا ووظائف تتحدد على أساسها طبيعة النص، وتبعا لذلك لا يمكن الحديث عن الحجاج أو السرد بمعزل عن بعضهما لأن السرد في حد ذاته حجة تؤدي مهمة التأثير في المتلقي وتجبره على الاقتناع بمحتوى الخطاب، ففي مقامات بديع الزمان الهمداني لا يُستدعى الحجاج لذاته وإنما خدمة للسرد، فهو ينصهر مع باقي مكونات المقامة ليصبح بدوره جزءا تكوينيا تقوم عليه، على غرار باقي المكونات الأخرى.

وضمن هذا الإطار، يندرج مشروع الرامي إلى دراسة خطابات سرديات التراث، فبعد دراسة نصوص من كتاب "كليلة ودمنة"؛ حيث كان موضوع بحث الماستر هو "بلاغة الإقناع وبلاغة الإمتاع"، ورد موضوع الدكتوراه امتدادا لهذا المشروع ودراسة لخطاب آخر من سرديات التراث، من خلال تقديم مقارنة حجاجية سردية لمقامات بديع الزمان الهمداني (ت: 398هـ) التي تمثل أبرز النماذج التأسيسية للأجناس الأدبية، فقد رأى نادر كاظم في هذه النصوص مجموعة من المظاهر التي شكلت "ظاهرة نوعية فريدة في الأدب العربي". ذلك أن هذه المظاهر لم تكن في رأيه "سمة تميز مقامات الهمداني فحسب، بل غدت، بعد ذلك، سمة تميز المقامات بوصفها نوعا أدبيا، وتلك حالة فريدة حقا {شكلت فيها} المظاهر المتميزة في نص فردي، سمة نسقية عامة تميز نوعا أدبيا يمتلك إمكانية مفتوحة لإنتاج نصوص على نمط محدد" بل إنه يرى أن النص لا يمكنه أن ينتمي إلى جنس المقامة إلا "حين يفى بطريقة الهمداني"¹. ولا عجب في ذلك فقد استطاع الهمداني أن يضمّن مقاماته خصوصيات شكلية ومميزات فنية بنائية ومضمونية. ولقد اعتنى الباحثون والدارسون بضمّن المقامات في إطار قراءة التراث السرد العربي، وتواترت الأبحاث في هذا المجال وتعددت الرؤى والمنطلقات، حيث قوربت المقامات مقاربات لغوية تقف عند ثروتها المعجمية والأسلوبية، هدفها امتلاك عُدّة لغوية كما هو الحال في أعمال شراحها؛ محمد عبده، ومحمد صادق الرافعي ومحي الدين عبد الحميد وأبو العباس أحمد الشريشي وغيرهم. ثم مقاربات تاريخية تبحث في أصولها البدائية وجذورها

¹ - نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، 2003، ص 106-107.

التحقيقية بهدف تأصيلها، وضبط تحولاتها النوعية، وامتدادها في الموروث الحكائي العربي، مثلما أنجزه كل من زكي مبارك وشوقي ضيف ومارون عبود وإكرام فاعور وآخرين. ثم نُظِرَ إليها من زوايا بنيوية تستجلي مكوناتها السردية ونظمها الداخلية بالإضافة إلى حصر أنساقها الثقافية، على نحو ما نجد عند عبد الفتاح كيليطو وعبد الله إبراهيم وأيمن بكر ومحمد أنقار وعبد الملك مرتاض. ثم خضعت المقامات لتلقيات متباينة بين التمجيد والاستبعاد، وقد وُلِدَ ذلك تأويلات متباينة ومتعارضة أفضت إلى مواقف مختلفة من المقامات عموماً، ومن مقامات بديع الزمان الهمذاني وأبي محمد القاسم الحريري على وجه التحديد. ولعل دراسة الباحث نادر كاظم في كتابه: "المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، قد عالجت قضية التلقي على الرغم من إثارتها مجموعة من القضايا الهامة المتعلقة بالمظاهر والسمات المرتبطة بمشكل الجنس في المقامة.

هكذا تصورت فئة من هؤلاء أن المقامة فن لغوي بامتياز، وأن الغاية منها تعليمية، ابتدعها بديع الزمان الهمذاني لتعليم الناشئة فنون القول. أما فيما يتعلق بالحكاية فهي في نظرهم لا تُعتمد إلا بما هي وسيلة تخدم الجانب اللغوي. ونجد تصوراً آخر يعيد الاعتبار للسرد في المقامة، ويرى أنها - لا سيما مقامات الهمذاني والحريري- توازن بين المكون الأسلوبي لما تتضمنه من محسنات بديعية وأساليب تصويرية، والمكون القصصي لما تشتمل عليه من معايير الفن القصصي من راو وأحداث وشخصيات وفضاء ووصف، وهذا ما يجعلنا "حين نقرأ المقامات نشعر بتضافر هذين المكونين النصيين وتكاملهما"¹. تبعاً لذلك، يعتقد أصحاب هذا التصور أن المقامة حكاية، ويدعون إلى ضرورة إمعان النظر في لغة المقامة، لا باعتبارها لغة مزخرفة، بل لغة سياق حكاوي، تنغيا التأثير بالسرد، تنبعث الحكاية من زخارفها. ولكن رغم وعي هؤلاء لقيمة السرد في المقامة، وإعادتهم الاعتبار له، إلا أنهم أغفلوا الإشارة إلى هذا الجانب، وهو ما تنطوي عليه المقامة من أطروحات حجاجية، ولم يوفقوا في الكشف عنه. وهذا ما جعلني أوجه عنايتي في هذا البحث نحو إثبات العلاقة الكامنة بين الحجاج والسرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهي علاقة كما سلف متداخلة. فإذا كان الحجاج بالنظر إلى السياق العام لهذه المقامة يحضر باعتباره بعداً وليس غرضاً؛ أي إن المقامة تتوخى إحداث تأثير فني في المستمع الذي يصغي للحكاية، التي يتناقلها راويان، أولهما عيسى بن هشام، وثانيهما الراوي المجهول الذي يكشف عنه قوله في بداية المقامة "حدثنا عيسى بن هشام؛" فإنه يغدو بالنظر إلى السياق الداخلي الجزئي، وببربطه بقصد أبي الفتح الإسكندري، غرضاً حجاجياً، فيصبح السرد من هذه الزاوية في خدمة الحجاج، لأنه ورد ضمن سياق حجاجي يراهن على الحكاية لأجل الإقناع بالآخر والتأثير فيه.

¹ - عبد المالك أشهبون، تطوير الحكاية في المقامات، بحث في البنيات السردية، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، 2013، ص 13.

لم ينظر إلى المقامات العربية في علاقتها بالسياق السوسيوثقافي التي ظهرت فيه، ذلك أن المؤلف ضمير عصره عبر عن قضايا زمانه، في هذا المنطلق حاولنا تطعيم البحث ببعض المفاهيم الوافدة من نظرية ميخائيل باختين، بحيث أن هذا الأخير ربط في دراسته حول "شعرية ديستوفسكي" بين الرواية وجذور نثرية أدبية قديمة، علاوة على دراسته عن فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية. وتمضي الدراسة في إثارة مسألة الأنساق الكرنفالية والحوارية. ولعل هذا المدخل يتيح لي صياغة الإشكالات التالية:

- كيف يشتغل الحجاج والسرد داخل نصوص مقامات بديع الزمان الهمذاني؟
- ومن المسؤول عن توقف السرد في نص المقامة؟
- وما هي التقنيات السردية والتقنيات الحجاجية الموظفة في المقامات؟
- وما هي طبيعة الروابط والعوامل الحجاجية المتحركة في نصوص المقامة؟
- وهل يمكننا الحديث عن الحجاج بالعواطف في مقامات الهمذاني؟
- ما هي آليات الحجاج بالعواطف في المقامات؟
- ما هو الرهان النفسي والسلوكي الذي تغياه المخاطب؟
- وما عساه أن تكون الأنساق المضمررة في ثنايا نصوص المقامات؟
- وكيف تحضر تلك الأنساق داخل متون المقامات؟
- وكيف تتبين بنية الشعر في حنايا تضاعيف بنية السرد؟
- لماذا تبني الهمذاني نصوصا من الحديث داخل السرد؟ وكيف تحضر اللغة الدينية وسط السرد؟

تصميم البحث

للقوف عند صور تحقق هذه المباحث في الأطروحة، اخترت المقاربة الحجاجية أداة منهجية مع إثرائها ببعض المفاهيم النقدية لدى ميخائيل باختين، ومن خلال النظر إلى نصوص المقامات تبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين هذه الإشكالات المطروحة ومتون المقامات، وفق خطة تمثلت في ثلاثة أبواب:

الباب الأول: عنوانه، من بلاغة النثر إلى بلاغة السرد.

يتناول هذا الباب الإطار النظري للبحث، وينقسم إلى فصلين هما:

الفصل الأول: بلاغة النثر العربي؛ محطات تاريخية ونقدية.

الفصل الثاني: المقامة في التراث النقدي والبلاغي.

أما الباب الثاني فعنوانه بـ "مقامات بديع الزمان الهمداني بين هيمنة السرد والحجاج وتعدد الأنساق.

وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول تطبيقية، هي:

الفصل الأول: يهتم بالمقامة الجاحظية من حيث بلاغتها السردية، وبعض أنساقها الكرنفالية، ثم يثير المقامات الحجاجية وهي، المقام الخطابي، المقام التخيلي، المقام الحوارية.

أما الفصل الثاني: فيعالج التمثيل والإقناع في المقامة الموصلية، ويبرز مظاهر الحوارية الثاوية في خطاب المقامة ويرصد الآليات الحجاجية الموظفة.

الفصل الثالث: يتطرق إلى التقنيات السردية، ويقف عند الأنساق المهيمنة داخل نص المقامة، ثم يوضح التقنيات الحجاجية الموظفة.

في حين يناقش الباب الثالث أنواع الشخصيات المقامية ودلالاتها الرمزية إلى جانب فضاء المكان الذي تتحرك فيه تلك الشخصيات، ثم يتوسع الفصل الأول منه في رصد أشكال الخطابات الظاهرة والمضمرة في المقامات، ويستهدف الفصل الثاني قراءة عينات من مقامات بديع الزمان الهمداني، حيث تنضوي أغلبها على أطروحات وظواهر حجاجية قمينة غايتها تحقيق مقاصد المكدي المتمثلة في المراوغة والإقناع والإيقاع بالخصوم في السجلات، والمناظرات، والوصايا، والمواعظ، والتعاليم، والمحاکمات، دون إغفال الإشارة إلى الاستراتيجيات الحجاجية الموظفة. ويؤكد على أن المقامة ملتقى الأجناس الأدبية. ثم يختتم البحث بأهم النتائج المتوصل إليها مرفوقاً بأفاق بحثية مستقبلية.

الدراسات المنجزة في الموضوع

أما بالنسبة للدراسات السابقة للموضوع فيمكن أن نسجل حضوراً مهماً من دراسات تناولت المقامات الهمدانية من منظور سردياً أهمها:

- السرد في مقامات بديع الزمان الهمداني، لأيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، لعبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993.
- فن المقامات في الأدب العربي، لعبد الملك مرتاض، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.
- السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، لعبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م.

الذي خصص فصلا منه لدراسة المقامة بعنوان: "تشكل النوع والبنية السردية"، وترمي جهوده إلى البحث عن السياق الحكائي الذي ظهرت فيه المقامات، أو دراسة المقامة بين ثبات البنية التقليدية، ومحاولات تقويضها، كما درس بنية الاستهلال السردية وتحول البطل إلى راو... ورغم جدية هذا العمل، فإننا نلاحظ عدم إشارته إلى كل المراجع التي اعتمد عليها، بالإضافة إلى إثارته لقضية التعاقد الضمني بين الراوي والمروي. وهي مسألة سبق لعبد الفتاح كيليطو أن أشار إليها في كتاب "الأدب والغربة".

إضافة إلى مقالات ودراسات متناثرة هنا وهناك، لا يمكن الإطمئنان إلى نتائجها بحيث لم تتطرق إلى علاقة المقامة بالسياق السوسيوثقافي؛ أي: اشتغالها على ملامح شعبية، ولم تبرز رهانات حجاجية وإقناعية للمقامات.

أما مقامات الحريري فقد لاقت اهتماما بالغاً من لدن الباحثين والدراسين، وقاربوها من منطلقات متعددة، بنيوية سردية وسيميائية وحجاجية ومن منظور التلقي، وتراكمت الأبحاث مقارنة بمقامات بديع الزمان الهمذاني التي طالها التهميش لعل السبب في نظرنا يعود إلى خلو مقامات الحريري من التكلف والاعتساف وغريب الألفاظ، وتقريب لغتها من جمهور المتلقي.

ومن الدراسات التي حاولت سبر أغوار مقامات الحريري ما أنجزه الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في كتابه "الغائب؛ دراسة في مقامة الحريري"، ثم تلتها دراسات من قبيل ما دونه رشيد الإدريسي ضمن كتابه "سيمياء التأويل؛ قراءة في مقامات الحريري"، وأيضاً مقارنة الباحث محمد أبلان عبد الجليل في مؤلفه "شعرية النص النثري؛ مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري"، ودراسة حديثة للباحث علي فرحان الموسومة بعنوان "حجاجية السرد والنسق الثقافي في مقامات الحريري؛ دراسة في البنية والخطاب" تضمنت هذه المؤلفات أفكاراً يمكن مناقشتها، حيث أعادت للمقامات بريقها وجاذبيتها في الحياة الأدبية المعاصرة.

كانت هذه الجهود القيمة التي بذلها بعض الباحثين المحدثين، وما أسدوه من عطاء خصب وفير في دراسة فن المقامات، داعياً قويا للبحث في هذا الموضوع وتنزيل إشكالياته في إطارها الموضوعي.

وتكمن أهمية هذا الموضوع في أن التراث النقدي العربي تراث مشاع، تعددت فيه الآراء، واختلفت فيه المناهج، وتنوعت فيه الوسائل، لذلك أصبح البحث فيه واجبا ثقافيا مهمته الكشف عن مظاهر هذا التنوع وتعدد جوانبه وأساليبه.

رغبة القراء في الاستفادة من بعض المناهج والنظريات النقدية الحديثة، لاسيما النظرية الحوارية وتعدد الأصوات لميخائيل باختين، وبعض المفاهيم والأفكار في النظرية الحجاجية الحديثة، ومحاولة تطبيقها على مدونة بديع الزمان الهمذاني.

فيما يتعلق بالمصادر والمراجع المعتمدة، فقد اعتمدنا في متن مقامات الهمذاني طبعة دار الانتشار العربي، بيروت 2009م، لسلامتها من الأخطاء والبتر وسبقها تحقيقات وشروحات كثيرة، منها تحقيق عبد العزيز نبوي، وشرح الشيخ محمد عبده بعنوان مقامات بديع الزمان الهمذاني، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، ط2، سنة 2016م، وقد بترت منه المقامة الشامية، في حين أثبتنا دار الانتشار العربي. وهناك شرح ثان دون تحقيق للشيخ محمد عبده، عن دار الفضيلة القاهرة، د.ط، سنة 2004م، غير أنها نسخة ناقصة رديئة الجودة لا يمكن الاعتماد عليها. وثمة شرح ثالث للشيخ محمد عبده عن دار الكتب العلمية، بيروت، في طبعته 2، سنة 2011م. وكذلك طبعت المقامات طبعة حديثة بتحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد.

كما استعنا بمصادر قديمة وحديثة ومعاصرة ومعاجم قصد الوقوف عند دلالات: مفهومي النثر والسرد، الحجاج والمقامة، واستأنسنا بمراجع مترجمة أمدتنا بمفاهيم وآليات واصفة يسرت لنا تعميق معرفتنا ببلاغة الخطاب النثري عند بديع الزمان الهمذاني، حيث حاولنا العودة إلى المنبع الأصلي للنص، إذا كان الكتاب مترجما، أو الإحالة إليه في مظانه الوسيطة، عند انعدام ترجمة الكتاب.

وبعد، فليس من باب الادعاء القول أن هذا البحث قد جاء بجديد فيموضوعه، وطريقة تناوله لهلأنه؛ اقتحم مسلكا صعبا واستفرغ مناجهدا كبيرا، من حيث الإحاطة الشاملة بكل ما أُلّف عن المقامات، رغم الصعوبات والإشكالات التي رافقتنا وتزامنت معنا. وهو بعد هذا ليس إلا جهدا متواضعا أضيفه إلى تلك الجهود القيمة التي بُذلت في حقل الدراسات الأدبية الرائدة، خدمة لتراثنا العربي الخالد النفيس.

ختاما أجدد شكري إلى الأستاذين المشرفين عبد الواحد المرابط، ورشيد أعرضي على تفضلهما بالإشراف على هذا البحث ومساعدتهما لي آملا أن أكون في حسن ظنهما، وإلى اللجنة العلمية المحترمة على ملاحظاتها القيمة والتي ستشكل إضافة نوعية على بحثي. والله من وراء القصد.

الباب الأول

من بلاغة النثر إلى بلاغة السرد

تمهيد

يلحظ المطلع على كتب النقد والبلاغة العربية أن عناية النقاد العرب القدامى بالنثر تكاد تكون قليلة، في مقابل دراستهم للشعر والاهتمام به تدوينا وتحليلا في جميع ألوانه وأغراضه، ولم يكن النثر ليأخذ حيز الدراسة إلا في أبواب مقارنته بالشعر، بل ظل يحتل مرتبة ثانية بعد الشعر، إلى أن بدأت الحياة العربية في العصر العباسي تدخل عهدا جديدا من التعقيد الفكري والاجتماعي، فعندئذ أخذ النثر مكانه الحقيقي، واتسعت مساحته في الفكر والثقافة والحياة، وشارك الشعر - بل تفوق عليه أحيانا، في تناوله جميع الظواهر الاجتماعية والمناسبات الخاصة والعامة، وتصوير عواطف الأفراد وأفكارهم، ومعالجة همومهم وآمالهم. وقد قطع النثر مسيرة شاقة لإثبات هويته منذ العصر الجاهلي، الذي نظر إليه من زاوية سجع الكهان وخطب الخطباء في المحافل والمناسبات، وأثرها البالغ في رفع همم المخاطبين، وحثهم على تلبية النداء. ويأتي العصر الإسلامي راسما لنفسه سبيلا للنثر، داعيا إلى البساطة والوضوح والإيجاز، ورافضا لكل أشكال التعتيم والزخرفة التي ميزت المرحلة السابقة، ومؤسسا نثره على الدعوة إلى نشر تعاليم الدعوة الإسلامية، فكانت الخطب والرسائل وغيرها نمطا للتعبير عن روح الشريعة وفحواها.

وقد كان لانفتاح المسلمين على الثقافات الأخرى (لا سيما الثقافتين الفارسية واليونانية) في العصر الأموي والعباسي، ولبروز عامل المثاقفة عظيم الأثر في نقل الكتابة النثرية من جانبها التنغيصي المسجوع، ومن البساطة والجزالة اللفظية واللغوية، إلى النثر المُقنَّع بضوابط منهجية عكست هيكله النثر، وهو ما يستدل به بظهور سالم عبد الله الأموي كاتب هشام بن عبد الملك، وعبد الحميد الكاتب، وما تخرج على يدي هذا الأخير من نُثَر حوَّلوا مجرى المفهوم من قبيل: ابن المقفع، والجاحظ، والصاحب بن عباد، وأبو بكر الخوارزمي، وبديع الزمان الهمذاني والحريري... حتى غدت الكتابة النثرية ضربا من ضروب الإبداع المسكون بالجمالي والكينوني.

ولم يقتصر مفهوم النثر على الجغرافية المشرقية فحسب، بل وصل إلى الأندلس، وأخرج رجالا ذاع صيتهم شعرا ونثرا مثل: ابن بشام الشنتريني، ولسان الدين بن الخطيب، وابن خفاجة الأندلسي وغيرهم ممن صاروا على درب أسلافهم. رغم الزخم الإبداعي الذي زخرت به المكتبة العربية، وما جاد به العقل العربي إبان القرون السالفة، ينبري عصر الانحطاط معلنا بداية عهد جديد من الضعف والإسفاف الذي عمر ثلاثة قرون أرجعت الإبداع عامة، والنثر على وجه الخصوص إلى الحضيض، بعدما تريع على عرش الكتابة النثرية بألوانها وأنماطها، إلى أن هبَّت رياح التنوير على يد رجال آمنوا بالبعث والإحياء ملاذا لتخليص النثر من الأحوال العالقة به، كحسن العطار وعبد الله النديم ومحمد عبده، وأحمد شوقي وغيرهم.

كما شكّل الاتصال بالحضارة الأوروبية حافزا على إعادة النظر في المنتج النثري الكلاسيكي، وتطعيمه بالغربي، عبر الانفتاح على الاتجاهات العقلانية والفلسفية والكونية، فظهرت كوكبة من النقاد من قبيل: طه حسين ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد حسن الزيات. وظلت قراءة هؤلاء متذبذبة تتأرجح بين أوهام الأصالة، وادعاء الحداثة، ورغم ما دشنته من مشاريع تنويرية قد تساهم في خلق نقلة معرفية نوعية تؤسس لمفاهيمها وأدواتها ومنهجها ومنظورها بعيدا عن الوصاية التي كان يتكفل بها الموروث العربي، إلا أن الخطاب السلفي بتجلياته الدينية والسياسية والعاطفية، قد عمل على إحباط مثل هذه المشاريع.

وفي القرن العشرين، ظهرت كوكبة من النقاد العرب استفادت من التجارب السابقة وحاولت إعادة قراءة النثر العربي القديم (المقامة، الرسالة، الحكاية الشعبية، القصص العجائبية، النادرة) منهم: عبد الفتاح كيليطو، وعبد الله إبراهيم، أيمن بكر، عبد الملك مرتاض، محمد مشبال وآخرون.

وإذا كان مفهوم النثر كما أشرنا قد اقترن قديما بمفهوم الكتابة، في مستوياتها التقنية أولا، ثم في أبعادها الثقافية ثانيا؛ فإن السرد ارتبط في مرحلة أولى بالمرحلة الشفاهية. إذ كانت المشافهة خيارا دينيا اكتسب شرعيته من الإسلام، فأضحت الشفاهية نظاما احتضن مكونات الثقافة العربية الإسلامية، في مختلف مظاهرها الدينية، والتاريخية، والحضارية واللغوية، والأدبية. وجّهها المفكرون المسلمون توجيها خاصا، جعلوا منها أصلا فكريا دينيا في خدمة الدين رؤية وممارسة.

ارتكزت الثقافة العربية في أوج شفاهيتها على الخبر بمكونيه: السند والمتن، بدءا بموروثها الديني والتاريخي، وانتهاء بموروثها الأدبي والفني، وصارت الثقافة العربية الإسلامية ثقافة خبر وخضع الموروث الإخباري لنظام تراكم الأخبار، فغدا ضخما متنوعا غنيا، ثم بعد ذلك خضع للتصنيف، فانتظم في أغراض محددة، كالأخبار، والحكايات الخرافية، والأساطير، والأخبار الدينية، والمقامات وغيرها. ووردت رسائل كثيرة للجاحظ يدعوا فيها إلى تبني الشفاهية منها رسالته الموسومة بـ "ذم أخلاق الكتّاب"، ويقرر أن العرب أهل مشافهة وبديهة في المقام الأول. ويرى والتر أونغ (Walter Ong) أن المرويات السردية تنحدر عن جذور شفاهية.

أما المقامة العربية فقد نشأت في أواسط الدولة العباسية وهو عهد الترف الأدبي والإنشاء الصناعي الأنيق، وسبقت بسرود قصصية لم يرتض مؤلفوها أن تكون مقامة، أو من أجناس الحكايات الخاصة بالتسلية والفكاهة، نحو "حكاية أبي القاسم البغدادي" لمؤلفها محمد أبي المطهر الأزدي؛ فقد أشار في مقدمتها أنه ينشئ نوعا من الأدب لا هو بالمقامة، ولا هو بالرسالة، وإنما هو واقع البغداديين في زمانه. وأثيرت حول المقامة العديد من الآراء والمواقف من حيث الريادة بالموازاة مع ظهور أحاديث ابن دريد. وبعد

ذلك خضعت المقامة العربية إلى تلقيات متباينة بين التمجيد والاستبعاد، وأحدث ذلك تأويلات عديدة ومتعارضة بين مقامات بديع الزمان الهمداني والحريري. كما أن الحجاج أيضا مبحث أصيل في الثقافتين القديمتين: العربية والغربية. فهو متأصل في البلاغة الأرسطية، ويرتبط فيها بالبعد الإقناعي للخطاب خصوصا في حديث أرسطو عن الخطاب السياسي من خلال مفاهيم: الإيتوس اللوغوس والباتوس، وبذلك يكون متأصلا في الفكر الإنساني. وحاول بيرلمان ومن معه إعادة تأصيله وتنظيمه وفق منظور بلاغي جديد، وهو المنظور الذي يقصد من ورائه الانفتاح على الخطابات الإنسانية المختلفة، تخيلية كانت أم غير تخيلية وتبع هؤلاء آخرون حاولوا بعث البلاغة الغربية من الانحسار والضيق، إلى بلاغة رحبة تتسع لجميع الخطابات وتتوسل العديد من الآليات. والحجاج أيضا ضارب بجذور عميقة في الثقافة العربية القديمة ولعل الجاحظ من الأوائل الذين وضعوا أسس البلاغة العربية التقليدية. ويرد الحجاج عند كل من ابن منظور وأبي الوليد الباجي والزركشي والسيوطي مرادفا للجدل مع استخدامهم لألفاظ "المحاجة" و"الاحتجاج" و"المحاجة"، على اعتبار أنها مرادفة للجدل وتسد مسده.

الفصل الأول

بلاغة النثر العربي؛ محطات تاريخية ونقدية

توطئة

ينهض هذا الفصل بمباحثه بمهمة تفصيل ما تقدم ذكره، وذلك بالوقوف عند حدود النثر العربي وأنواعه والتحويلات التي شهدتها، إلى أن استقر هذا المفهوم في استعمال النقاد والأدباء بين المنظوم والمنثور، كما تابع المبحث الثاني مدلول السرد في المعاجم العربية القديمة مع الإشارة إلى استخداماته في الفكر الغربي الحديث والعربي الحديث. وما ينطوي عليه المفهوم من تقنيات الزمن والرؤية والأنماط والوظائف، وختم المبحث بإيراد خصائص السرد العربي.

المبحث الأول: النثر العربي وأنواعه

يُفيد لَفْظُ النَّثَرِ في المعاجم اللُّغوية معنى التَّفَرُّقِ والتَّشَتُّتِ والانتشار. ذلك أَنَّ النَّثْرَ لغة: هو نثرُ الشَّيء بيدك ترمي به متفرِّقاً¹. ويؤكدُ أحمد بن فارس (ت:395) هذه الدَّلالة الملازمة للجذر اللُّغوي (نَثَرَ)، في جميع ترديداته وسياقاته الاستعمالية بقوله: "النُّونُ والنَّاءُ والرَّاءُ أصلٌ صحيح، يدلُّ على إلقاء شيء متفرق"². وكذلك ابن منظور في لسان العرب نحو قوله: "النثر نثرَكَ الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بذر، وهو النَّثَار... والنَّثَار: فئات ما يتناثر حوالي الخوان من الخبز ونحو ذلك من كل شيء".

من خلال ما سبق، نلاحظ أن لفظة "نثر" تحمل دلالة الشيء المبعثر المتفرق المشتت، وهذا ما يعني غياب الانتظام. وعدم الانتظام من سمات النثر في الكلام في يقابله النظم (الشعر) ثم أخذت اللفظة بعد ذلك دلالة معنوية بمعنى الكلام، إذ ورد في كتاب أساس البلاغة "رأيتُه يناثره الدر إذا حاوره بكلام حسن، ورجل نثر: مهذار ومذيع للأسرار، قال نصر بن سيار(ت:131هـ):

لَقَدْ عَلِمَ الْأَقْوَامُ مِنِّي تَحْمِلُنِي إِذَا النَّثْرُ النَّثَارَ قَالَ فَأَهْجَرَا³.

أما اصطلاحاً، فالنثر كما عرفه شوقي ضيف هو: "الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواف"⁴.

ويعني النثر على هذا النحو الكلام الكثير المنثر، وتدخل هذه اللفظة في بيئة الثقافة الأدبية بهذا المعنى، أي على أنها الكلام الكثير المتفرق. ثم تقصر على الكلام الأدبي الذي يسمو على الكلام العادي، تعبيرا ومعنى، ويستعملها النقاد الأدباء بهذا المفهوم على أنها ذلك الكلام الفني غير المنظوم، الذي يقابل

¹ - محمد بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة نَثَرَ.

² - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1969، مادة نثر.

³ - محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت، مادة نثر.

⁴ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف مصر، 1964، ص 15.

الكلام المنظوم. يقول صاحب نقد النثر: "واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب، إما أن يكون منظوماً أو إما أن يكون منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام"¹. ويقول ابن خلدون (ت: 808هـ): "اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي يتكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية، وفي النثر هو الكلام غير الموزون "بل إن علم الأدب على حد تعبيره لا تتحقق ميزته وفائدته، إلا بـ"الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم"²، وذكر أيضاً ابن رشيقي القيرواني أن "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ويقصد بالمنظوم الشعر، وبالمنثور: النثر. ويقسم ابن البناء المراكشي (ت: 721هـ) الأدب إلى قسمين: الشعر والنثر. ويقول في تعريف كل منهما "وينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور"³، فابن البناء يقيم مفهومه للنثر على أساس "النقض" بمعنى أن النثر نقض الشعر، فإذا كان الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على المعنى، فإن النثر هو الكلام الخالي من الوزن والقافية.

الواضح أن النثر في عرف هؤلاء النقاد فنّ قوليّ غير منظوم، يقابلُ الشعر الذي هو من قولي منظوم، والفرق بين الشعر والنثر في رأيهم، يرجع إلى هذه الناحية الموسيقية وحسب، حتى إن بعضهم اتخذ من هذا حجة لتفضيل الشعر عن النثر مثل ابن رشيقي القيرواني.

وعلى هذا النحو، يتعالق النثر مع الشعر على سبيل التعارض والتضاد، على اعتبار أن مكوناتهما التعريفية مختلفة. إذ إنَّ الشعر في تعريف قدامة بن جعفر (ت: 337هـ): "قول موزون مقفى، يدلُّ على معنى"⁴. وهو تعريف قائم في تقديره - على بلاغة التعبير ووجازة التركيب وتمام الدلالة، وبيان ذلك أنه متى جاء القول خاضعاً لقيد الوزن كان شعراً، ومتى تحرَّر منه صار نثراً.

وبالمقابل نلّفي تعاريف أخرى تدرج التخيل ضمن مكوناتها، فلن نتحقق الشاعرية في الشعر مالم يتخط عتبة الواقع ويخلق بعيداً في عوالم الخيال والطيف. وفي هذا الصدد يقول ابن سينا (ت: 427 هـ): "إنَّ الشعر هو كلام مُخَيَّلٌ مُؤَلَّفٌ من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه". وبعد أن فصل القول في كلّ عنصر من عناصر، التعريف مثل الوزن والتساوي والقافية في ارتباطها بزمان القول وهيئته، شرع في تدقيق النظر فيما يعنيه بالتخييل في الكلام "والمُخَيَّلُ هو الكلام الذي تدعن له النفس، فتنبسط عن

¹ - قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت، ص 74.

² - ابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص 553.

³ - أحمد بن البناء المراكشي، الروض المربع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص 81.

⁴ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 05.

أمر وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار. وبالجملّة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق¹.

من هذا المنطلق يقابل ابن سينا بين التّخييل والتّصديق، بناء على أن كليهما يدفع المتلقي إلى الاقتناع، غير أن الاقتناع في التصديق يتم بإثارة المتلقي، مع حثه على الإحساس بما يضيفه عليه الموضوع من متعة، في حين أن التصديق يقتصر فيه الاقتناع بقبول الموضوع على صورته²: "التّخييل إذعان للتّعجب والتّذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه"³. من هذا المنظور يختلف الشعر عن النثر في صورته الخطابية على الأقل، بحيث أن الخطابة تقوم على التصديق، بينما الشعر يستند إلى التّخييل.

ويؤكد حازم القرطاجني (ت: 684هـ) أيضا عنصر التّخييل، إذ إنّ الشّعر لا يكون إلّا بوجوده: "وليس يعدّ شِعْراً من حيث هو صدق أو كذب، بل من حيث هو كلام مُخَيَّل"⁴.

إذن، فالشّعر مقيد بقيود وشروط وضوابط يقتضيها الكلام كي يدعى شِعْراً، في حين أن النثر يكون متحرراً من تلك القيود.

ثم إن النثر يتعلّق في المصنّفات التراثية على سبيل التّرادف، مع كل من الكلام والترسل والكتابة والإنشاء. حيث استعمل ابن النديم (ت: 378هـ) لفظ التّرسّل، فقصد به النثر الذي يقابل الشّعر في وصفه إبراهيم بن المهدي بن المنصور (ت: 224هـ): "أول نابغ نبغ من بني العباس، ثم من أولاد الخلفاء، لهترسل وشعر"⁵. ويقول بديع الزمان الهمداني (ت: 396هـ) في إشارة منه إلى النثر، مُستعملاً بذلك الكلام في مقامه الجاحظية: "ونحن في الحديث نجري معه حتى وفق بنا على ذكر الجاحظ وخطابته، ووصف بن المقفع وذرايته... فأخذنا في وصف الجاحظ ولسنه، وحسن سننه في الفصاحة وسننه فيما عرفناه، فقال: يا قوم لكل عمل رجال، ولكل مقال مقام، ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ... فقال: إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف، وفي الآخر يقف. البليغ من لم يقصر نظمه على نثره، ولم يُزِرْ كلامه بشعره فهل ترون للجاحظ شعراً رائعاً؟ قلنا: لا، فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات قليل الاستعارات. منقاد لعريان الكلام

¹ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، 1953، ص 161.

² - محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد؛ دراسة في السرد العربي القديم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن زهر، أكادير، 2017، ص 12.

³ - أرسطو، فن الشعر، ص ص 161-162.

⁴ - حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1981، ص 55.

⁵ - ابن النديم، كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت، د. ط، 1400-1980، ص 179.

يستعمله..."¹. وقد جاء كلام الهمداني في سياق تأكيد بعض نواقص وعيوب ومثالب الجاحظ التي تتلخص في نفي الشاعرية عنه، وفي بلاغته التي تتسم بالنقص، وفي نثره العاري من المجاز والغريب، وفي كون الرجل البليغ لا يمكن أن تكتمل بلاغته إلا بالشعر. ووصف ابن النديم عبد الله بن المقفع (ت: 142هـ)، بثلاث صفات، موردا إياها في سياق واحد، دال على اتصال الكتابة بالشعر على سبيل التعارض، واتصالها بالنثر عبر الترادف في قوله: "وكان في نهاية الفصاحة والبلاغة، كاتبًا شاعرًا فصيحًا"².

ويتداخل مع لفظ النثر كذلك ألفاظ اصطلاحية أخرى كثيرة تربط بينها علاقات ووشائج، تنشأ هذه المرة عن الاستعمال الوصفي للفظ، من قبيل: النثر الوصفي، والنثر المعرفي، والنثر التخيلي، والنثر المطلق أو المرسل، والنثر المقيّد، والنثر المسجع، والنثر العادي، والنثر الفني، والنثر السردّي أو القصصي، فما معاني هذه الألفاظ؟ وما علاقتها ببعضهما؟

يقارن عبد الله إبراهيم بين النثر الوصفي المعرفي والنثر التخيلي، فيعرّف الأوّل بذكر بعض وظائفه، والثاني بحشد أمثلة له مما في كتابات الجاحظ (ت: 255هـ)، وابن العميد (ت: 360هـ)، والتوحّيدي (ت: 414هـ)، في قوله: "يُكتبُ النثر الوصفي المعرفي لغايات مختلفة، ويهدف إلى إيصال معرفة ما إلى المتلقي، والنثر التخيلي الذي ينتظم بأشكال سردية متعددة، كالمقامات والسير والحكايات الخرافية، ويهدف إلى إثارة الانفعال النفسي أولاً؛ لأن غايته أدبية بالدرجة الأولى"³. ويعقب الباحث محمد ناجي بن عمر على تصنيف عبد الله إبراهيم فيعتبره أنه لا يستقيم، متسائلاً أين يمكن إدراج "الاستدلال" أو "الحجاج" الذي ذكره ابن وهب الكاتب في تقسيمه الرباعي للنثر العربي، مع العلم أن البعد الحجاجي يعتبر سمة بارزة من سمات النثر، قلما يخلو منها نص. يقول ابن وهب: "فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه"⁴. وتتوالى تعقيبات الباحث ناجي بن عمر على مشروع عبد الله إبراهيم في مسألة تقسيم النثر، نجده مرة أخرى يستفسر عن موقع كل من الخطابة والترسل، وسبل إدراجهما: "نفترض أن النثر التخيلي عنده يستوعب الحديث الذي ينزع منزعا سرديا في هذا التقسيم. فما موقع كل من الخطابة والترسل؟ أندرجهما في النثر التخيلي أم في النثر الوصفي؟"⁵.

¹ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 89.

² - ابن النديم، كتاب الفهرست، ص 132.

³ - عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2002، ص 05.

⁴ - سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص 150.

⁵ - محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد، ص 14.

أما محمد مشبال فيقترح بدوره ثنائية تتمثل في "النثر الفني"، مقابل "النثر القصصي" يقول في هذا السياق: "لا نكاد نجد اهتماما حقيقيا بجماليات النثر الفني على نحو ما تحقق بالنسبة إلى الشعر... إذ يظل سؤال النثر الفني غير القصصي متواريا"¹. والناظر في أعمال محمد مشبال يجد أن النثر الفني لقي عنده اهتماما بالغاً، على خلاف النثر القصصي الذي بات في أمس الحاجة إلى الكشف عنه. وفي موضع آخر اعتبر عبد الله إبراهيم النثر التخيلي: "الميدان الحقيقي للتعبير النثري في الثقافة العربية القديمة، على الرغم من أنه لم يستأثر بالعناية المطلوبة عند الدارسين، وظل مجهولاً حقبة طويلة من الزمن، إلى درجة يعتقد فيها كثيرون أن مصطلح "النثر العربي القديم" ينصرف فقط إلى النوع الأول، وهو وهم لا بد من تفويضه، وإعادة النظر بموروثنا النثري الحقيقي بما يمنحه مكانته اللائقة به التي لا تقل أهمية عن مكانة الشعر"².

وقد اتخذت فئة من الدارسين التقسيم السابق واستندوا إلى المضمون، وبناء عليه ميزوا بين النثر العلمي والنثر الأدبي (أو الفني). تمثل النثر العلمي في شروح العلوم وعرض معارفها وتوضيح حقائقها، ومن خصائصه أنه يخاطب العقل والفكر بالحجة والدليل. مع استناده لآليات الشرح والتفسير، وتوخي اللغة الموصلة للفكرة، بعيداً عن الإغراق في التأنق اللفظي والمعنوي.

ونرى مع شوقي (2005م) ضيف ألواناً أخرى من النثر، خاصة في العصر العباسي، حيث تعددت فروعه وفنونه المختلفة بسبب المثاقفة وازدهار الترجمة. ونشأت علوم عدة منه علم اللغة النحو الفقه والحديث. يقول شوقي ضيف: "وعلى هذا النحو أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع؛ فهناك النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي والنثر الأدبي الخالص"³.

ويخاطب النثر الأدبي العاطفة والوجدان، محاولاً التحليق بهما في عوالم تخيلية تصويرية، يشيدها وفق ما توفر له البلاغة من استعارات وتشبيهات ومجازات. هكذا يراهن على تحريك العواطف، وإثارة الانفعالات والمشاعر، واستمالتها لتقبل القيم والمواقف والصور التي يعرضها، وصار النثر في القرن الرابع أداة لتقييد الخواطر النفسية، والملاحظات الفنية، بحيث يرى القارئ من جمال الصنعة ودقة الأسلوب ما يغنيه عن التفكير في قصائد الشعراء الذين سبقهم هؤلاء الكتاب إلى تصيد ما يقضى به العقل، أو يوحى به القلب، أو يشير إليه الخيال⁴. وأصبح النثر العربي "يتخذ مظهرين بارزين: مظهرًا كتابيًا رسميًا

¹ - محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسر، طنجة، ط 2، 2001، ص 07.

² - عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم: بحث في البنية السردية، ص 05.

³ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص 125.

⁴ - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 2، الجزء 1، دت، ص 107-108.

عالمًا. ومظهرًا شفويًا ساذجًا شعبيًا، الأول لقي اهتمامًا كبيرًا وفقًا لحاجات تشكيل "الدولة الإسلامية"، واختزل في الرسائل والخطب، والمظهر الثاني قد نُظِرَ إليه نظرة قذحية، صادرة من أصوله الشفوية، وتمثيله لثقافة شعبية معارضة، أو من كونه حاملًا للرواسب العقدية الجاهلية المتمثلة في أوابد العرب"¹.

أما أدونيس فيرى أن هناك فروقًا أساسية بين الشعر والنثر تضمن لكل منهما خصوصيته، أولها أن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريًا في الشعر؛ وثانيهما أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحًا، أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل تجربة أو شعورًا أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته؛ وثالث الفروق أن النثر وصفي تقريرى ذو غاية خارج نصية، بينما غاية الشعر في نفسه فمعناه يتجدد دائمًا بتجدد قارئه.² وفي الحقيقة أن أدونيس لم يقدم جديدًا بخصوص هذه المسألة، فهو كتصور باقي الباحثين.

1- جنس النثر وتأسيس المكتوب

اعتاد الأدباء والشعراء في عصر ما قبل الإسلام على تأليف نصوصهم الشعرية والنثرية والاحتفاظ بها في الذاكرة نظرًا لغياب التدوين، مع ندرة الأشخاص الذين يعرفون الكتابة وأدواتها فكانوا يعتمدون الإنشاء والإلقاء في تبليغ نصوصهم إلى المتلقي، ولكن يبقى السؤال المطروح هو هل عرف عرب ما قبل الإسلام نثرًا فنيًا؟ لا بد أن نؤكد في هذا المقام أن العديد من الباحثين قاربوا هذا الإشكال من زوايا مختلفة، فجاءت آراؤهم وتصوراتهم متراوحة بين النفي والإثبات. ينفي طه حسين أن يكون للعرب إبداع فني، بل أكثر من ذلك شكك في نسبة الشعر الجاهلي وحتى في القراءات السبع، وأن ما نسب إليهم من نثر مرسل أو مسجوع أو خطابة مرفوض لا قيمة له. وحجته في ذلك أن ما وصلنا من النثر الفني، لا يمثل تمثيلًا حقيقيًا حياة عرب ما قبل الإسلام، إذ كان النثر الذي يضاف إلى عرب الجنوب اليمنين: "قد روي بلغة قريش التي لم يكن لهم بها علم... فإن لهؤلاء الناس لغة معروفة كتبوها وتركوا فيها نصوصًا منثورة، نستطيع أن نقرأها وندرسها، ونستخلص منها بعض القواعد الفنية للنثر"³، وأنَّ عرب الشمال المضيرين: "نجهل أو نكاد نجهل تاريخ انتشار الكتابة عندهم، وليس لدينا أثر واحد مكتوب، فيه نص عربي مضري كُتِبَ قبل الإسلام"⁴.

¹ - بين الساجع والسارد، ص 16.

² - علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة، بيروت، ط 5، 1986، ص 16.

³ - طه حسين، في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، ط 2، 2013، ص 287.

⁴ - طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 288.

وفي مقابل التصور الذي جاء به طه حسين، اختار شوقي ضيف أن يقف موقفا وسطا بين النّافين والمثبتين، كما يوضح في قوله: "والحقُّ أن ما تحت أيدينا من النصوص الوثيقة يجعلنا نقف في مرحلة وسط بين الرأيين، فلا نتأخر بنشأة الكتابة الفنية عند العرب إلى العصر الجاهلي، بل نضعها في مكانها الصحيح الذي تؤيده المستندات والوثائق، وهو العصر الإسلامي"¹.

ولكن إذا كان الأمر كذلك، بماذا تُفسّر لغة القرآن الكريم، بصرف النظر عن كونها يقاس بها ولا يقاس عليها؟ ونحن نعلم أن القرآن يعطي صورة ناصعة عن نثر ما قبل الإسلام، بناء على أنه نزل بلغة قريش، وأن الرسول ﷺ، لم يرسل إلا ﴿بِلِسَانٍ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ﴾². وإذا تأملنا القرآن وجدناه يشير إلى وجود الكتابة وانتشارها، مما يدل على وجود وعي نسبي بالنثر العربي، ويشير القرآن الكريم إلى لفظ الكتابة في قوله تعالى على لسانه نبيه: ﴿وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذَا لَأَزْتَابَ الْمُبْطِلُونَ﴾³. فلا يتصور وجود نثر فني عند الحضارات المجاورة للعرب، من فرس وهنود ولا يكون عند العرب. فمعرفتهم بها كانت قليلة بل نادرة حسب رأي عبد الله إبراهيم⁴.

وتأسيسا عليه، يتضح أنّ النّتاَج النَّثْرِيَّ الفَنِّيَّ العربيّ قد لحقه الضياع؛ بسبب تفشي فشو الأميّة. وبرز الغزالي (ت: 505هـ) أميّة النبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، بقوله: "أَمَّا سَبَبُ أَنَّهُ لَمْ يَعْرِفِ الْكِتَابَةَ وَالْمَكْتُوبَ، فَلِأَجْلِ أَنَّهُ كَانَ أُمِّيًّا لَا يَقْرَأُ الْكِتَابَ الصَّنَاعِيَّ، وَإِنَّمَا يَرُومُ مَعْرِفَةَ قِرَاءَةِ الْخَطِ الْإِلَهِيِّ الَّذِي هُوَ أَبَيْنُ وَأَدْلُّ عَلَى الْفَهْمِ مِنْهُ"⁵. ويوضح هذا، قول القلقشندي (ت: 821هـ): "لأنَّ الله تعالى لم يُعَلِّمهُ الْكِتَابَةَ؛ لَتَمَكَّنَ الْإِنْسَانَ بِهَا مِنْ الْحِيلَةِ فِي تَأْلِيفِ الْكَلَامِ، وَاسْتِنْبَاطِ الْمَعَانِي، فَتَيَوَسَّلُ الْكُفَّارُ إِلَى أَنْ يَقُولُوا: اقْتَدِرْ بِهَا عَلَى مَا جَاءَ بِهِ"⁶.

من هنا، يبدو أنه من العسير الحديث عن النثر الفني في هذا العصر بسبب ما يكتنفه من إشكالات، وقضايا معرفية ومنهجية تتسم بالدقة، وقد لا تُصادف هذه الإشكالات لو كُنّا نتحدث عن الشّعْر لأن هذا الأخير حظي بالحفظ والتقعيد بخلاف النثر.

¹ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 104.

² - سورة إبراهيم، الآية 4.

³ - سورة العنكبوت، الآية 48.

⁴ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000، ص 25.

⁵ - أبو حامد الغزالي، الإملاء على إشكالات الأحياء، نقلا عن كتاب: مقامات الحريري، حجاجية السرد والنسق الثقافي، علي فرحان، ص 56.

⁶ - أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، المطبعة الأميرية، القاهرة، د.ت. ج 1، ص 43.

وأما في عصر صدر الإسلام فقد اقتصرَت الكتابة على تقييد كتاب الله تعالى، حَشية التغير والتحريف والنسيان، واختلاط مع كلام البشر، حتى وإن كان ذلك البشرُ محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام، فلم يدوّن في تلك الحقبة شيء سوى القرآن الكريم، حتى أن الأحاديث النبوية الشريفة ورد النهي عن تدوينها. يقول الرسول ﷺ: "لا تكتبوا عني شيئاً سوى القرآن، ومن كتب عني غير القرآن فليمحُ"¹.

وفي عصر الخلفاء الراشدين، أخذت الكتابة تنشط قليلاً، حيث كان توجهها دينياً، بغية إرساء دعائم الدولة الإسلامية، وكانت حركة التدوين هي الغالبة على حساب حركة التأليف، لأن مكونات الذاكرة أخذت تتعرض للضياع، بسبب موت الحُفّاظ، خاصة وأن الفترة تحققت فيها الكثير من العلوم فكان لابد من الحِفاظِ عليها. واستمرّ الحال حتى بعد قيام الدولة الأموية، لأن الحكم فيها لم يكن مستقراً، نتيجة استفحال الأوضاع، وتربص العباسيين المستمر، فالكتابة: "إنما تنمو في مناخ استقرار الأمة وانتظام أمور الدولة، وازدهار حقل الثقافة، فتجيء الرغبة في الترسُّل تلبية لدواعي المدنية، وتسجيل وقائع السلطة، وتأمين الاتصال بمختلف القطاعات، وتعبيراً عن الخواطر والتأملات الذاتية في المجتمع والكون"².

هكذا بقي النثرُ العربيُّ في مجمله وإلى نهاية العهد الأمويّ وقدم العباسيّين إلى الحكم، فناً قولياً يستهدف الأسماع، ويأخذ بشغاف قلوب العرب ووجدانهم، كما يفعل الشعر بهم، إذ يسحرهم بإيقاعه، ويجعلهم تائهين في أودية معانيه من خلال الإنشاد أو الترمُّن أو الغناء. فالمظاهر الشفاهية لم تنحسر بشكل كامل في ذلك العصر حتى مع وجود فنون كتابية، لأن الحاجة السياسية دعت إلى تطوير بعض الفنون النثرية دون غيرها "الخطابة وبعض فنون الرسالة"، إذ كان العصر الأموي هو العصر الذهبي للخطابة، أما الفنون الأخرى فكان حظها من الازدهار قليلاً. حيث ساد نوعان من النثر في صدر الإسلام، النثر المقيد المسجع والنثر المطلق المرسل، فالمقيد يكون باعتماد السجع، بينما يكون المطلق متحرراً من هذا القيد. إذ نجد الخطباء والكهنة والوعاظ يتخذون من النثر المقيد أسلوبهم وطريقتهم المفضلة في الكتابة. فقد شهد هذا النوع انتشاراً واسعاً في الأوساط الاقتصادية والتجارية والاجتماعية العربية القديمة، فهو متأصل في البيئة الاجتماعية في المنطقة، سيما في قبيلة قريش التي تعرف رواجاً اقتصادياً وحياة اجتماعية قائمة على العهود والمواثيق، وهي مواثيق لا تحتاج إلى التكلف والتصنع في تدوينها.

¹ - مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1412هـ- 1991، ج4، ص 2298.

² - علي شلق، نقاط التطور في الأدب العربي؛ دراسة تحليلية شمولية للمواقف الرئيسية في مجرى تاريخ الأدب العربي، دار القلم، بيروت، 1975، ص 386.

بالإضافة إلى هذا، فالكتابة كانت متداولة بينهم، مما يوضحه قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾¹. ويذكر ابن عبد ربه (ت: 328هـ) أن النبي ﷺ كان له كُتَاب من الصحابة يكتبون الوحي، ولهم نَوَاب ينوبون عنهم إذا غابوا²، مما يعني توفر إمكانيات الكتابة.

ولتوضيح ما تقدم بخصوص اعتماد العقود في تلك الفترة، نورد ما جاء في عقد الحديبية (سنة 6هـ) قُبَيْلَ فتح مكة: "باسمك اللهم. هذا ما صالح عليه محمد بن عبد الله سهيل بن عمرو، اصطلحا على وضع الحرب عن الناس عشر سنين، يأمن فيهم الناس ويكفُّ بعضهم عن بعض، على أنه من أتى رسول الله صلى الله عليه وسلم من قريش بغير إذن وليه ردّه عليهم، ومن جاء قريشا ممن مع رسول الله ﷺ لم ترده عليه. وإن بيننا عيبة مكفوفة، وأنه لا إسلال ولا إغلal، وأنه من أحب أن يدخل في عقد قريش وعقدهم دخل فيه".

من خلال هذا النص، نتوصل إلى أن اللغة التي كُتِبَ بها جاءت متساوقة مع الغاية منه، فهي لم تنزع منزع التأنق اللفظي والإغراق في المعطيات البلاغية والمحسنات البديعية، بل تتغنى الإيجاز في إيصال المعنى المراد، غير أن لغتها متينة ورصينة. ويعتبر القرآن الكريم أبرز دليل على قوة النثر العربي في عصر الإسلام، الكتاب المنزل بلغة قريش، والمميّز بقوة الإشارة وحسن الإيقاع ودقة التصوير وحسن التمثيل ووضوح الأسلوب، إلى غير ذلك من مزيّاه التي فصل فيها القدماء والمحدثون، هذا فضلا عن السنة النبوية الشريفة، فهي الأخرى ذات مميزات عديدة؛ منها الوضوح والجزالة وعدم التكلف والصنعة اللفظية.

ما إن نصل إلى أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي، حتى وصلت الكتابة إلى عهد جديد في تاريخ النثر العربي، خاصة مساهمة عبد الحميد الكاتب (ت: 132هـ) الذي قيل عنه: "بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد". فهو يعتبر أهم علامة مضيئة في فهم أصول عمل الكتابة، وإن سبقت إرهافات أولى تراوح بين السجع والنثر المطلق في القرن الهجري الأول وبداية القرن الثاني، كما نجد عند الحسن البصري (ت: 110هـ)، فقد استطاع عبد الحميد من خلال خبرته بفن الإنشاء وكتابة الرسائل أن يفصل نقد النثر عن نقد الشعر. الأمر الذي جعل الكتابة عملاً تخصصياً يزاوله مجموعة من الكُتّاب داخل مؤسسة متخصصة تسمى "ديوان الإنشاء". ولم يمض غير زمن قصير على وفاة عبد الحميد حتى استكمل النثر العربي أدواته وتعقدت صناعته واغتنى بتجارب جديدة في التفكير والتعبير والتحرير، حتى وصل إلى القرن الرابع الهجري مع ابن العميد وأضرابه درجة عالية من التأنق والفخامة.

¹ - سورة الفرقان، الآية 5.

² - محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيقاً أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983، ج 2، ص

وكان من الطبيعي، بعد انتقال النصوص النثرية، أن يطرأ تغيير على بناها الداخلية وطريقة صياغتها، إذ إنَّ مرحلة الشفاهية التي خضعت لها تلك النصوص في بداية نشأتها تركت أثارا واضحة عليها، ذلك أن النص الشفهي كان محكوما بجملة أمور أهمها التأثير في السامع والاعتماد على البديهة والارتجال والايجاز، ومن أهم سماته الوضوح والدقة المباشرة، فضلا عن كثرة التكرار واستخدام السجع والنعوت، وهذا ما نجده في فنون الخطابة والرسالة والوصايا والأمثال. كما نجد فيها أيضا حسن الاستهلال واستخدام القوالب الصياغية الجاهزة، أو ما يدعوها "أونج" (walter ong) "العبارات الجاهزة" التي تستمد مادتها من التقاليد الشفاهية التي تُستمد من النصوص النثرية منذ عصر ما قبل الاسلام وحتى العصر العباسي¹. أما فن القصص والحكايات فهي في الغالب ذات حبكة أولية تتكئ كثيرا على الحوار والخرافة، والابتداع للاستيلاء على خيال السامع. وفي الغالب لها وظيفة مشابهة هي المتعة الفنية والتسلية وغايتها الحكمة والاعتبار، ويكون مضمونها متلونا ومتنوعا بقدر تلون الحياة وتنوع أحداثها، ويصطبغ أسلوبها عادة بأسلوب القاص أو الراوي وطابعه، ولهذا فان أسلوبها متغير وغير ثابت². ويرجح أن تدوين هذه الحكايات جعلها تأخذ أسلوب مدونيتها لتعدد الروايات التي رويت بها، والصياغات الأسلوبية المختلفة لنصوصها. وقد خضعت الآراء النقدية الشفوية كذلك، فكان منها ما اتسم بالتذوق والتأثير الشخصي والتعبير الفطري، في حين ظل البعض الآخر حبيس التحليل المعتمد على التلقي الفائق والتمثل السريع للنص والتعامل معه بأقصى ما يمكن من الانتباه فالنص الشفوي يمر كاللمحة على مخيلة الناقد وعليه أن يتفحص دقائقه في وقت قصير³.

عموما فالكتابة في العصر العباسي أوجدت لنا ثلاثة اتجاهات هي:

- الاتجاه الأول، الكتابة التدوينية

وهي الكتابة التي يقوم الكاتب خلالها بتدوين عدد من النصوص التي تُملى عليه. وتحفظ بها الذاكرة الشفاهية لبعض الأشخاص، من أجل جمع المادة النثرية وحفظها من الضياع والتلف، وإسداها للقارئ ليفيد منها. وقد ظهرت البواكير الأولى لهذه الكتابة منذ عصر الرسول ﷺ، لكن سرعان ما اتسعت في العصر الأموي على يد جَمِّ غفير من الكتّاب، حتى بلغت في العصر العباسي قمةً نُضجها وتطوُّرها، غير

¹ - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص 161.

² - محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1993، ج 1، ص ص 88-91.

³ - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1999، ص 110.

أن مصطفى الشكعة ينكر أن يكون للعرب ولا للفرس فضل في التدوين والتأليف، وإنما عزا الفضل إلى العقيدة الجديدة التي دفعت الجميع للعلم والمعرفة.¹

– الاتجاه الثاني، الكتابة التأليفية

وهي الكتابة التي يعمل الكاتب خلالها على التأليف بين النصوص، وهذا النوع من الكتابة يستلزم توفر معرفة بشتى أنواع العلوم، لأن النصوص التي تُجمع في هذه الكتب لا تنتهي بالضرورة إلى موضوع واحد، أو نثر فني محدد، فهي تضم الرسائل إلى جانب الأمثال والحكم والوصايا والأخبار المختلفة عن الشخصيات بكل أنواعها وأشكالها. إنها كتابة موسوعية تبرز فيها شخصية الكاتب، تظهر كفايته في الربط بين المتناقضات، وقدرته على الانتقال من موضوع إلى آخر دون إحداث أي خلل وحتى لا يتيه القارئ.

– الاتجاه الثالث، الكتابة الإنشائية

هي الكتابة التي يكون الإنشاء أصل موضوعها، فالكاتب يخترع ما يؤلفه من الكلام، إضافة إلى أن الأدباء ينحازون كثيرا إلى مثل هذه الكتابة، لأنها تستلزم العلم بكل أنواع الكتابة، كما أنها تشتمل على البيان الدال على لطائف المعاني التي هي زبد الأفكار، وجواهر الألفاظ التي هي حلية الألسنة، هذا وإنها تستلزم زيادة العلم وغزارة الفضيلة وذكاء القريحة وجودة الروية لما يحتاج إليها صاحبها من التصرف في المعاني المتداولة، والتعبير عنها بألفاظ غير تلك التي عبر بها من سبق من استعمالها، مع حفظ صورتها إلى حقائقها... مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأكار للأمر الحادثة التي لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى كتابتها، لأن الحوادث والوقائع التي لا تتناهى ولا تقف عند حد. ولذلك نجد اختصاص كاتب الإنشاء بالسلطان وقربه منه. وإعظام خواصه واعتمادهم في المهمات.²

إن الكتابة الإنشائية هي قمة النضج الفني للنثر، فنصوصها تفصح عن أسلوب الكاتب وإمكانياته الإبداعية بصورة أوضح وأدق، لأن النص بكل مكوناته هو من صنع الكاتب، وعُصارة أفكاره ومعارفه. وفيها يحقق بصماته وشخصيته الأدبية المستقلة.

ومن نماذج هذه الكتابة الإنشائية رسائل الجاحظ ورسائل ابن العميد ورسائل ابن عباد ورسائل أبي بكر الخوارزمي ورسائل بديع الزمان الهمداني ورسائل أبي العلاء المعري ورسائل إخوان الصفا ومقامات الحريري و بديع الزمان الهمداني والنثر الصوفي وغيرها مما لا يتسع المقام لذكره.

¹ - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1991، ص 50-55.

² - أحمد بن علي الفلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، مصدر سابق، ص 52-55.

وهناك من الكُتَّاب مَنْ جَمَعَ بين الكتابة التأليفية والكتابة الإنشائية، فأبدع فأثمر في الحقلين معا. وثمة صنف يبدع في حقل الكتابة الإنشائية، الأمر الذي جعلهم يهتدون إلى ابتداع فنون أدبية جديدة، منها فن المقامة الذي كان فنا نثريا عباسيا متميزا لم يكن له مثيل.

وثمة مسألة لا بد من الإشارة إليها، وهي وجود ثلاثة أسباب واضحة غيّبت أنواعا أدبية نثرية في مرحلة ما قبل التدوين: أسباب دينية (سجع الكهان)، إدماج الأمثال في الشعر، ثم حالة المد والجزر بين الشعر والخطابة. أما مرحلة ما بعد التدوين، فإنها تميزت بتوسيع بنية الثقافة العربية، وتقليص سلطة نوع على نوع آخر. إلا أن الثابت الذي ظل سائدا حتى في هذه المرحلة، هو أن مصداقية النوع تستمد من وظيفته، التي تتجاوز في بعض الأحيان حدود الأدبي إلى ما هو تاريخي أو اجتماعي. فالاتساع الذي لحق ببنية الثقافة العربية القديمة ولّد ذلك التعالق القوي بين مفهوم النثر ومفهوم الكتابة الذي تحدثنا عنه سابقا.

2- السرد العربي؛ الأنواع والاتجاهات

إذا كان النثر هو الوجه الآخر للشعر، فإن السرد جامع الاثنين معا، وإذا كان الشعر يعبر عن ما يخالج الصدور مستخدما الخيال والرمز، فإن النثر يشترك فيه كذلك، مع المزيد من التحرر من قيود الوزن والقافية، في حين يعد السرد جامعا لكل ما سبق؛ إذ يعد شكلا أساسيا للتعبير الإنساني، فالإنسان منذ بداياته الأولى كان مفطورا على الحكى؛ يحكي عن حياته وعن غيره وعما قرأه وسمعه وشاهده ولامسه واختبره، وعائشه في حياته التي لا تتأبى إلا أن تحكي، والحكي مُشَوِّق بطبيعته وبنيته وطريقته، فلا يمكن أن نتخيل ذواتنا دون حضور الحكى، بل إن حياتنا عبارة عن مسرودات على حد تعبير رولان بارث (Roland Barthes).

1.2- مفهوم السرد في المعاجم اللغوية

إن سؤالا بديهيا عن السرد وتعريفه لا يمكن اختزال إجابته في اختيار تعريف متعين له من أحد المعاجم المصطلحات الأدبية، دون مناقشة المفردة في بعدها اللغوي (عربيا) والاصطلاحي (نقديا)، لذا فإن الوقوف عند مادة (س ر د) في المعجم والاستخدام العربي للمفردة ربما يكشف عن أبعاد مفهومية خاصة للمصطلح، ليس فقط في كلام العرب الذي يحدده المعنى المعجمي وإنما في استخداماته داخل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أيضا.

والسرد في "القاموس المحيط" للفيروزآبادي (ت: 817هـ) هو: "الخرز في الأديم (خَرَزَ الخُفُّ: كَتَبَهُ، والخُرْزَةُ الكُتْبَةُ)¹ الكُتْبَةُ: السير يُخْرَزُ به... والخُرْزَةُ التي ضَمَّ السير وجهيها... وكتب السقاء خَرَزَهُ بِسَيْرَيْنِ² والثقب، ونسج الدروع... وجوده سياق الحديث... ومتابعة الصوم"³. أما في "لسان العرب" فيقول ابن منظور (ت: 711هـ) في مادة (س ر د): "السرد في اللغة مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحو يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له... والسرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: وكان يسرد الصوم سرداً... والسرد الخرز في الأديم، بعضها في بعض وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال نعم، واحد فرد، وثلاثة سرد..."⁴.

تطرح التعريفات المعجمية لمادة (س ر د) بوصفه مرادفاً لفكرة الانتظام والتتابع وإجادة السياق (صوغاً). وهو ما يؤكد أيضاً الاستخدام القرآني للمفردة في قوله تعالى ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِىِ مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ أَنْ اْعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾⁵، وجاء في تفسير الآية: "أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً، فينقصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو ينقصم؛ بمعنى اجعله على القصد وقدر الحاجة"⁶.

أما في الحديث النبوي الشريف فإن أبا داود يورد في سننه حديثاً مرفوعاً إلى السيدة عائشة رضي الله عنها تقول فيه: "لم يكن رسول الله ﷺ يسرد الحديث مثل سردكم"⁷ هذا الحديث الذي يورده كذلك أبو يعلى الموصلي في مسنده كالتالي: "حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ، حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ الْمُبَارَكِ، أَخْبَرَنَا يُونُسُ بْنُ يَزِيدَ، عَنِ الزَّهْرِيِّ، أَخْبَرَنِي عُروَةُ بْنُ الزَّيْبِرِ، قَالَ: جَلَسَ رَجُلٌ بِفَنَاءِ حُجْرَةِ عَائِشَةَ، فَجَعَلَ يَتَحَدَّثُ، فَقَالَتْ: عَائِشَةُ: لَوْلَا أَنِّي كُنْتُ أَسْبِحُ لَقُلْتُ لَهُ "مَا كَانَ رَسُولُ اللَّهِ يَسْرِدُ الْحَدِيثَ كَسِرْدِكُمْ، وَإِنَّمَا كَانَ حَدِيثَ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَضْلاً، تَفْهَمُهُ الْقُلُوبُ"⁸.

¹ - محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، مادة خَرَزَ، ط 2، 1987، ص 656.

² - المصدر نفسه، مادة كتب، ص 165.

³ - محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة سرد، ص 367.

⁴ - محمد بن منظور الإفريقي، لسان العرب دار صادر، بيروت، د ط، د ت، مجلد 2، ص 1987.

⁵ - سورة سبأ، الآيتان: 10-11.

⁶ - شارف مزاری، مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية، ص 15.

⁷ - سنن أبي داود، كتاب العلم، حديث رقم 3655 - نقلاً عن موقع (إسلام ويب) الإلكتروني. <https://www.islamweb.net>.

⁸ - مسند أبي يعلى الموصلي، حديث رقم 3440 - نقلاً عن موقع (إسلام ويب) الرابط التالي <https://www.islamweb.net>.

وهكذا نجد الدلالة المعجمية لمادة (سرد) في حملها لمفهوم إجادة سياق الحديث. حين مجاورتها لدلالة كلمة (قَدَّر) في الآية الكريمة المعبرة عن الموازنة والإحكام، ودلالة (لا يسرد سرديكم) في الحديث النبوي الشريف والحاملة اختلافا قائما بين التتابع والفصل، تؤدي جميعها إلى وجهة تتعلق بتأسيس وطبيعة مفهوم استخدام كلمة (سرد) عربيا.

أما من حيث الاصطلاح فهناك تعريفات عديدة له حسب نظريات السرد الحديثة والتي تسعى إلى الإحاطة بجوانب السرد، ومن التعريفات للسرد "أنه فرع من فروع الشعرية المعنية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية حيث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية"¹. وجعله سعيد يقطين "فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"²، وتكمن أهمية التصور الذي قدمه يقطين في أن اتساع السرد يحيل إلى تعدد معناه، لعله يندمج ضمن حركة المجتمع والواقع، وكونه "يشمل مختلف الخطابات"، فهو يحدد طبيعة علاقته بالفاعل المنتج، الذي يتأثر باتجاهه الفكري أو رؤيته للعالم من حيث الوساطة المعيارية للنص، أي أن السرد يصبح لدى السارد معيارا للحكم على العالم، من ثم لا تتحدد سردية المعطى النصي، بمختلف أنماطه بالزمن والمكان، لأنه محكوم بجوهرية الاستمرارية في الزمن والمكان، أي في حركة التاريخ. والملاحظ أن سعيد يقطين يعتمد على تصريح رولان بارث الذي يقول بصدد السرد: "يمكن أن يؤدي الحكى بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد"³. فالسرد هو الحياة طبق هذه الرؤية التي تجعل تكامل أجزاء المعيش وتنظيم واقع الكينونة داخل فضاء المجتمع بكل نشاطاته، فعلا منظما لما نطلق عليه السرد، إذ يضيف رولان بارث حسبما أورده سعيد يقطين عن الحكى كخطاب: "إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثلة، والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهات والإيماء واللوحات المرسومة، وفي الزجاج المزرق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات..."⁴. وجاء السرد عند حميد لحمداني مرادفا للحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين:⁵

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضمن أحداثا معينة.

¹ - أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1985، ص 28.

² - سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997، ص 19.

³ - نفسه، ص 19.

⁴ - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 19.

⁵ - حميد لحمداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 45.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

ومن هنا، نرى أن السرد مصطلح عام يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال، وهو كذلك "عرض الحديث بتتابع وجودة، وفي الأدب هو بسط الحدث في أي عمل أدبي بسطا عاديا من غير حوار، وهو أسلوب إن طال مله القارئ، وللسرد أشكال بحسب الجنس الأدبي الذي يكون فيه، فهو سرد روائي، وسرد قصصي، وسرد مسرحي، ويختلف معناه من منهج نقدي إلى آخر؛ فهو عند البنيويين مثلا يأتي بمفهوم الخطاب Discours أي الحديث"¹.

ويعد الزمن من أهم مكونات العملية السردية، بل إنه عماد القصّ، وركيزته الأساسية؛ فهو مكون رئيس من مكوناته، وإلزامي في الرواية والقصة؛ إذ ينهض بتنظيم السرد تنظيما محكما ليُكسب الروائي القدرة على تشييد وصناعة الشخصيات الواقعية، والمتخيلة التي تتحرك في الفضاء، وفي حلقات زمنية تتسم بوجود قوانين وتقنيات تؤثر في مجري الأحداث، وعادة ما ينقسم الزمن إلى مستويين:

- زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، وغالبا ما يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

- زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، ويستعمل بعض الباحثين مصطلح زمن الخطاب بدل مصطلح زمن السرد.² إن زمن السرد يتعلق بالسؤال: متى أنتج السارد المحكي: أقبّل، خلال أو بعد الحكاية؟ ولكل زمان نظامه الخاص، وما يحدث بين الزمنين من تفاوت بينهما يولد مفارقات زمنية وهي تقنيات: الاسترجاع والاستباق.

ثم إن للسرد إيقاع يتحدد بحسب وثيرة الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها، في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها: الخلاصة والحذف. وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية أخرى مثل: المشهد والوقف.

وبالإضافة إلى هذين الزمنين، يقترح بول ريكور زمنا ثالثا لا يمثل زمنا نصيا فعليا، وهو زمن الحياة، وقد أقامه ريكور بين محور ثلاثي الأطراف: التلفظ (Enonciation) والملفوظ (Enonce) والعالم.

¹ - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، 2006، ص 142.

² - محمد بوعزة، تحليل النص السردى؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، 2010، ص 87.

ويضيف قائلاً: "كل سرد هو سرد لشيء ليس حكياً وإنما سيرورة حياة"¹، ويدعوا الباحث إلى امتلاك القدرة على إخضاع الصيغ العديدة التي يفصلُ بها زمن السرد عن زمن المروي.

- أنواع الرؤية السردية

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد. يستخدم النقد الإنجليزي مصطلح وجهة النظر (Point of View) بدل الرؤية السردية، ونجد مصطلحا معادلاً لها هو المنظور السردى؛ أي الصيغة الثانية لتنظيم المعلومات التي تأتي من اختيار وجهة نظر. وفي سنة 1943م اقترح كلينت بروكس وروبير بين وارين مصطلح البؤرة السردية أو التبئير السردى.² يميز كل من جينيت وبويون وتودوروف بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية، يمكن تلخيصها في الجدول الآتي:

جينيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

وفي مقالها عن التبئير تحاول ميك بال (Mike Ball) أن تهذب فكرة جينيت حول مفهوم التبئير (focalization) وتتصدى لإظهار الفرق بين: ذات التبئير (subject of focalization) وموضوع التبئير (object of focalization)، وتخصص دوراً مستقلاً للمبئر (focalizer). وترى ميك بال أن مفهوم التبئير والرؤية "لا تفرق بين من يرى، ومن يتكلم... وعندما لا يقام تمييز بين هذين الفاعلين المختلفين، يكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل أن نصفَ على نحو مناسب تقنية النص الذي تتم فيه رؤية شيء ما والرؤية التي ترويه"³. بالإضافة إلى الراوي والتبئير يقترح شتانزل (stanzen) مفهوم المقام السردى، ويميز

¹ - سوزانا أونيجا وخوسيه أنخل غارثيا لانداء، السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شهربار العراق، 2020، ص 149.

² - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد؛ من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989، ص 57.

³ - السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ص 137.

بين ثلاثة مقامات سردية: "مقام سرد المتكلم"، الذي يكون فيه الراوي شخصية موجودة داخل عالم الشخصيات الأخرى، و"مقام سرد الراوي المؤلّف"، الذي يكون فيه الراوي خارج عالم الشخصيات، و"مقام سرد الراوي الفاعل" (الشخصية) الذي لا يكون فيه الراوي وسيطا، إنما عاكس يتحدد باعتباره "شخصية في الرواية تفكر، وتشعر وتدرّك، ولكنها لا تخاطب القارئ مثلما يفعل الراوي"¹.

– أنماط السرد

خصّص وَاَيْنُ بُوثُ الفصل السادس من كتابه "بلاغة الرواية" (the Rhetoric Fiction) لتحليل أنماط السرد المختلفة الموجودة، ويوضح بوث أن التصنيفات السابقة حول "وجهة النظر" كانت تتسم بنوع من الاختزال من حيث اعتمادها حصريا على مفاهيم سرد المتكلم والغائب ودرجة معرفة الراوي، الأمر الذي جعله يقترح تمييزا بين المؤلّف الحقيقي والمؤلّف الضمني، والراوي، والشخصيات، والقراء.

أ- المؤلّف الضمني

إنه الذات الثانية للمؤلّف، وحتى الرواية التي تخلو من راو مُمسرح، تفرض الصورة الضمنية لمؤلّف يقف خلف المشاهد، كمدير خشبة المسرح، أو كمحرك للأقنعة، أو كإله يقلم أظافره في صمت ولا مبالاة. وهذا الكاتب الضمني يكون دائما مختلفا عن الإنسان الواقعي. ويمكن التمثيل لذلك بقصة "القتلة" لهمنغواي، إذ لا نعثر فيها إلا على راو غير الذات الثانية التي يبدعها همنغواي وهو يكتب.

ب- الرواة غير المُمسرحين

غالبا ما تكون الحكايات تُقدم وبحسبانها تبدو مصفاة من وعي الراوي، سواء أكان متكلمًا أو غائبا، وحتى في الدراما فإن الكثير مما يقدم إلينا يرويّه شخص آخر، ويكون اهتمامنا بالأثر الحاصل في ذهن الراوي للأحداث الواقعية.

ت- رواة مُمسرحون

إن الرواة الأكثر اختفاء وتكتما، تُمسرح بمجرد حديثهم عن أنفسهم بضمير المتكلم "أنا"، مثلما فعل فلوبيير عندما يخبرنا "نحن كنا في قاعة الدراسة حينما دخل شارل بوفاري". إلا أن بعض الروايات تمسرح رواياتها بشكل أكثر اكتمالا، ويحولونهم إلى شخصيات تشبه في حيويتها تلك الشخصيات التي يحدثوننا عنها مثل: (تريسترام شاندي، بحثا عن الزمن الضائع، قلب الظلام، دكتور فاوستوس)؛ ففي هذه الأعمال يختلف الراوي عن المؤلّف الضمني الذي أبدع النص.

¹ - السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ص 181.

نكتشف إذن أن الرواة المسرحيين لا يصنفوا أبدا بوصفهم رواة، ولعل العديد من الأعمال تضم رواة مقنعين يُستَخدمون لكي يخبرون جمهور القراء بما يجب أن يعرفوه، في الوقت الذي يبدو فيه كأنهم يكتفون بمجرد أداء أدوارهم.

ث- الملاحظون والمشاركون

من بين الرواة المسرحيين، هناك فئة الرواة يكتفون بالملاحظة ككتاب (توم جونز، ترسترام شاندي، وباركستر تويرز)، وهناك الرواة المشاركون الذين يؤثرون على مجريات الأحداث مثل: (جاتسبي العظيم، ومارلوا، ومول فلاندرز، وبول مولر...).¹

ج- المشهد أو التلخيص

الرواة والملاحظون كلهم، سواء كانوا من المتكلمين أو الغائبين، يسمح لهم نقل حكاياتهم لنا بصفة أولية كمشهد أو كتلخيص. وعلى غرار التمييز الذي أقامه أرسطو بين الدرامي وغير الدرامي، يغطي التميز الحديث ما بين العرض والسرد موضوع المشهد.

د- التعليق

الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بالسرد والعرض معا يتنوعون كثيرا تبعا لحجم التعليق المسموح به إضافة إلى نقل الأحداث على هيئة مشهد أو تلخيص. ولا ينبغي التعامل مع التعليق بوصفه منفردا عن السرد والعرض إذا كان ينهض بمهمة تزيينية فقط، خلافا إذا تساند مع هذين المفهومين يصير يؤدي أغراضا بلاغية.

بعد عرضنا لأنماط السرد حسب واين بوث، لابد أن نشير إلى عالم آخر يهتم بالسرديات وهو جاب لنتفلت (Jaap Lintvelt) الذي ناقش الأسس التي يركز عليها النص السرد في تبليغ عوالمه السردية، وميز فيها بين الأزواج الآتية:²

– المؤلف الواقعي – القارئ الواقعي.

– المؤلف المجرد – القارئ المجرد.

– السارد الخيالي – والمسرد له الخيالي.

¹ - السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ص 168، ونظرية السرد، ص 46.

² - جاب لنتفلت، "مقتضيات النص السرد"، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب 1996، ص

- وظائف السارد

يمكن التمييز بين الوظائف الأولية الضرورية ولا تستقيم العملية السردية إلا بتوفرها، والوظائف الثانوية أو الاختيارية:

أ- الوظائف الأولية

- وظيفة العرض بالنسبة للسارد، أما بالنسبة للشخصية التي تساهم عمليا في الأحداث، فتقوم بوظيفة الفعل، على غرار وظيفة المراقبة. وتعني هذه الأخيرة أنه يحتل موقعا مهيمنًا مادام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي.

ب- الوظائف الاختيارية

جعل جيرار جينيت وظائف السارد تتحدد في خمسة وظائف ثانوية وهي:

- الوظيفة السردية (fonction narrative): وهي محادثة لكل محكي، ويمكن التعبير عنها نصيا بعبارة: "أنا أحكي".

- وظيفة التوجيه: حينما يعلق السارد على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه.

- وظيفة التواصل: فالسارد يتوجه إلى المسرود له وهو القارئ، لتحقيق غرض التواصل.

- وظيفة الشهادة: إن السارد يشهد بصحة الحكاية ونسبتها إلى صاحبها.

- الوظيفة الإيديولوجية التعليمية (fonction idéologie): التي عادة ما تتضمن قصد السارد وما يرمي إليه في النهاية من بث نصه السردى: التأثير في المتلقي وإقناعه وما يستلزمه ذلك من تغيير لقناعاته وتوجيهها. ومع أن هذه الوظيفة مسكوت عنها في السرد الحديث في معظم الأحيان فإنها على العكس من ذلك تكون مباشرة أحيانا كثيرة.

تتدخل وظائف السرد مع الطابع الاجتماعي سواء كانت الوظائف ضمنية أم طارئة. والمتلقي هو هدف هذه الوظائف "فلولا المتلقي لما كان هناك سرد ولا تأليف"¹. من هنا يغدو السرد مظهرًا من مظاهر

¹ - عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1999، ص 33.

الاجتماع، أي فعل تواصل تداولي مؤثر. يندرج في نسق ثقافي يتحكم فيه بصورة تامة، أشكالاً ومضامين، عبر منظومة من القواعد والمقاييس الاجتماعية¹.

- الوظيفة القياسية التأسيسية: معناها إن قصصاً وحكايات- عموماً مسرودات كثيرة تؤسس لواقع جديد، لأعمال وحوادث، إيجاباً بالتمسك بها وتكرارها أو سلباً بتجنبها. تضع أطراً قرائية تفسيرية تقويمية لأعمال وحوادث ووضعيات أخرى مشابهة، أو تقدّم صوراً لما ينبغي اعتماده والسير عليه.

تقوم هذه الوظيفة على تتبع الفعل الإنساني وقراءته المتواصلة تحسيناً للواقع، وبحثاً عن التواصل وعن الخلود. ومن ثمة يبرز الطابع الانتقائي للفعل السردي في كل حالاته وأنواعه وسياقاته.

- الوصف ووظائفه

يعتبر الوصف حسب مورتن نويغارد أحد طرائق التمثيل الأساسية للتخييل، وهو أيضاً "التمثيل الصافي للفضاء، أي إنه يحدد الأشياء داخل الفضاء، مانحاً إياها منظوراً إليها في تبائها"². ويرى الباحث أنه ينبغي قبل مباشرة عملية الوصف أن ننظر إلى هوية الواصف: من يصف؟ ثم لماذا الوصف؟، ذلك أن السؤال الأول يتعلق أساساً بالتبئير، بينما يخص الثاني التعليل أو التصويغ. ويتضمن الوصف أفعالاً منها: فعل تسمية الشيء الموصوف، ويسميه ميشيل آدم "فعل الإرساء" أو "التثبيت"، ثم فعل وصف ذلك الشيء، وأخيراً فعل تحديد موقع الشيء. كما حدد مورتن مستويين للوصف هما: الوصف المسرد، وهو الطريقة المستعملة باستمرار لرسم ملمح إحدى الشخصيات. والثاني الوصف اللازمي المدرج يغلب عليه زمن الحاضر.

إن الوصف لا يُدرك بوصفه أدبياً إلا إذا كان مثنياً، ويعود ذلك إلى توفر سمتين أساسيتين للوصف الأدبي: تدلّله المفرط وذاتيته، فكل وصف أدبي ذاتي بالأساس.³ أما الوظائف التركيبية النسقية للوصف فيحصرها مورت نويغارد في ما يلي:

أ- وظيفة إنشاء القطيعة.

ب- إبطاء الإيقاع الخطابي.

¹ - إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم؛ الأنواع والوظائف والبنىات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 98.

² - مورتن نويغارد، الزمن والواقعية والوصف؛ بحوث في النظرية الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، دار زينب، تونس، 2018، ص 63.

³ - نفسه، ص 119.

ج- تحويل في مستوى التلفظ.

د- تغيير التبئير.

2-2- السردُ وإشكالُ المصطلح

يَعرف مصطلحُ السرد في مجال الدراسات الغربية أزمة حقيقية يغذيها تنوع المشارب التي يفيد منها الدارسون في بحوثهم ودراساتهم. وكغيره من المصطلحات الحديثة يعاني مصطلح السرد (narration) عجزا واضحا في ضبط المفهوم وحصر المجال، لاسيما وأن البعض يضعونه مرادفا لجملة من المفاهيم؛ كالقص، والحكي، والخبر، والخطاب، والنص، وهو التداخل الذي يقف حائرا دون تحديد أو ضبط المفاهيم النظرية، بل ويولّد مشكلة على الصعيد التطبيقي إذا أخذنا بعين الاعتبار خصوصية كل مصطلح، وما تفرضه على الدارس من أدوات إجرائية ومقاربات تحليلية.

في إطار ضبط الفروق بين هذه المصطلحات، وتحديد أطرها ودلالاتها ومن ثم تحديد مجالاتها، وقد سعى بعض الدارسين إلى عرضها في شكل متقابلات نذكر منها ما يلي:

- (السرد = القص)

- (السرد = الحكي = العرض)

- (السرد = الخطاب = النص)

إلا أن أكثر المصطلحات شيوعا هي: "السرد، الحكي والقص" وهذه الثلاثة ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا جدا، أو الواحد منها يكمل الآخر لأن الحكي لا يقوم إلا على: "دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضمن أحداثا معينة، والثانية أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا"¹. هذه المصطلحات الثلاثة حتى وإن لم تعبر عن مفهوم واحد (Narration)، فإنها بارتباطها مع بعضها تحيل إلى معنى واحد وهو السرد.

ولعل من أبرز الباحثين في مصطلح "السرد"، عالم السرد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette)، فقد تمثلت جهوده الكبيرة في إرسائه لمفهوم "السرد"، التي وثقها في أعماله وكتابات، سيما في كتابه "خطاب الحكاية" (Discours du récit) سنة 1972م، حيث عكس جينيت من خلاله الطبيعة المفهومية للمصطلح، من زاوية أنها تشير إلى المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخص والزمان والمكان من جهة، بل بشكل أدق، فإن هذا المصطلح – من ناحية أخرى – أصبح لازمة أساسية في

¹ - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

ظهور علوم جديدة تهتم بالسرد كالقصة، والرواية، والشعر، والأسطورة بوصفها مرة حكاية (récit) وتارة تمثيلا لمضمون حكاية، وفعلا (acte) حيناً آخر.

وقد تناول جيرار جينيت هذا المصطلح في قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصي، حيث عرفه بقوله: "السرد عملية تلفظية تخاطبية تبين لنا أن السرد وجه من وجوه عمل تواصل بين الراوي والمروي له" ويذكر جينيت أن السرد يندرج في نسيج من العلاقات الحميمية بين عناصر تدخل فيما يسميه "مقاما سرديا" وتتمثل هذه العناصر في المتخاطبين وحدودهما المكانية والزمانية، فلا يتصور السرد إلا وهو موصول بهذه المكونات التي يتشكل منها هذا المقام السردى¹. ولعل ما يبرر هذا الطرح أنه منذ ظهور اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية، ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعني بـ "أدبية الأدب" أسموه "البويطيقا" الجديدة، وأعمال فلاديمير بروب (Vladimir propp) حول الحكاية العجيبة وصولاً إلى السرديات التي اقترحها تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وسميوطيقا السرد، ونظريات لسانيات النص، وتحليل الخطاب مروا باجتهادات الأنثروبولوجيين، مثل: كلود ليفي ستراوس (Claude Levi-Strauss)، فإن الاشتغال بمصطلح السرد، كبناء ومفهوم، حظي بمكانة متميزة، سواء تجلّى ذلك من خلال الخطاب اليومي أو الصحفي، أو التاريخي، أو الأسطوري، أو الأدبي. وسواء ظهر على المستوى اللفظي أو الصوتي أو الحركي، مما دعا إلى تعدد المقاربات في الرأي تارة، والاختلاف فيه تارة أخرى، ثم إن اتساع مساحة تداول هذا العلم، وتزايد حضوره في الأدب والنقد، ارتبط بشكل كبير بوجود القصة في كل زمان. فإن كان للسرد وجوده الدائم، فبعلّة وجود القصة ذاتها، لأن القصة لا يمكنها أن توجد ما لم يوجد سارد يقوم بسردها. وقد تكون حقيقة السرد أفسح مجالا من ذلك، بأن تصبح شيئا مرتبطا بالحياة والوجود معا، فكون الحياة ذات صلة بالسرد أمر كان معروفا دائما.. بل إن المسرودات في العالم حاضرة في أجناس كثيرة، في الأسطورة والخرافة والحكاية، والكوميديا والتراجيديا وفي الرواية والسيرة والسينما كذلك².

وفي هذه البيئة الغربية التي ولد فيها البحث في قضايا السرد، اختلفت المفاهيم المتعلقة بماهية السرد في حد ذاته، بين من اعتبر السرد حكيا، وبين من اعتبره خطابا، ومنهم من اعتبره قصا، "فالسرد المقابل للمصطلح الفرنسي (Narration) يعني في البلاغة الغربية القسم القصصي من الخطاب، الذي تقدم فيه الحكاية على أنها مثل لما يخوض في المؤلف من مسائل عامة"³. ويستعمل تودوروف سنة 1966

¹ - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 244.

² - عبد الحميد بورايو وآخرون، السرديات والترجمة العربية، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018، ص ص 22 - 23.

³ - الخفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردى في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار صفاء، عمان، 2002، ص 266.

مصطلح السرد بمعنى الحكاية، كما سعى جيرار جينيت إلى إزالة الغموض عن مجموعة من المصطلحات التي تدور في فلك السرد وجاءت بعضها وفق التصور الآتي:

أ- مصطلح القصة (Histoire) المراد به المحتوى السردى أي المدلول.

ب- مصطلح الحكى (Récit) الذي خص به الملفوظ أو الخطاب أو النص السردى.

ج- مصطلح السرد (Narration) الدال على الفعل السردى المنتج¹.

في هذا السياق التاريخي ظهر جيرالد برنس (Gerald Prince) الذي فرق بين المصطلح الذي اقترحه تودوروف فيرى أن هناك فرقا بين (narratologie) علم السرد وبين (narrativité) السردية الذي لم يكتب له الذبوع، فبعض دارسي السرد يفرقون بين مصطلحين على أساس أن الأول يطور نماذج نحوية تعد أساسا لبنية السرد وبين "السردية" التي تستخدم النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد². قياسا عليه فقد تجاوز: "علم السرد المعضلة التفسيرية التي كانت عليها وضعية قراءة النصوص فبدلا من تفسير النصوص، يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات، وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته، أما النقطة الثانية فهي أن الدراسات أسهمت في زعزعة بعض اليقينيات الأدبية القديمة"³.

إذن يمكن تخريج المصطلحين في نظر الباحثين ضمن هذه الخطاطة التي صاغها الباحث يوسف وغليسي وهي كافية لضبط تنقلات المصطلح واستخداماته الترجمية المختلفة بين دارسي السرد عموما⁴:

¹ - عبد الرحمان بغداد، مصطلح السرد، المفهوم والمكونات تجربة جيرار جينيت نموذجا، المركز الجامعي مغنية، الجزائر د. ط، 2012، ص 30.

² - جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1987، ص ص 5. 6.

³ - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 105.

⁴ - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف الجزائر، 2008، ص 286.

3.2- اتجاهات السرديات الغربية

تميز المقاربة البنيوية للسرد بين اتجاهين داخل السرديات:

أ- سرديات الخطاب

ينطلق هذا الاتجاه من التمييز بين الخطاب والقصة، ويتخذ من دراسة الخطاب السردى موضوعا له، من حيث هو طريقة تقديم وتمثيل القصة، باعتبارها متوالية للأحداث والأفعال. وفي إطار العلاقة بين هذين المستويين السرديين، فإن ما يهم سرديات الخطاب ليست الأحداث المسرودة بل الخطاب، أي طريقة سردها¹.

وتتم دراسة مكونات الخطاب السردى- بنيويا- في سرديات الخطاب من خلال:

أولا، صيغ الخطاب: دراسة طريقة نقل الأحداث، حيث يميّز بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وبين محكي الأقوال ومحكي الأحداث.

ثانيا، زمن الخطاب: دراسة أنواع العلاقات بين زمن السرد أو الخطاب التخيلي من جهة، وزمن الحكاية أو العالم التخيلي من جهة أخرى.

ثالثا، الرؤية السردية: دراسة أنواع التبئير والرؤية السردية الخاصة بأشكال ظهور السارد كذات للتلطف.

4.2- السميوطيقا السردية

يهتم هذا الاتجاه بسردية القصة، من خلال التركيز على مستوى المحتوى، من أجل تحديد التّفاصيل الدّلالية التي تتحكّم في البنيات السردية. فعلى خلاف سرديات الخطاب التي تركز على الفعل التّلفّظي، تقوم السّميوطيقا السردية على نقل بؤرة التحليل الملفوظ، عبر تبئير التحليل السردى على القصة، باعتبارها خطاطات وبرامج للحكي، ترهنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة.

وتتم دراسة سردية القصة من خلال تحديد منطق الحكي، كما نجد عند أندري بريمون لكشف الاحتمالات السردية للأدوار والحركات في المحكي، ومن خلال الاهتمام بعمليات إنتاج المعنى وتمفصله، انطلاقا من البنيات السردية السطحية والعميقة، كما نجد عند غريماس وكورتيس².

¹ - اليامين بن تومي وآخرون، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 24.

² - حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 38.

بالمقارنة مع سرديات الخطاب التي تستبعد المعنى، وتركز على المظهر اللفظي للسرد، تضيف سميوطيقا غريماس بعدا دلاليا على المحكي.

وقد تتبع محمد ناصر العجي دلالية غريماس فوجدها تنقسم إلى قسمين:

أ- مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين:

- مكون سردي ويقوم على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

- مكون تصويري أو بياني ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبنوثة على نسيج النص ومساحته.

ب- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى¹.

هذا الجهد الغريماسي هو الذي بات يعرف في الدوائر النقدية بالسميائية السردية (esémantique Narrative). وقد أعطى رشيد بن مالك في قاموسه "مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" تحديدا للسردية قائلا: "يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية"². يعرف غريماس السردية (narrativité)، بقوله إنها "مداهمة اللامتواصل في إنجازها الخطابي، حينما يأتي الحديث عن حياة وعن قصة وعن فرد أو عن ثقافة، هي مداهمة المتضمنة لحالات تتخللها تحويلات. هذا ما يسمح بالقول في مرحلة أولى أننا بالإمكان وصف السردية في شكل الملفوظات للفعل تصيب ملفوظات الحالة، هذه الأخيرة التي تضمن للفواعل وجودها السيميائي في صلتها بموضوعات القيمة"³.

تأثر غريماس بجملة من الموجهات الكبرى، منها مدرسة جنيف، من خلال البحوث التي قدمها فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) انطلاقا من الإشارات المختلفة للفروق بين اللغة والكلام واللسان، حيث ركز سوسير على العديد من الميزات العامة للغة. فهو يرى أن:

- اللغة موضوع شكلي، ولكونها شكلا فإنها ذات طبيعة متجانسة وقابلة للتحليل؛

- اللغة موضوع دلالي وعبرة عن هندسة أشكال محملة بالمعنى؛

- اللغة موضوع اجتماعي تحدد طبيعته نظامها الاجتماعي⁴.

¹ - محمد ناصر العجي، في الخطاب السردى، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب بيروت، 1993، ص 31-35.

² - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة الجزائر، 2000، ص 121.

³ - نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، ص 31.

⁴ - جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب، الجزائر، ص 27.

واستفاد غريماس كذلك من مدرسة "كوبنهاغن" والجهود التي تركها هيمسلف، حيث أعطى أهمية للشكل على حساب اللسان، وأيضاً استفاد من الدراسات التي قدمتها حلقة براغ ممثلة في أقطابها رومان ياكبسون وأندري مارتيني وتروبتزكوي حيث حصرت أبحاثها في مجال الفونولوجيا أو علم الأصوات، ونلمح أن غريماس يتصور أن مفهوم الشعرية متضمن في المعنى وهو مرادف عنده لمفهوم الأدبية (lelittéraire).

لقد عمل غريماس على تمثيل نموذجية فلاديمير بروب (Propp) حيث استبدل مفهوم الوظيفة بمفهوم أكثر تقنية للملفوظ السردي، وفي هذا المقام نستحضر مفهوم الوحدة السردية التي من خاصيتها صيغتها الاستبدالية ذلك أن الوحدة لا تتحدد إلا من خلال الوحدات والانفصالات بين الملفوظات ذاتها، وهذا ما يسمح بدراسة الثنائيات التعقيدية في النص من خلال دراسة حركة أو مسار البطل والبطل المزيف¹.

وتعد الحكاية الفولكلورية الحقل المفضل لدى بروب، المانح (donateur) والوكيل (mandataire)، وتشاكل العالم Monde أمام الشخصية المبحوث عنها والمعتدى عليها، اللذين يشكلان نقيض – العالم (ANTI MONDE).

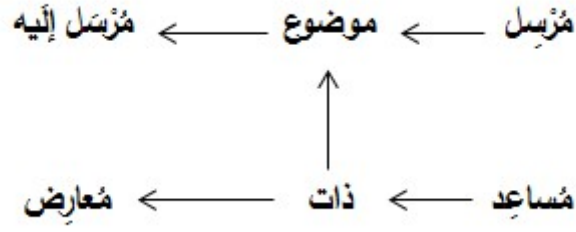
إن نقطة الانطلاق في نظرية غريماس هي بنية اللغة. ففي الجملة يشير التركيب إلى الوظائف والأدوار التي تؤديها الكلمات: فالذات تنجز الفعل، في حين أن الموضوع يخضع له، وأما المفعول فيشير إلى صيغه. وانطلاقاً من الجملة إلى مجموع الحكي يستخلص غريماس نموذجاً يشتمل على ستة محاور هي:

1- الرغبة التي تُفصل الذات (s) وموضوع ما (O)، والذات التي ترغب في الحصول على الموضوع وتباشر بحثها للوصول إليه؛

2- التواصل الذي يقتضي مرسل (DE) يرسل موضوعاً إلى مرسل إليه (DA)؛

3- الشروط التي تضيف عنصراً مساعداً (ADJ) ومعارضاً (Opp) يكونان حاضرين في مستوى الصراع، أحدهما يأتي لمساعدة الذات، في حين يضع الآخر العراقيل قصد معاكسة الموضوع. من هنا كان استحداث النموذج العاملي ذي المصطلحات الستة:

¹ - نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص 78.



وتقسم هذه الخطاطة شخصيات الحكى إلى تصنيفات شكلية يسميها غريماس العوامل (actants)، التي هي وحدات دلالية تقع في مستوى مجرد.

والنموذج البنيوي الثاني هو نموذج الوظائف، الذي كان لفلاديمير بروب السبق في استخلاص الوظائف انطلاقاً من الحكايات التي حللها. وهي وظائف تنتظم في ثنائيات: النقص/ تعويض النقص؛ الصراع/ الانتصار؛ الخير/ الشر، وقد اختزل غريماس الوظائف في ثنائية: منع/ خرق المنع، وأطلق عليه اسم العقد (Contrat).

5.2- الاتجاه الجامع

حاول هذا الاتجاه أن يجمع بين الشق الدلالي الحكائي والشق اللساني الخطابي وإلى مقارنة الاتجاهين السابقين، لتكون الإجابة شاملة ليست ذات مرجعية فلسفية فحسب بل بيداغوجية وتربوية أيضاً¹. ودارس النصوص السردية وفق هذا الاتجاه يجد نفسه مرغماً على الإجابة عن أسئلة متنوعة مثل: ماذا يقول السارد؟ وما علاقته بكل من المسرود والمسرود له؟ وبأي صيغة يقول السارد قوله؟ وغيرها من الأسئلة التي تروم المقارنة الشمولية للنص خاصة في بعده التواصلية.

المبحث الثاني: بلاغة السرد في التراث العربي

1. السرد الجاحظي وسؤال البلاغة

يعتبر الجاحظ (ت: 255هـ) أحد مؤسسي بلاغة، فقد دشن السرد عنده بداية الطريق نحو ضروب من الأدب الواقعي الذي تلقفته المقامة- بشكل خاص- في التراث العربي القديم².

ولم يتوقف هذا النثر الجاحظي فيما يقول مشبال: "عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القراءة ومناهج التحليل ومعايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص

¹ - محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد؛ دراسة في السرد العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 2017، ص 152.

² - محمد مشبال، الحجاج والتأويل في النص السردى عند الجاحظ، دار التنوير، تونس، 2015، ص 07.

من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء ونثر الجاحظ جملة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة نثرية استطاعت أن تنافس بلاغة الشعر وأن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها¹.

علما أن القراءات الحداثية للنص السردى الجاحظي قد دأبت إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة؛ بمعنى أنها انطلقت من ضرورة اكتشاف أدب الجاحظ في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث. والقراءات الاستكشافية؛ هي نمط من القراءة أفرزت أسئلة أسهمت في إغناء النص السردى الجاحظي ومنحته أفقا رحبا، إذ جعلته محط أنظار القراء والباحثين حتى غدت نصوص الجاحظ نصوصا معاصرة.

لقد نقل الجاحظ الأدب على حد تعبير شوقي ضيف من طور بلاغة الأسلوب إلى طور بلاغة الحياة؛² إذ لم يعد التعبير الأدبي مع الجاحظ مفتونا بالكلمة بقدر ما أصبح مأخوذا بتصوير الطبيعة والانسان والمجتمع. وجدير بالذكر أن الباحث لم يقدم تفسيرات وفهومات لهذا التحول البلاغي، بيد أنه: "تحول في أداة التعبير الأدبي من الشعر إلى النثر، وهو تحول استجاب لتطور المجتمع العربي وانتقاله من طور البداوة إلى طور الحضارة، فقد كان النثر أقرب من الشعر إلى تصوير حياة الناس وتجسيد طبائعهم ونقد سلوكياتهم"³.

شكل هذا التمييز بين الشعر والنثر، والنظر إليهما في سياق تنافسهما وصراعهما في الثقافة العربية القديمة، أفقا مغايرا حيث أسهم في انبثاق بلاغة نثرية مغايرة لبلاغة الشعر. ولعل زكي نجيب محمود قد تطفن لهذا التحول حينما قال: "إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنه انتقال من البداوة واسترسالها مع الشاعر، إلى حياة المدنية وما يكتنفها من وعي العقل ويقظته فيلتفت إلى الدقائق واللطائف التي تميز الأشياء والأفكار بعضها من بعض"⁴.

يشير النص أعلاه إلى جملة من الثنائيات التي تحدد بعض الفروق الفردية بين بلاغي الشعر والنثر وتشرح أسباب وجودها؛ حيث يقابل الوجدان العقل، ويقابل الجرس الفكرة، واسترسال الشاعر دقائق الأفكار، والبداوة المدنية. وهي ثنائيات حرص بعض الباحثين في تراث الجاحظ على استثمارها: "في سياق

¹ - محمد مشبال، البلاغة والسرد؛ جدل التصوير في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب جامعة الملك السعودي، تطوان، 2010، ص 101.

² - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 161.

³ - اليامين بن تومي وآخرون، فلسفة السرد؛ المنطلقات والمشاريع، ص 209.

⁴ - زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، د. ط، 2020، ص 111.

تفريقهم للفروق بين بلاغة نثرية جديدة وبلاغة شعرية شكلت عمود الثقافة العربية قبل نشوء الحواضر وبرزت تعدد الثقافات والأعراق واللغات".¹

بيد أن عديد من أطروحات الباحثين تتفق على أن نثر الجاحظ قام على أصول مناقضة لأصول الشعر العربي القديم، بل إنه أسس بلاغته على تقويض بلاغة الشعر؛ إن هذا النثر الذي ترعرع في بيئة حضارية جديدة، حمل نموذجاً ثقافياً مغايراً للنموذج الثقافي الشعري.

وتوصل هؤلاء الباحثين إلى أن قيم النموذج الشعري ومثله في الثقافة العربية اصطدمت في نثر الجاحظ بالسخرية والتعرية والتساؤل والتبخيس. فكتاب البخلاء- وفق رأي كيليطو- لا ينبغي أن يقرأ بوصفه دعوة ضمنية إلى قيم السخاء فحسب، بل يجب أن نقرأه باعتباره دعوة إلى البخل؛ فالجاحظ لم يكتف برسم صورة هزلية ساخرة للبخيل المنبوذ اجتماعياً، بل تعداه إلى رسم صورة له باعتباره بطلاً نال بتقشفه وقهره للشهوات مرتبة الصالحين.²

ووفق هذا التصور، يعد كتاب البخلاء خطاباً موجهاً ضد قيم العطاء والكرم التي مجدها الشعر الجاهلي، ولأجل هذا الغرض ازدري بخيل الجاحظ الشعر الجاهلي الذي يزي الإسراف ويمجده. ويرى كيليطو في السياق ذاته أن: "النموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه".³ لقد أفرد الجاحظ لبلاغة النثر كذلك قسماً من "البيان والتبيين"، واستشهد عليها بأنواع النثر المتداولة في عصره؛ فجعل النثر الفني ندّاً للشعر كقولاً له.⁴

وانطلق الجاحظ من الوعي بمرتبتي الكلام: العادي والأدبي والفصل بينهما؛ فهو يرى أن: "كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل، والسخيف، والمليح، والحسن، والقبيح، والسميح، والخفيف، والثقيل، وكله عربي، وبكل قد تكلموا، وبكل قد تمارحوا وتعايبوا".⁵ هذه الثنائية في استعمال الكلام بين قطبي السخيف السوقي الصادر عن الطبقة العامة، والمليح الحسن الذي يكون محصلة الصنعة والاعتناء الذي يصنعه البُلغاء، تتحدد بخواص في الكلام ذاته: "فليس في الأرض

¹ - محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص 162.

² - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 2013، ص ص 25-26-27.

³ - عبد الفتاح كيليطو، ص 28.

⁴ - عثمان بحر بن الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1388-1979هـ/ ط 3/ج 1، ص ص

84-85.

⁵ - عثمان بحر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1348هـ/ 1971، ج 1، ص 144.

كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألدُّ في الأسماع، ولا أشدُّ اتصالا السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجودُ تقييما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء، وقد أصاب القوم في عامّة ما وصفوا، إلا أنني أزعّم أن سخيّف الألفاظ مشاكل لسخيّف المعاني. وقد يُحتاجُ إلى السخيّف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل والفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني¹. و"العامّة رُبّما استخفت أقل اللغتين أو أضعفهما، وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالا، وتدع ما هو أظهر وأكثر"²، في حين يكون البصر بجوهر الكلام البليغ عند رواة الكتاب أعمّ، وعلى ألسنة حدّاق الشعراء أظهر، هذا الجوهر المتحقق بالاعتماد على الألفاظ المتخيّرة، والمعاني المنتخبة وعلى: "الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السّبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي صارت في الصُّدور عمّرتها وأصلحتّها من الفساد القديم، وفَتَحَتْ لِلّسانِ بابَ البلاغة، ودَلَّتْ الأَقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حِسان المعاني"³.

وهذا التصنيف من الكلام المتميز بخصائصه الفنية يتطلب وعيا وتأنيا في التّنقيح والصّنع وحذف فضول الكلام، أو إيلاه عناية بالغة بالخطابة، وتدبير القول، سيما إذا دعت المقاصد إلى ذلك.

ويرى الجاحظ أن الانفتاح الثقافي على الحضارات المعاصرة أغنى النثر الفني عند العرب، وبوّأه منزلة تفوق الشّعْر. يقول: "وَقَدْ نُقِلْتُ كُتُبُ الهِنْدِ، وَتُرْجِمَتْ حِكْمُ اليُونانِيّةِ، وحولت آدابُ الفُرسِ، فبعضها ازداد حُسنا، وبعضها ما انتَقَصَ شيئا؛ ولو حولت حكمتُ العرب لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجمُ في كتبهم التي وُضِعَتْ لمعاشهم وحكمهم، ولبطلَ ذلك المعجُزُ، وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قَرْنٍ إلى قَرْنٍ، ومن لسان إلى لِسَانٍ حتّى انتهت إلينا، وكُنّا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صحَّ أن الكتب - أي كُتُب النثر - أبلغ في تقييد المآثر من الشعر"⁴.

2. أبو حيان التوحيدي وآفات البلاغة

يعد أبو حيان التوحيدي (ت: 414هـ) نموذجا للمثقف العربي الموسوعي الذي قرأ ثقافة عصره، وترجمها في كتابات متنوعة بتنوع المعارف الإنسانية، وليس ذلك بغريب على رجل أنتج مؤلفاته في خمسين عاما أو يزيد من القرن الرابع الهجري أزهى عصور الثقافة العربية.

¹ - عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 145.

² - نفسه، ج 1، ص 50.

³ - البيان والتبيين، ج 1، ص 24.

⁴ - عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ج 1، ص 75.

وتبقى لكتابات أبي حيان التوحيدي - أو ما تبقى منها بين أيدينا - خصوصيتها التي تميزها عن غيرها من الكتابات، والتي مثلت ملمحاً مفارقاً في تاريخ البلاغة والنثر العربيين، تستوعب ما سبقها من كتابات، وتتفاعل معها في الكشف عن حاضر النص، ويمكن القول بأن تراث أبي حيان التوحيدي يزخر بموروث سردي تتوافر فيه الكثير من السمات التي تجعله حلقة وصل بين الموروث الشفاهي بتقاليده المميزة السابق عليه، والموروث السردي الحاضر (زمن كتابة النص). ويمكن رصد أهم ملامح خصوصية الكتابة عنده من خلال النقاط الآتية:

أولاً: يشكل معظم إنتاج أبي حيان التوحيدي تدويناً لمحادثات وأحداث يفترض أنها رويت مشافهة ثم قام التوحيدي بتحويلها من نسق شفوي إلى نسق كتابي، هذه الأحداث منها ما هو واقعي (أليف، ومنها ما هو (عجائبي/تخييلي).

ثانياً: تنتهي كتابات التوحيدي إلى (الأدب المجلسي)؛ أي: المجلس بوصفه إطاراً عاماً للمسامرات والمناظرات والمحاورات، وهو ما أدى إلى تعدد الأصوات في النص، وتمتع أبو حيان فيها بدور النديم الحكّاء؛ الذي ينقل هذه المرويات في شكل خبر سردي أو حكاية، ويتحكم في الحيز المكاني لبنيته الحكائية على نحو يلاحظ في التفاوت الكمي بين ليالي الإمتاع والمؤانسة مثلاً، وبين المقابسات.

إن من يقرأ متن التوحيدي لابد أن يلفت نظره عنايته بالسؤال حول بعض الأشكال "الأنواع السردية" و"البلاغية" التي عرفها الأدب العربي منذ فجر تاريخه، أو راجت في عصره. فقد استطاع أبو حيان الوقوف عند بعض الأنواع التي اهتم بها النقاد والبلاغيون في فترات سابقة على زمنه، خصوصاً الجاحظ. ومن بين هذه الأنواع السردية الرائجة نذكر: المُلح والنوادر باعتبارهما نمطين خالصين لهما مقومات وصيغ فنية خاصة، وبذلك فتح التوحيدي الباب للسؤال عن شرعية انتماء الليالي إلى السرد العربي، وإلى نوع الخرافة، بل إنه لم يقف عند تأكيد هذه الشرعية، وإنما اتخذ من بنية الليالي شكلاً لسرديته الخاصة في كتابه الشهير "الإمتاع والمؤانسة".

أما الأنواع البلاغية نذكر: بلاغة الشعر، وبلاغة الخطابة، وبلاغة النثر، وبلاغة المثل، وبلاغة التأويل، وبلاغة العقل. وما يهمنا في هذا الباب هو الوقوف؛ عند إحدى أضرب هذه البلاغة وآفاتهما عند التوحيدي، إذ نجده يذكر أن: "البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة، ومنها بلاغة التأويل"¹. وسنكتفي بذكر نوعين فقط.

¹ - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ج 1، ص 140 - 141.

أ. بلاغة الشعر

قال أبو سليمان: "فأما بلاغة الشعر، فأن يكون نحوه مقبولا، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة"¹.
نلاحظ من خلال النص أنه يمكن الحديث عن مستويين لغويين أساسيين للحديث عن بلاغة الشعر:

- مستوى تركيبي (نحوي): إذ اشترط فيه المقبولية أي: سلامة اللغة من الأعطاب النحوية والصرفية ووضوح معانيه وعدم إغراقه في الغريب والموحش.
- مستوى دلالي: يتمثل في الوضوح والإفصاح عن المعنى، ثم الاعتماد على الكناية لما له تضيفه من جمالية في التلقي.

ب. بلاغة النثر

يقول التوحيدي: "أما بلاغة النثر فأن يكون اللفظ متناولاً والمعنى مشهوراً والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً، والمراد سليماً، والرونق عالياً، والحواشي رقيقة، والصفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متصلة والأعجاز مفصلة"².
يتضح من خلال هذا النص، أن بلاغة النثر تتجلى في سهولة اللفظ، وجودة السبك، وحسن التأليف بين أجزاء الكلام، إلى غير ذلك من الصفات التي توفر للنثر طلاوته، فتجعله خفيفاً على الأسماع.
وفي سياق آخر نجد التوحيدي يميز بين البلاغة، والبلاغة اليونانية – وهو يواصل طرح أسئلته: "سألت أبا سليمان عن البلاغة ما هي؟ وقلت: أحببت أن أعرف قولاً على نهج هذه الطائفة، لأن لهم كتاب الخطابة فهم عرض كتب الفيلسوف، وقد بحثوا عن مراتب اللفظ واللفظ، وطبائع الكلمة والكلمة، موصلة ومفصلة، وجوابهم أحق ما اعتمد"³.
تبدو فضولية التوحيدي في معرفة ماهية البلاغة وتجلياتها عند اليونان، بحكم اطلاع أستاذه أبي سليمان على التراث اليوناني، ومعرفة أهم كتبه الفلسفية والأدبية.

¹ - نفسه، ص 141.

² - نفسه، ص 141.

³ - أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق علي شلق، دار المدى، العراق، 1986، ص 199.

وفي السياق نفسه، يواصل التوحيدي سؤاله - بعد أن خاب أفق انتظاره من جواب أبي سليمان - فهل هناك بلاغة أحسن من بلاغة العرب؟ فيجيبه أستاذه بشكل دقيق وصارم يقول: "هذا لا يبين لنا إلا بأن نتكلم بجميع اللغات على مهارة وحذق، ثم نضع القسطاس على واحدة منها حتى نأتي على آخرها وأقصاها، ثم نحكم حكما بريئا من الهوى والتقليد والعصبية، وهذا ما لا يطمع فيه إلا ذو عاهة. ولكن قد سمعنا لغات كثيرة من أهلها، أعني من فضائلهم وبلغائهم، فعلى ما ظهر لنا، ويخيل إلينا، لم نجد لغة كالعربية، وذلك أنها أوسع مناهج، وألطف مخارج، وأعلى مدارج، حروفها أتم وأسمائها أعم، ومعانيها أوغل، ومعارضها أشمل، ولهذا هذا النحو الذي حصته منها حصّة المنطق من العقل، وهذه خاصة ما حازتها لغة، على ما قرع آذاننا، وصحب أذهاننا، من كلام أجناس الناس، وعلى ما ترجم لنا أيضا من ذلك"¹.

أما آفات هذه البلاغة فقد ذكر أبو حيان التوحيدي منها الاستكراه والمقصود به: التكلف في الكلام والإكثار من محسناته التي تكدر صفوه، نتيجة لطغيان الصنعة، وتطفل الدخلاء من أجناس أخرى على الأدب، إذ تنبه التوحيدي إلى خطورة أولئك على حقل البلاغة مثل أبي الفضل بن العميد الذي يريد محاكاة الجاحظ، يريد التوحيدي تخلص الأدب من زخارف التكلف التي يمجها، واعتبر التكلف آفة على جمالية النص الأدبي لأنها تفقده بلاغته.

ومجمل القول هنا إن التوحيدي حاول الإحاطة بمفهوم البلاغة راصدا تجلياتها، منتقدا بين الفينة والأخرى آراء أساتذته.

3. القاضي الفاضل

لا يمكن الحديث عن تاريخ النثر العربي القديم، دون التوقف عند أحد رواده. نذكرأبا علي القاضي الفاضل (ت: 643هـ)، الذي كان صاحب طريقة خاصة في صناعة الإنشاء والرسائل الديوانية. فقد "برز في صناعة الإنشاء وفاق المتقدمين، وله فيه الغرائب مع الإكثار"². وأهله ذلك ليصير وزيرا للسلطان صلاح الدين الأيوبي (ت: 589هـ)، الذي عاش في كنفه وفي كنف ولده بعد وفاته. هكذا "كان من محاسن الدهر، وهيمات أن يخلف الزمان مثله".

يقول القاضي الفاضل في بعض رسائله بعد أن ضعف منه الجسد ونال منه الزمن "والمملوك قد وهت ركبتاه، وضعف أطيباه، وكتبت لأم ألف عند قيامه رجلاه، ولم يبق من نظره إلا شفاقة، ومن حديثه

¹ - المصدر نفسه، ص 199.

² - أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج3، د.ط. د.ت، 158.

إلا خرافة"¹. وهذه الرسالة رغم قصرها بليغة وعميقة في حملتها الدلالية، أذ وظف في ضياغتها أسلوب السجع في العبارات (ركبتاه/ أطيباه/ رجلاه - شفافه/ خرافة).

4. خصائص السرد العربي

يتميز السرد العربي بجملة من الخصائص، وإن كان حضورها متفاوت من حيث الدرجة، إلا أنه لا يكاد يخلو منها نص من النصوص القديمة، بحكم أنه كان يحكمها نسق ثقافي واحد؛ ولعلما يتميز به هذا السرد ما يلي:

أ- السرد العربي سرد طلبي

السرد العربي القديم ليس وليد رغبة شخصية؛ بل هو تلبية لطلب خارجي، سواء كان طلبا حقيقيا أم متخيلا، وهذا الطلب عادة ما يصرح به المؤلفون في مفتتح مصنفاتهم وإنتاجاتهم، وكأنهم بذلك "يبحثون عن عذر أو مسوغ للكتابة، يكون مرد هذا السلوك إلى التواضع أو الحذر، أو الرغبة في الإعلاء من شأن الكتاب، ومنحه وسمة الضرورة وال لزوم"². كما يمنح الطلب سمة المصادقية للكتاب؛ فيجعله أكثر جاذبية للقراء وجمهور المتلقين. والمصنفات النقدية آية ذلك في هذه الظاهرة، ففي كتاب "البخلاء" مثلا؛ يصرح الجاحظ أنه كتبه تلبية لرغبة خارجية يقول "ذكرت - حفظك الله- أنك قرأت كتابي في تصنيف حيل للصوص النهار، وفي تفصيل حيل الليل وقلت: أذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء"³.

ويأتي نص "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي أيضا استجابة من المؤلف لرغبة أبي الوفاء المهندس؛ كي يصنف له مجالس الوزير بن سعدان، الذي يسامره التوحيدي. يقول: "قد فهمت أيها الشيخ - حفظ الله روحك - جميع ما قلته لي بالأمس فهما بليغا ووعيته وعيا تاما، وأنا أعيده هاهنا بالقلم؛ وأرسمه بالخط، وأقيده باللفظ حتى يكون اعترافي به أرسى وأثبت؛ وحكمك به لي عليّ أمضى وأنقد"⁴، ولم يتوقف الطلب من تأليفه المسامرة فحسب؛ لكن بهدف الإمتاع "أقصد إمتاعي بجمعه نظمه، وإفادتي من أوله إلى آخره، فلعل هذه المثاقفة تبقى وتروى، ويكون في ذلك حسن الذكرى"⁵، وإذا تمعنا "رسالة الغفران" للمعري؛ أدركنا أنها استجابة لرغبة ابن القارح، وردًا على رسالته برسالة على شكل نص سردي، مضمونه رحلة خيالية في الدار الآخرة.

¹ - أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج 3/ 162.

² - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياح، دار توبقال، المغرب، 2007، ص 12.

³ - الجاحظ، البخلاء، مصدر سابق، ص 70.

⁴ - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1962، ج 1/ ص 65.

⁵ - نفسه، ج 1/ ص 9.

وقد يعتمد المؤلف إلى الإضمار، كما هو الحال في "حي يقظان"، حيث يشير ابن طفيل في المقدمة إلى الغرض بشكل غير مباشر يقول "سألت أيها الأخ الكريم الصفي الحميم؛ أن أثبت إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية، التي ذكرها الرئيس أبو علي بن سينا"¹.

ونحن المتلقين نجعل من يكون هذا الصديق العزيز، أهو مقرب أم أن ذلك مجرد سير على نهج العادة ليس إلّا. ونجد أبو القاسم الحريري في مقدمة مقاماته يذكر أنه كتبها بطلب ممّن "إشارته حكم، وطاعته غنم"²، ولا ندري من يكون صاحب هذه الصفات؟ بل لا نعلم أهو حقيقي أم من نسج الخيال؟.

وقد يكون هذا الطلب داخليا؛ أي ضمن بنية النص السردية، عكس الطلب الخارجي الذي يسبق عملية التأليف والكتابة، ويمتاز صاحب الطلب الداخلي بأنه متماه في العملية السردية حاضر فيها أو سامع لما يروي، مشكلا بذلك المروي له الذي يتلقى ما يلقي على سامعه، ولعل هذا ما يؤكد العبارة القائلة إن المروي له هو من يحدد قبلها نوعية ما يريد أن يُسرد عليه.³

الواضح إذن أن "هناك قاعدة شبه تامة، وهي أن السرد يكون جوابا عن سؤال أو تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر والمتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي"⁴.

ومن الطلب الداخلي "ألف ليلة وليلة"، التي تعتبر استجابة لرغبة شهريار لسماع ما تحكي شهرزاد؛ وإن لم يتم ذلك الطلب بصيغة واضحة، ومع ذلك فإننا نعثر على صيغة طلبية داخلية، فشهريار لا يطلب من شهرزاد السرد بطريقة مباشرة؛ وإنما يكون ذلك بإيعاز من دنيازاد التي تثير في شهريار رغبة السماع. "قالت دنيازاد لأختها شهرزاد: احكي لنا حكاية". وغير بعيد عن هذا السياق نعثر في "كليلة ودمنة" على هذا الطلب مرفوقا برضى الملك دبشليم كما في قوله: "اضرب لي مثل الرجلين المتحايين يقطع بينهما الكذوب الخائن، ويحملهما على العداوة".

ويسير كتاب "عيون الحكايات" للجوزي (ت: 597هـ) ضمن هذا النوع من الطلب، جاء في الحكاية الستون، "عن عبد الرحمن بن يزيد بن جابر قال: قلت ليزيد بن مرثب: مالي لا أرى عينيك تجفان من الدموع؟ قال: وما سؤالك عن هذا؟ قلت: عسى أن ينفعني الله به، فقال: هو ما ترى".

¹ - محمد بن عبد الملك بن طفيل، حي يقظان، منشورات دار النفيس، الجزائر، د. ط، 2001، ص 60.

² - القاسم بن محمد بن عثمان الشافعي الحريري، مقامات الحريري، شرح وتقديم، عيسى سابا، دار بيروت، 1978، ص 11.

³ - إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 99.

⁴ - عبد الفتاح كيليطو، الغائب؛ دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، ص 51.

نلاحظ في هذه الحكاية أن الطلب جاء على صيغة سؤال من عبد الرحمن بن يزيد، حيث طلب من يزيد بن مرثد أن يسرد عليه حكاية بكائه، وبين السبب أن يطلب النفع باستماعه لهذا الخبر.

وفي الحكاية السبعين، "حكاية الشاب الذي مشى على الماء": "عن يوسف بن الحسن قال: لما استأنست بذي النون المصري، قلت: أيها الشيخ، ما كان بدء شأنك؟" وفي هذه الحكاية نشاهد الطلب الذي جاء من الرجل يوسف بن الحسن بطلبه من ذي النون أن يخبره عن بداية شأنه، والمقصود هنا أن يحدثه كيف وصل إلى هذه المنزلة من الزهد والتصوف.

هكذا، اتسمت الحكايات في الكتاب بطابع الطلب الخارجي مكتسباً ثوب الطلب الداخلي، وفي كلتا الحالتين هو سرد طلبى أيا كان نوعه، علاوة على أن حضور الطلب في السرد العربي القديم يعتبر شكلاً من أشكال حضور سلطة ما في العملية السردية. "فالسارد العربي لا يكتب إلا في مواجهة قوة خارجية، يقدم لها الكتاب ويؤول الكتاب في آخر الأمر إلى خزائنها. وسواء كان السارد ينزع إلى التصادم مع السلطة أو مهادنتها أو الاقرار بفضلها أو نكرانه، فالأمر سيان لأن النتيجة والحصيلة واحدة هي وقوع الذات المبدعة تحت هيمنة هذه السلطة"¹.

ب- السرد العربي ذو نظام إسنادي

امتازت معظم النصوص السردية في الأدب العربي القديم بمقدمة إسنادية. وتتوزع الصيغ الإسنادية في عيون الحكايات، وتتوزع بين صيغ مختلفة تبقى ثابتة طيلة المسار السردى، مثل: حَدَّثَنَا، وعن فُلَانٍ، أَخْبَرَنِي، سَمِعْتُ، زَعَمُوا أَنَّ، بلغني أيها الملك السعيد، أو كان يا مكان، أو "يحكى أَنَّ" وغيرها. ولقد كان الراوي معنياً بذكر هذه الصيغ السابقة من أجل أن "يمنح الشمولية لحكايته ولخبره الذي ينقله، حيث يدخل جماعة من المحكي لهم في زمرة المتلقين أو المشاركين له في التلقي"².

لكن ماهي الوظيفة التي يؤديها الإسناد؟ إن المتأمل للثقافة العربية يجد أن الاسناد بادئ الأمر ارتبط بالحديث النبوي الشريف، الذي يدل على صدق النقل عن النبي ﷺ، والذي من خلاله يتم الحكم على صحة الحديث أو بطلانه. يقول عبد الله إبراهيم: "عدّ السند في ظل المشافهة، السبيل الوحيد للثبوت من صحة انتساب الحديث إلى الرسول، لذا فقد اكتسب صفة دينية شأن الحديث، ومثلما عني بالمتن

¹ - عبد الوهاب شعلان، الاتجاه السوسيو نصي في النقد المعاصر، مقارنة نظرية ودراسة تطبيقية في حديث عيسى بن هشام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي المختار عنابة، الجزائر، 2006/2005، ص 154.

² - مصطفى الضبع، "الاستهلال السردى في المقامة"، مجلة القصة، عدد (81)، يوليو، غشت، شتنبر 1985، ص 108.

كونه يصدر عن الرسول، عني بالسند لأنه حامل له¹. لذلك انتقلت الوظيفة الإسنادية إلى النصوص السردية في الأدب القديم لتمنحها صفات المصادقة، وهناك وظيفة أخرى للإسناد ألا وهي خلو مسؤولية من ينقل الحكايات، حيث أنه أرجأ صدق هذه الحكاية أو عدم صدقها إلى مصداقية الناقل للحكاية، فـ "الخبر لا يعترف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفا بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون، وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب"².

ويبدو أن الإسناد في أول كل حكاية في كتاب "عيون الحكايات" للجوزي سمة بارزة إذ لا توجد حكاية دون إسنادها لشخص معين، ويعتبر ابن الجوزي ممن التزموا بالإسناد في بداية أخباره المروية لينأى بنفسه عن أي شبهة ترد على حول مصداقية الخبر، وجاءت الأسانيد في حكاية عيون الحكايات على نوعين:

- السند المفرد: ومن الأمثلة عليه الحكاية السابعة والستون لماذا تفر مني: "عن محمد بن محمد بن ثوابه الصوفي، قال: "... هنا جاء الخبر على راو واحد.

ومن أمثله أيضاً ما ورد في "الحكاية الثالثة والعشرون بعد المائة"، بين عمر بن الخطاب وأعرابي شاعر: "عن عبد الوهاب بن عبد الله بن أبي بكره قال: "...".

هنا حكاية براوي واحد. والجدير بالذكر في هذا المقام أن ابن الجوزي أراد أن يخبرنا أن الخبر وصله عن فلان، الراوي الوحيد للخبر، فيقول في مقدمة كتابه: "حذفت أسانيدنا لتسهيل مطالعتها". الأمر الذي يعيدنا للشبهة والتناقض اللذين وقع فيهما ابن الجوزي في ذكر الأسناد، ونلفيه في موضع آخر يؤكد أنه ذكر الأسانيد، فربّما إذا أرادنا التوفيق بين القولين نقول: صدق ابن الجوزي في القولين، ففي مقدمة كتابه حينما ذكر الحذف للأسانيد وكأنه أراد أن يخبرنا بأن هذه الأخيرة طويلة، فحذف معظمها لتسهيل مطالعة الحكايات، وفي موضع آخر حينما يذكر أنه وضع الإسناد قصد أنه أبقيه راو واحد على الأقل أو عدد من الرواة في الحكايات، كي لا ينسب روايتها لابن الجوزي مباشرة، وللمتأمل في هذا نظر.

- السند المتعدد

سخر ابن الجوزي عددا من الرواة ليسند لهم مهمة نقل الحكاية، وفي غالب الحكايات كان عدد الرواة اثنين، كما أنه لم يطل السند أيضا لما أراد من سهولة مطالعة للقارئ.

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2،

2000، ص 53.

² - عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة للحبري، ص 53.

ت - النص السردى العربى؛ نص يشتغل على آلية التضمين

تخضع الكثير من النصوص السردية العربية إلى منطق التضمين الحكائى، أو ما يسمى "بالتفرع الحكائى". وبذلك نكون أمام نص له صورة كلية متمثلة بمجموع الحكايات، وصورة فرعية مكونة من كل حكاية على حدة، وقد تختلف الحكايات الفرعية عن الحكاية الإطار لكنها تساعدها من خلال الوظيفة المرجوة منها: "تتكون ضمن هذا الإطار وتتفرع هذه القصص إلى عشرات أخرى غيرها بصورة عنقود من الحكايات القصيرة التي يغذيها ذلك الإطار"¹، وبذلك يكون التفرع الحكائى "تحققاً مُصغراً لصيغة الحكاية الإطار، بقدر ما يكون امتداداً لتقنياتها السردية"². وبالجُملة يمكننا القول: إن التفرع الحكائى هو وسيلة لربط الحكايات الفرعية بالحكاية الإطار دلالياً ووظيفياً؛ لتكوين صورة كلية وصورة فرعية.

تتشكل حكاية "ألف ليلة وليلة" من حكاية إطار تحوي حكايات فرعية عديدة، تتمثل الأولى في حكاية شهرزاد مع شهریار ولعبة الحياة والموت، في حين تتشابك الحكايات الفرعية وتتقاطع مشكلة بنية سردية متعالقة؛ وظيفتها الأولى الإرجاء وتأجيل الموت المتربص في كل ليلة. فكل حكاية تستدرجك إلى أخرى، وهي بذلك تخلق لحظة جديدة من لحظات الحياة، ودرءاً غير مباشر للحظة الموت، إرجاء لها إلى وقت غير معلوم.

كما يحضر التضمين الحكائى في كتاب "كليلة ودمنة" الذي تدور قصته الأصلية أو الإطار بين الملك دبشليم والفيلسوف بيدبا، تتخللها حكايات صغرى متضمنة يروىها بيدبا لدبشليم، متخذاً حيلتي التشويق والتحفيز، وإثارة فضولية المتلقي في الاستزادة والسماع، إذ عادة ما يترك حكايته مفتوحة من خلال عبارة (...ومن فعل كذا وكذا فسيكون مصيره مثل...) بهذا الاعتبار يكون السارد قد لفت انتباه المتلقي، فيجيبه كأنه لم يكن معنياً بكلامه (وكيف كان ذلك؟) وهنا يُستأنف الحكى من جديد لأن السارد وجد مبرراً لمواصلة التشويق بعد تعاقد وتفاوض سرديين بينهما.

ث- النزعة الغرائبية في النص السردى العربى

يقول أرسطو في هذا الجانب "الأمر العجيب يدعو إلى الإمتناع، وآية ذلك أن الناس جميعاً، حينما يحكون حكاية يضيفون من عندهم (العجيب) لإضفاء الإمتناع"³. وبحسب تعبير أرسطو طاليس، فإن العجائبي في مخالفته المألوف، وفي بطلانه وعدم إقراره من قبل العقل المنطقي، يجد انفعالا وجدانياً من

¹ - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 58.

² - شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصورة الليالى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، 2001، ص 109.

³ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ص 69.

لدى المتلقي، ذلك لأنه يصور على نحو يجعله مقبولا¹. واستطاعت العجائبية أن تشغل في إطار المدونات السردية مساحة نصية لتنتقل بالسرد إلى فضاء تمارس فيه الشخصيات أفعالا من أبرز سماتها الغرابة والمبالغة².

ينهض الأدب الغرائبي (Littérature fantastique) عند تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) على ثلاثة شروط: "الحدث الخارق والمفارق للمعقول، وحيرة القارئ، وتردد البطل أو الشخصية داخل النص العجيب"³.

تأسست أغلب النصوص السردية التراثية على تيمة العجائبية أو الغرائبية؛ ذلك أن هذه التيمة تتماشى إلى حد بعيد مع الثقافة الشفاهية التي كانت تقوم عليها الثقافة العربية في عصورها الأولى؛ فهي بمثابة تحفيز لاستمرار العملية السردية، عبر خلق نوع من التشويق والتلف لمعرفة نهايات ونتائج الحكايات.

وتتجلى العجائبية في أدب الليالي (ألف ليلة وليلة) من خلال "مزجها بين الواقع والخيال، وبين الحقيقة والخرافة، وتكسيدها للحدود الفاصلة بين عوالم الإنسان والجن، وتعامل مع الحيوان كما تتعامل مع الإنسان، والعكس بالعكس. وقد يمسح فيها حيوانا ويعود الحيوان إنسانا كما كان، وهي تكشف عن عوالم السحر والخوارق، وترتقي بالمألوف إلى مستوى العجيب والغريب"⁴.

في دائرة الغريب والخارق تأتي رسالة الغفران ليقدم المعري رحلة سردية متخيلة إلى عالم الجنة والنار "فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل- إن شاء الله - بذلك الثناء شجرًا في الجنة لذيذ اجتناء كل شجرة منه ما بين المشرق والمغرب، بظل غاطّ... وتجري في أصول ذلك الشجر، إنها تختلج من ماء الحيوان يمدّها في كل مكان، من شرب منها فلا موت"⁵. فلا غرو أن المعري استطاع أن يخترق بحديثه السماء ويتجاوز العالم الواقعي، إلى العالم الغيبي من خلال بنية سردية متخيلة تطفح بسمات غرائبية وعجائبية ولا معقولة.

أما ابن شهيد (ت: 426هـ) في كتابه "التوابع والزوابع" فقد نحا منحى مغايرا عما نجد في الحكايات والمسامرات والمنامات؛ إذ كانت وجهته عالم الجن، فقد اتخذ اسم زهير بن نمير دالا يرافق البطل إلى مكان

¹ - تفسير عبد الرحمن بدوي، ص 69.

² - لؤي حمزة عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، دار شهباز، العراق، ط 2، 2018، ص 101.

³ - تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، 1993، ص 49.

⁴ - كمال لعزاوي، الفن في رسالة الغفران، دراسة في الكتابة والخيال والسخرية، دار الميزان، تونس، 1994، ص 71.

⁵ - أحمد بن عبد الله التنوخي المعري، رسالة الغفران، دار موفم، الجزائر، د ط، 1983، ص 05.

وجود الجن "وكنْتُ، أبا بكر أَرْتَجَ عَلَيَّ، أو انقطع بي مسَلَك، أو خاني أسلوب أنشد الأبيات فيمثل لي صاحبي زهير بن نمير فأسير إلى ما أرغب، وأدرك بِقريحتي مَا أَطْلُب"¹.

في ختام الحديث عن الغرابة، في السرد لا يفوتنا ذكر ما للثقافة الدينية المتمثلة في القرآن الكريم، ما أرفدت به الأدب العربي من آفاق الغيب والارتحال إلى عوالم أخرى مفارقة للواقع (البرزخ، القبر، الجنة، والنار، والصراط... وغيرها من المفاهيم الغيبية التي تتعلق بعالم الآخرة. وقد كان الباحث الروسي فلاديمير بروب في تقصيه للأبعاد الثقافية للحكايات الروسية العجيبة قد أشار إلى أهمية الأفق الديني في صياغة هذه الحكايات حينما قال: "يجب اعتبار الحكاية تدخل في علاقة مع مكانها ومع الوضعية التي خلقت فيها وتعيش فيها، وهنا تكون للحياة العملية وللدين بالمعنى الواسع للكلمة أهمية كبيرة"².

خلاصة وتركيب

نخلص مما سبق إلى أن النثر في معناه اللغوي يعني: التشتت والتفرق والتبعثر والاتساق والنظام والتجويد... ويختلف عن فعل الحكي والقص. وفي الاصطلاح هو الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواف، كما أن النثر تشكيل لغوي عماده الفعل أو الفاعلون أو الوظائف أو العوامل، الغاية منه توليد الدلالة جماليا.

ويتداخل النثر مع أنواع كثيرة منها: النثر الوصفي، النثر المعرفي، والنثر التخيلي، والنثر المطلق أو المرسل، والنثر المقيد، والنثر المسجع، والنثر الفني، والنثر السردى. مع تسجيل اختلاف الباحثين في رؤاهم حول النثر.

لم يلق النثر العناية اللازمة من قبل النقاد والبلاغيين القدامى، بل ظل الشعر ولأمد بعيد في الثقافة العربية "ديوان العرب" فأمعنوا في بحثه من جميع نواحيه تفصيلا وتدقيقا إلى حد الإفاضة فيه، فلم يَعلُ عليه سوى كتاب الله المنزل، أما النثر فقد تحدثوا عنه بوصفه جزءا من البلاغة أو البيان.

إن التحول الواسع من الشفاهية إلى الكتابية في الأدب العربي، جعل الشعر يتراجع أمام الفنون النثر القديمة أو المستجدة، والتي تآتى انتشارها في الآفاق بفضل التجارب الإبداعية التي خرقت معايير الشعر المتواضع عليها.

¹ - أحمد بن عبد الملك بن شُهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، مكتبة صادر بيروت 1951، ص 121.

² - عبد الوهاب شعاع، "السرد العربي القديم، البنية السوسيو ثقافية" ضمن مجلة الموقف الأدبي الصادر عن كتاب اتحاد العرب، دمشق 2005، ع 412، ص 133.

الفصل الثاني

المقامة في التراث النقديّ والبلاغيّ

توطئة

يسعى هذا الفصل إلى وضع إطار نظري للمقامة العربية من حيث نشأتها، والتعريف بأعلامها، مع الوقوف عند إشكال تأصيلها، وإبراز أغراضها ومقوماتها، كما يعرض تطور المقامة بعد بديع الزمان الهمداني والحريي وتحدث عن سيرة هذين العُلمين، ثم أثر الإتجاهات النقدية التي تناولت المقامة العربية. لينتقل بعد ذلك إلى الخوض في مفهوم بلاغة الحجاج وتقنياته إلى جانب الحجاج بالعواطف.

المبحث الأول: المقامة؛ مفاهيم وتصورات

1- المقامة بين الوضع اللغوي والمعنى الاصطلاحي

أ- المعنى اللغوي للمقامة

يحيل الجذر اللغوي للمقامة في كل من "لسان العرب" لابن منظور و"القاموس المحيط" للفيروز باذي، و"الصحاح" للجوهري، و"تاج العروس" للزبيدي، و"معجم متن اللغة"، لأحمد رضا، على المجلس أو الجماعة من الناس¹.

وتعتبر هذه أول إشارة إلى المقامة بوصفها إحالة على المجلس، مما يدل على أن اللفظ معروف بهذا المعنى منذ القرن الهجري الثاني، أي في عصر التدوين والاستشهاد الذي جمعت فيه المادة اللغوية. بل إن الشريشي في شرح مقامات الحريي (444هـ) يؤكد أنها: "المجالس وأحدها المقامة، والحديث يجتمع له، ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلساً"². وسرعان ما تطور مفهوم المقامة وأصبح لا يحيل على المجلس، بل يحيل مباشرة على الأحاديث التي تُلقى فيه؛ من ثم: "سُميت الأحادثة من الكلام المقامة"³.

كانت كلمة مقامة ذات دلالة اجتماعية في الجاهلية، ثم دينية، ثم أدبية فيما بعد. وسبق لهذه الكلمة أن وردت في أماكن عدة من كتاب "مروج الذهب للمسعودي" لتكتسب معنى الخطبة في معرض حديثه عن الخليفة علي بن أبي طالب عليه السلام: "وهذا كلام أبي موسى في تخذيله الناس وتحريضهم على الجلوس وتثبّطهم على أمير المؤمنين في حروبه ومسيره إلى الجبل وغيره، ثم ما قاله في بعض مقاماته في معاقبته لقريش وقد بلغه عن أناسٍ منهم ممن قعد عن بيعته وناق في خلافته كلام كثير"⁴. كما تحمل عنده معنى المجالس التي تلقى فيها الخطب، وهذا في معرض حديث المسعودي عن آثار علي بن أبي طالب

¹ - لسان العرب، القاموس المحيط، الصحاح، تاج العروس، متن اللغة، مادة قوم.

² - أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن الشريشي، شرح مقامات الحريي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، 1413/1992، ج1/ص 22.

³ - المصدر نفسه، ص 22.

⁴ - عبد الرحمان ياغي، رأي في المقامات، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، د.ط، 1969 ص 18.

في الخطبة والحكمة: "والذي حفظ الناس عنه من خطبه في سائر مقاماته الأربعمئة خطبة، ونيف وثمانون خطبة"¹، كما استخدمها الثعالبي بنفس المعنى، وفي أخبار بديع الزمان أنه كان يختم مقامه أو مجلسه في نيسابور بقصة من هذه القصص، ولعله من أجل ذلك اختار له اسم المقامات.

وأخيرا تحمل "المقامة" معنى الموعظة أثناء حديثه عن وصف الدنيا من قبل علي بن أبي طالب: "مما حفظ من كلامه في بعض مقاماته، وفي صفة الدنيا أنه قال: إلّا أنالدنيا قد ارتحلت مُدبرة، وأن الآخرة قد دنت مُقبلة، ولهذه أبناء، ولهذه أبناء". أما أبو علي القالي فأثناء شرحه لأحد أحاديث أستاذه ابن دريد يشرح المقامة على أنها المجلس: "إن من نفس على أبيه الزعامة، وجد به في المقامة، واستكثر قليل الكرامة"². وفي المقابل نجدها عند ابن قتيبة مركبة الدلالة، وتعني عنده المواعظ والتزهيد في الدنيا، وفي الشعر والشعراء تعني الخطب، ولعل ابن قتيبة هو من أعطى الدلالة الدينية للمقامة حسب رأي عبد الملك مرتاض: "ابن قتيبة يعد من أوائل الكتاب الذين أطلقوا على الأحاديث الوعظية التي يقوم بها خطباء أمام خلفاء أو أمراء لفظ مقامات"³.

عدل ابن قتيبة بمدلول المقامة إلى الوعظ الديني والزهد في الدنيا، فأصبحت لا تدلُّ على المجلس والجالسين، إلى أن جاء بديع الزمان الهمداني، الذي أسَّس المقامات فتأثر أدبيا، قائما بذاته، وأصبحت تعني: "نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محددة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامات وقد استقامت نوعا سرديا تقترن بالحديث إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة الى راو يقدمها، لا على سبيل التحقق من صدقها شأن الوظيفة التي يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردى الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعية مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راو وهمي يختلف متنا وهميًا"⁴.

تلك أهم المعاني التي دارت حولها كلمة "مقامة". ولكن نستطيع أن نقول من خلال هذه الأغراض والتجليات المتعددة التي عرفتها المقامة، نجدها طورا خطبة، وطورا آخر خطابا في الوعظ، وأحيانا تتخذ صبغة المناظرة أو الوصية.

وفي السياق ذاته؛ يرى الباحث محمد ناجي بن عمر أنه: "يمكنُ في هذه الحالة أن يتخذ الحديث صبغة حكاية مشحونا بحمولات دلالية وقيمية، يكون بوسع متلقيه استخلاص العبرة منه، والاستفادة

¹ - علي بن الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط 2، 1987، ج2/ص 403.

² - إسماعيل بن القاسم البغدادي، الأمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1975، ص 127.

³ - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، ط2، 1988، ص 290.

⁴ - عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة 2002، ص 208.

من أخطاء ما وقع فيها أبطالُ القصّة، وعلى هذا الأساس تتعدى المقامة وظيفتها الإمتاعية إلى الوظيفة التربوية التعليمية"¹.

ب- المعنى الاصطلاحي

يقصد بالمقامة في الاصطلاح مجموع حكايات قصيرة متفاوتة الحجم، جمعت بين الشعر والنثر، بطلها رجل وهمي، عرف بخداعه ومغامراته وفصاحته وقدرته على قرض الشعر، وحسن تخلصه من المآزق إلى جانب أنه شخصية فكاهية نشطة تنتزع البسمة من الشفاه والضحكة من الأعماق، ويروي مغامرات هذه الشخصية التي تثير العجب وتبعث الإعجاب رجل وهمي آخر. نفس المفهوم الذي أورده أحمد حسن الزيات لمعنى المقامة قائلاً: "المقامات حكايات قصيرة تشتمل كل واحدة منها على حادثة لا تستغرق غالباً أكثر من مقامة (جلسة) وتنتهي بِعِظَةٍ أو مُلْحَةٍ"². وهي عند شوقي ضيف "نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية، وفيها تدور المحاوراة بين شخصين سعي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري"³.

فإذا كان المقامات حكايات في هذا التعريف الذي قُدِّم، فهي عند زكي مبارك "القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو نظرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون"⁴. وفي المقابل أنكر شوقي ضيف أن تكون المقامة قصة، إذ قال: "ليست المقامة إذن قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحياة منها إلى القصة... إذ كان اللفظ فتنة القوم، وكان السجع كل ما لفهم من جمال في اللغة وأساليبها، وكانت ألوان البديع كل ما رعاها منها ومن أسرارها"⁵. بدورنا يمكن أن نتساءل عن موضع التقاء القصة بالمقامة وأين تفترقان؟ وهل من السليم تصنيف المقامة في باب القصة؟ وممن اعترض على رأي شوقي ضيف الذي اعتبر عناية الهمداني باللفظ فقط، الباحثة إكرام فاعور التي اعتبرت أسلوب الهمداني بمثابة دستور لنهج الكتابة في القرن الرابع للهجرة. وركز ناظم رشيد على الجانب القصصي للمقامة، إذ عرفها بقوله: "وأصبحت المقامة فيما بعد مصطلحاً أدبياً تُطلق على نوع من الكتابة الفنية على شكل أقصوصة منمقة في ألفاظها وأسلوبها. فيها شيء من الحوار، وتعتمد في الغالب على راوٍ واحدٍ وبطلٍ أديب متحايل، يراد بها وصف حالة نفسية أو مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو قضية

¹ - محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد، ص 130.

² - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الشرق العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص 228.

³ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 16، د.ت، ص ص 246-247.

⁴ - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 2، ص ص 199-200.

⁵ - شوقي ضيف، المقامة، سلسلة فنون الأدب، دار المعارف، مصر، ط 6، 1987، ص 09.

علمية. وتنطوي على لون من ألوان النقد أو التهكم والسخرية أو التصحيح والتقويم أو الثورة، ويعد بديع الزمان الهمذاني أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء.

لاشك إذن أن فن المقامة، باعتباره نوعاً أدبياً متميزاً في تاريخ أدبنا العربي، أثّرت حوله الكثير من التساؤلات تهم طبيعة تشكّله الأدبي، وأيضاً الخصائص التي جعلته مقامة.

وعطفاً على ما تقدم بخصوص سؤال التشابه والاختلاف بين فني القصة والمقامة، نجد يوسف نور عوض يضيف ما يلي:

- يحتاج الكاتب في فن القصة إلى تطوير أحداثه وشخصياته، حتى تقدم صورة واقعية للموضوع الذي تعبر عنه، وهو أمر لا نجده في المقامة.

- لا يحتاج المقامي إلى تنمية شخصية البطل بصورة خاصة، ذلك أن القارئ يقبل على القراءة وهو على علم مسبق بالشخصية وبأبعادها.

وعلى الرغم من الاختلاف في المواقف والأحداث في المقامات الهمذانية، فقد ظلت ترتبط بخيط واحد هو المأساة التي يمثلها أبو الفتح الإسكندري على سبيل التمثيل لا الحصر¹. كما توقف يوسف نور عوض عند مظاهر التشابه والاختلاف بين المقامة وفن الخبر. فالتشابه يتحقق حينما ينقل الخبر لوحات من البيئة العربية أو غيرها، أو حيث يتخذ الخبر من الحياة العريضة مادة يستقي منها عناصر موضوعاته، وأما الخلاف الرئيسي بين الخبر والمقامة فيكمن في أن الخبر يخلو دائماً من عنصر الربط الدرامي، أما المقامة فإنها عمل فني مصمم يؤدي غاية. وتوصل الباحث في الأخير إلى أن: "الخبر لا يتقيد بالتصميم الدرامي في حين أن هذا التصميم هو الذي يمنح المقامة قيمتها الفنية"².

ويبقى رأي الناقد عبد الملك مرتاض حاسماً في هذه المسألة، حيث اعتبر التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية ظالماً للقصة وللمقامة معاً، وأن المقامة ليست إلا: "جنساً أدبياً يتخذ الشكل السردى نسيجاً له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه والمختلفة الأدوار والطريقة الطباع أساساً له"³.

وتساءل الباحث محمد ناجي بن عمر بدوره عن سبب تسمية المقامات بـ "مقامات" لا "مجالسات" أو "مناظرات" أو "محاورات" أو "مسامرات" أو "أحاديث"؟ كما استفسر عن جنس هذا النوع الأدبي، أهو قصة أو مسرحية أو أحداث أو ملحمة؟ حيث يجيب: فما يقال عن المقامة، يقال كذلك عن الشعر العربي

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، 1979، ص 56.

² - نفسه، ص 59.

³ - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، مرجع سابق، ص 475.

القديم الذي نَجْهَلُ بداياته الأولى حيثُ كان "فَنَّا مستوفيا لأسباب النضج والكلام. منذ ظهر العرب على صفحة التاريخ، ولا تستطيع رواية مأثورة أن تقدم لنا خبرا صحيحا عن أولية الشعر. ولعل أقدم النصوص الشعرية التي وصلتنا منسوبة للمهلهل بن ربيعة (ت: 94 ق.م) اكتملت صورتها التشكيلية والجمالية. مما يعني أن بدايات القصيدة العربية يكتنفها الغموض والالتباس، ثم إن الشاعر امرؤ القيس وقف على الديار واستوقف الأصحاب، وبكى على الحبيب في مطلع معلقته الشهيرة، معتبرا شعره مجرد تكرار لما قاله "ابن خِدام" قبله:

عَوَجًا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِ الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِدام¹

واذا كانت طفولة الشعر العربي لا تزال قضية من قضايا النقد العربي القديم، غير محسومة النتائج، فما عسى أن يقال عن إرهاصات النص المقامي، الذي وصلنا مكتمل المعالم؟ من البين أن المقامات دُوِّنت في زمن سابق، ويعتقد الكاتب أن البحث عن تقنيات الراوي في المقامة، كاف بتلمس بعض عناصر الإجابة، خاصة أن للمقامة أكثر من راوٍ، علاوة على أن المتلقي ذاته قد يصير راويا مفترضا. وتتأتى صعوبة تجنيس هذا النوع الأدبي، حينما يتم الإحالة على راوٍ مجهولٍ في مُستهل أي نص مقامي².

أما عبد الفتاح كيليطو فينطلق في افتتاحية كتابه: "المقامات"، من محاولة تحديده لمصطلح كلمة (مقامة)، وإعطائها تصنيفا نوعيا، يختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى، فهي حسب رأيه ليست: "حكاية خرافية فليس للحكاية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، ولا يمكن مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها"³. لكن وفي المقام نفسه، فالباحث عبد الفتاح كيليطو يرى بعد الحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا، له سماته الثابتة والمميزة. فمن خلال قراءته لمجموع مظاهرها، رأى أنه يستلزم في هذا السياق البحث عن السمات الثابتة في بناء النص المقامي، مع دعوته إلى عدم التسرع والتحمس لسمة من السمات، والجزم بأنها الأصل المكون لبنائها النصي، وبالتالي تمييزها النوعي.

¹ - ابن خِدام، الديوان، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 5، 2004، ص 156.

² - محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد، ص ص 130-131.

³ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ص 05.

ومن أجل تقديم وجهة نظر عبد الفتاح كيليطو بخصوص مسألة، فقد أكد أن: "المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكنا، بل ضروريا، شرط ألا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيد أن يغشى على بصرنا واحد من الانعكاسات، فننضخمه ونعلن أنه أصل المقامة"¹. وقد قدم في هذا السياق المظاهر الثلاثة للمقامة كما حددها كل من الحصري والتهالبي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، والمشكلة حسب رأيهم من الأسلوب الرفيع والغريب موضوع الكدية نسبة الخطاب. ولكن لا واحد من هذه المظاهر خاص بالمقامات وحدها، فالأسلوب الأنيق نجده في المقامات كما نجده في رسائل صاحب وابن العميد والخوارزمي وغيرهم، وموضوعة الكدية تناولها الهمداني والجاحظ وابن دريد والبيهقي، ونسبة الخطاب إلى شخصيات متخيلة وهي الجامع المشترك بين جميع أشكال الحكيم التخيلي في المقامات كما في "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة" وغيرهما. ومن هنا كان على كيليطو أن يبحث عن مظهر رابع، ينم عن انشغال الباحث بتدقيق المفاهيم والحدود، لتدعيم أبحاث التأصيل الثقافي، وفق رؤية معرفية ونقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لمثيل فوكو، والذي يتحدد غرضه - أي الحفر المعرفي- في: "اكتشاف (الأنساق الأساسية في ثقافة ما) من حيث تحدد وتحكم اللغة وفضاءاتها الإدراكية ومجالاتها التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها"². فجوهر البحث عند كيليطو يكمن في تتبع مصادره، وبحث العناصر المكونة للمفهوم، وهذا الحفر المعرفي النقدي يعتبره "عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها"³.

إن بديع الزمان الهمداني كان يؤسس لشعرية جديدة في الكتابة العربية، أطلق عليها كيليطو مصطلح "شعرية الستار" أو "شعرية الكتابة المرموزة"، ثم تبعه في ذلك الحريري، لغة يختفي وراءها ثراء دلالي حيث المعنى يتوارى: "في أفق عائم ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات، الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول، لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"⁴.

نشر المستشرق ريجيس بلاشير بالتعاون مع (masnou) قسطا وافرا من مقامات بديع الزمان الهمداني سنة 1957م. وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر، وجد أن الباحث الألماني (Scheidius) توصل إلى لفظة كونسيسونس (Consessus) وهو يبحث عن مقابل لللفظة "مقامة" في العربية وقبل ذلك كان هربيلوط (Herbelot) قد سماها مقامات جماعية، في حين أن (Silvestre de sacy) وجد بدوره مقابلا

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص 97.

² - السيد ولد أباه، التاريخ والحقيقة لدى مثيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 2، 2004، ص 103.

³ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 07.

⁴ - نفسه، ص 74-75.

لكلمة مقامة وهو (Seance) وظفت لتعيين الجنس الأدبي المتعارف عليه، إلا أن هذا المعنى لا يعطي دائما المقابل الحقيقي لكلمة مقامة.

وبعد تحليل دلالي عميق لكلمة مقامة يتوصل بلاشير إلى أن مقامات تعني بالتأكيد مجلس الأعيان (Assemblée de notables) وقد استدل على ذلك بمقطع من قصيدة سلمة بن جندل الذي فرق فيه بين لفظ مقامة وأندية (Conseil de tribu)، وتتغير دلالة مقام في كل من شعر كعب بن زهير التي تعني حالة مأساوية (Situqtion tragique) مستدلا على ذلك بمثال من شعره مقتبس من قصيدته "بانت سعاد"، يقول:

لَقَدْ أَقَوْمُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ

ونجد كلمة مقامة في شعر جرير بمعنى "حومة قتال"، وهناك فرق كبير بين لفظ "مقامات" و"مقام" فابن قتيبة في كتاب "عيون الأخبار" عنوان فصل بـ "مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك"، ويمكن القول بأن معنى "مقام" و"مقامة" يتجلى بوضوح من خلال سياق الكلام. وقد أشرت سابقا إلى أنها تحمل معنى خطب الوعظ خلال العصرين العباسي والأموي.

ويخلص بلاشير في تحليله لكلمة "مقامة" إلى أن الهمداني هو الوحيد الذي استعمل هذه الكلمة ليدل على حكاية نثرية مقفاة ذات إيقاع مع إخراج حكواتي وشخصية متشردة يوظفان في الغالب "خطبة وعظ" من أجل السخرية من الأغنياء أو المستمعين السذج¹.

لقد ساعدت ترجمة المقامة عند بلاشير على التعريف بهذا اللون الأدبي الرفيع، كما كانت سببا في تداول النص بعد أن لقي إقبالا كبيرا من لدن القراء العرب وغير العرب.

2 - مظاهر الاختلاف في التكوين الثقافي للهمداني والحري

بديع الزمان الهمداني، عَلمٌ في تاريخ الأدب العربي ينتمي لأسرة عربية. هو أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بن بشر بن سعيد الهمداني، الملقب ببديع الزمان... شاعر وكاتب رشيق العبارة، ولد في 13 من جمادى الثانية سنة 358هـ (969م) في همدان، درس على يد شيخه أبي الحسن أحمد بن فارس اللغوي المشهور، وعندما بلغ الثانية من عمره ترك موطنه قاصدا الصحاب بن عباد، فمكث عنده زمنا يتزود من علمه، ثم قَدِمَ إلى جرجان وأقام فيها مدة، لكن المقام لم يطب له فيها طويلا. وفي طريقه إلى

¹ - حورية الخمليشي، ترجمة النص العربي القديم وتأويله عند ريجيس بلاشير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 134 وما بعدها.

نيسابور سنة 382هـ، أُملى مقاماته المشهورة، وفجأة نشبت بينه وبين أبي بكر الخوارزمي معركة أدبية انتهت بهما الأمر إلى المناظرة. فقد كان في نيسابور من يكره الخوارزمي، فأعانوا البديع عليه وجمعهما للمناظرة، فكانت معركة أدبية حاسمة خرج منها البديع منتصرا فلقاه الناس بالتعظيم، أما الخوارزمي فعاد إلى بيته منهزما بقي فيها إلى أن توفي¹.

كان بديع الزمان الهمداني في حياته سريع الحفظ واسع المعرفة فصيح اللسان، رجل طمع يتوسل بكل الوسائل حتى يبلغ هدفه. ورغم أنه كان خفيف الروح حسن الخلق، إلا أنه يتسم بالأنانية والغضب والغرور. وكان يظهر مرارة لسانه لمن ينتقم عنه، وكان يتعالى بقدرته على السخرية والتهكم. فقد ساءت أحواله في جرجان فبعث رسالته إلى أبي نصر المرزباني حيث أصبح مكديا في شوارع المدينة وأسواقها، وتوفي سنة 398هـ. هذه الرسائل لها ما يميزها بالنسبة لأولئك الذين لم يروا في المقامة سوى جانبها الهزلي أو الذين تصوروا أن البديع لم يكن سوى مكد معبر عن حال طبخته تعبيرا واقعيا. والحقيقة التي لا مراء فيها هي أن بديع الزمان قد دفع إلى هذا الواقع من الحياة دفعا، على ما فيه من فضل وعلو همة، وتلك هي المأساة التي أوجدت أدب المقامة... فلم يكن بديع الزمان مجرد هازل ينتهج أساليب المكدين وحيلهم كي يوفر لنفسه العيش الرغيد... بل إن واقع حاله يؤكد أنه حتى في تلك الحرفة التي تعلمها في نيسابور لم يستطع أن يجيد أساليبها وحيلها، وبالتالي لم تسعفه في تغيير حاله².

إذن توجد بين وفاة بديع الزمان الهمداني ووفاة الحريري مسافة زمنية تتجاوز القرن، وهي مدة كافية لاختتمار التجربة المقامية، وانتقالها من طور التجريب إلى طور التأسيس. إن هذه المسافة الزمنية الفاصلة بين علمي المقامات، لم تكن بيضاء خالية من الفوضى، فقد شهدت تطورا نوعيا للمقامة أفرز في نهاية الأمر المقامات الحيرية، وامتد معها نيران امتداد الصراع القائم بين الشعر والنثر، وإن كانت الكفة أميل في هذه المرحلة للنثر لتمكنه من تثبيت دعائمه وتقويتها. ويبدو أن محاولة وضع الهمداني والحريري في قلب الصراع بين الشعر والنثر، من شأنه أن يميظ اللثام عن بعض ميكانيزمات التطور النوعي للمقامات، وهذا سنتلمسه من خلال الأخبار المرتبطة بحياة الرجلين.

جاء في شرح الشريشي، مختصر لقدرة بديع الزمان الهمداني: "كان ينشد القصيدة لم يسمعها قط، وهي أكثر من خمسين بيتا، فيحفظها كلها، ويوردها إلى آخرها، لا ينخرم حرف منها. وينظر في الأربع والخمس الأوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرة واحدة، ثم يعيدها عن ظهر قلبه ويسردها سردا. وكان يقترح عليه عمل قصيدة أو إنشاء رسالة في معنى غريب وباب بديع، فيفرغ منها في الوقت والساعة

¹ - حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت، ص 54.

² - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص ص 37-38-39.

والجواب عما فيها، وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطره، ثم هلمّ جرا إلى الأول... ويوشح القصيدة الفريدة من قبله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم النثر، ومن النثر النظم"¹.

يبرز هذا النص ظاهرتين مترابطتين في حياة بديع الزمان الهمداني؛ الأولى هي سرعة الحفظ، والثانية سرعة البداهة. كما أنه يعكس تجلي هاتين الظاهرتين، وبنفس المستوى، في الشعر والنثر معا دون تمييز أو تفضيل. وإذا كان الحفظ أول الطريق نحو الشاعرية فإن البداهة صفة للذكاء في مستوى أول، ولكنها اختبار لدرجة انصهار المخزون الثقافي لدى الفرد في مستوى ثان. ويبدو أن المقامات، تعكس الامتداد الحاصل بين الحفظ والبداهة في حياة بديع الزمان الهمداني، وهذا ما يتأكد من خلال النص الآتي: "يحكى أنها ارتجال، وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه: اقترحوا غرضا نبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا، فيملي عليهم المقامة ارتجالا في الغرض الذي اقترحوه..."². تقع المقامة، بموجب هذا النص، ضمن هامش المجلس، ثم إنها تأتي ارتجالا، أما بخصوص المجلس الذي تنتج فيه المقامة فإنه قد يكون مجلس شعر أو مجلس نثر، أو يضمهما معا. الطريف في الأمر أن هذا المجلس سيتراجع إلى مراكز الظل، أمام اكتساح الهامشي والمرتل لمجالات عديدة، ذلك أن اسم الهمداني سيقترن بذكر المقامات أكثر من أي مجال آخر. وإذا جاءت مقامات الهمداني نتيجة ارتجال أو بداهة، فإنها تعكس كذلك درجة انصهار الشعري والنثري في حياة المؤلف. وقياس درجة هذا الانصهار يتجلى في النص أولا، ثم تبدو وضعيته النوعية حين مقارنته بنظيره في مرحلة ثانية، أي كما هو متجل لدى الحريري كذلك.

فتكوين الحريري لا يختلف كثيرا عن سابقه، فقد "قرأ النحو على القصباني ودخل بغداد فقرأ النحو والأدب على (علي بن) فضال المجاشعي، وتفقه على ابن الصباغ (وأبي إسحاق الشيرازي) وقرأ الحساب والفرائض على أبي الحكم الجبري..."³، كما أنه "كان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة"⁴. ومن مصنفات الحريري: "المقامات، والملحمة، وشرحها، ودرة الغواص في أوهام الخواص... وديوان ترسل وديوان شعر. وعلى الجملة فما كان شعره إلا نادرا"⁵.

¹ - أحمد بن عبد المؤمن الشريشي، شرح مقامات الحريري، مصدر سابق، ج 1، ص 22.

² - المصدر نفسه، ج 1، ص 24.

³ - عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج 2، 1965، ص 257.

⁴ - عبد الباقي عبد الحميد اليماني، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق عبد المجيد دياب، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1986، ص 263.

⁵ - نفسه، ص 265.

ويبدو أن اهتمامات الحريري تتوزع بين ما هو لغوي وما هو أدبي. وإذا كانت خاصيتي الذكاء والفطنة صفة مشتركة بين الهمداني والحريري، فإن ما اطلعنا عليه من مصادر يكشف عن اختلاف في البداهة بين الرجلين له أكثر من معنى. جاء عن الحريري في "إشارة التعيين" ما يلي: "حكى أنه كان بمجلس بعض الأكابر، فجرى ذكر قول البستي في رجل شرير بخيل: "إن لم يكن لنا طمع في درك درك، فاعفنا من شرك شرك"، فلم يبق أحد إلا استحسناها وأفصح بالعجز عن الاتيان بمثلهما. فقال أبو محمد في الحال من غير روية: "إن لم تدننا من مبارك مبارك، فابعدنا من معارك معارك"¹. إن رؤية الحريري هنا تمثلت في خلق تقابل تجنيسي يراعي البناء الصرفي الموحد للفظتين المجنستين، وهي رؤية حسب موقفنا لا تستجيب للسمع فقط وإنما لها فاعليتها على مستوى الرؤية البصرية أيضا.

وهنا تبرز بعض ملامح الاختلاف بين الهمداني والحريري، ذلك أن البداهة لم تعد تطرب السمع فقط، وإنما قصدت إمتاع العين أيضا، يتأكد هذا حينما ننظر لما حكاه ابن جهور عن قصة تأليف الحريري للمقامات، فقد ذكر: "أن الحريري ألف المقامات كلها على الركاب، وذلك أن المستظهر بالله لما أمره بصنعها أخرج كالحافظ على العمال، فكان يخرج في الأبردين يتمشى في ضفتي دجلة والفرات ويصقل خاطره بنظر الخضرة والمياه فلم ينقض فصل العمال إلا وقد اجتمع له مائتا مقامة، فخلص منها خمسين وأتلف البواقي، وصد الكتاب ورفعته إلى السلطان، فبلغ عنده أسنى المراتب"².

إن الأمر هنا لا يتعلق بارتجال، أو وضعية هامشية، إنما هو استجابة لأمر صادر من الأعلى إلى الأسفل. ويبدو أن كل الظروف قد هيئت لكتابة المقامات و"صنعها"، والحريري لا يكتفي بما حفظه أو سمعه، وإنما يحتاج لرؤية العين أيضا.

وجدير بنا في هذا المقام أن نفصل كثيرا عن حياة بديع الزمان الهمداني؛ ونذكر من صفاتها أيضا ما أورده الثعالبي فيقول: "وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة، مَرَّ العداوة"، ولكن هذه الصفات التي يختلط فيها المادي بالمعنوي تواجه بكثير من التحفظات والاعتراضات. فقد أشار مترجمو حياة الهمداني إلى سلاطة لسانه إلى حد البذاءة؛ فهو: "سبّاب وشتّام، هماز غمّاز تُخشى ببوادره"³، ولا يستبعد مارون عبود أن يكون الهمداني: "قد مات مسموما، لأن أحدا لم يسلم من لسانه، ويدلل على ذلك

¹ - إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، ص 264.

² - أحمد بن عبد المؤمن الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج 1، ص 27 - 28.

³ - مارون عبود، بديع الزمان الهمداني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص 25.

بقول الهمداني: "من لقينا بأنف طويل، قابلهنا بخرطوم فيل"¹. والملاحظ نفسها التي أبداهما صاحب الأعلام أن وفاة الهمداني كانت في هُرة مسموما، ولم يفصل في وفاته من القدامى سوى ابن خلكان الذي يسوق خبرا نقله عن الحاكم أبو سعيد عبد الرحمن بن محمد بن دوست فحواه أن البديع قد توفي - رحمه الله- بهرة يوم الجمعة، الحادي عشر من شهر جمادى الآخرة، سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة، وقال الحاكم المذكور: "وسمعتُ الثقات يحكون أنه مات من السَّكْتة، وعُجِّل دفنه، فأفاق في قبره، وسمع صوته بالليل، وأنه نُبِش عنه، فوجدوه قد قبض على لحيته، ومات من هول القبر"².

والهمداني لا يتورع في مقاماته عن ذكر العورات والسوءات واستعمال ألفاظ المجون، وقد ترك الشيخ محمد عبده المصري "المقامة الشامية"، وأغفل بعض جمل من "المقامة الرصافية"، بسبب ما فيهما من مُجنون³، وكذلك فعل زكي مبارك في تغاضيه عن ذلك.

ووصف الهمداني بالحسد والغيرة، أقلقه حب الظهور، وأزعجه عمّا عداه، وهو ما نلاحظه في المقامة الجاحظية إذ وضع نفسه فوق الجاحظ. كما وُصف الهمداني بأنه "متقلب الرأي، انتهازي، واستشهد على هذا السلوك بمواقف من حياته الاجتماعية والأدبية، فقد تظاهر بالفقر والغنى، وكان يعيش في بلاد فيها العرب والعجم، وفيها السنة والشيعة، وسائر كل هؤلاء. يقول الهمداني في "المقامة القريضية":

وَيْحَكَ هَذَا الزَّمَانُ زَوْرُ فَلَا يَغُرُّكَ الْغُرُورُ
لَا تَلْتَزِمُ حَالَةً وَلَكِنْ دُرٌّ بِاللَّيَالِي كَمَا تَدُورُ⁴

ويعتقد مارون عبود أن بطل الهمداني هو نفسه، وأن الرجل لم يختلف عما أبدعه، ولكن ذلك قد لا يكون صحيحا إذا عرفنا أن الهمداني كان دائم الترحال والسفر، فإن رجلا منافقا بهذا القدر سيستقر في بلد واحد. وهذا يوسف نور عوض يصرح أن الهمداني كان بائسا لم يستطع أن يشق طريقه في عصر بلغ فيه من هم دونه شأوا عظيما لا سيما أن الحكام والولاة كانوا يتبادرون فيما بينهم في انتظام الناهيين من أهل الفكر والأدب إلى مجالسهم، ثم إنه قليل الحيلة في الوصول إلى أولئك الولاة، وكثيرا ما خاطب بديع الزمان الهمداني نفسه بقوله: "يا أبا الفضل ليس هذا بزمانك، وليست هذه بدارك، ولا السوق سوق

¹ - مارون عبود، بديع الزمان الهمداني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص. 25 - 26.

² - أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1398/ 1978، ج 1/ 129.

³ - محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني وشرحها، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1924، ص 07. ولعل كثير من المحققين قد نقصوا من قيمة عمل محمد عبده لأنه: أخضع النص لرقابة أخلاقية صارمة وعمد إلى حذف وبتّر حتى صارت المقامات شوهاء.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 13.

متاعك، بنست الكتب، وما وسقت الأقلام، وما نسقت المحابر، وما سقت الأسجاع إذا اتسقت واللوم ولا هذي العلوم"¹.

أما آثار بديع الزمان الهمذاني فهي مقاماته المعروفة ورسائله وديوان شعر متواضع. وقد عني كثير من الأدباء على مر العصور بدراسة هذا الأديب وشرح آثاره، والتعليق عليها، ولم يكن يعرف – وهو يعاني الفقر أو الطرد – أن ما أبدعه قلمه سيظل خالدا ما دام هناك من يتحدث اللغة العربية.

فرسائله جَمَعَهَا الحاكمُ أبو سعيد عبد الرحمن أفندي الأحذب. وهي تدور حول موضوعات متعددة منها المدح والهجاء، والفقر والثراء والعزاء، والشكوى والعتاب، والاعتذار والاستعطاف، والصدقة والود، والحكمة والنصح والوصف.² أما الشعر، فقد قام بجمعه من مضائيه ودراسته، وتحقيقه يُسرى عبد الغني عبد الله، وطبعه في ديوان سماه ديوان بديع الزمان الهمذاني.³

ومن رسائله ما كتبه إلى الأمير أبي نصر الميكالي يقول فيه: "كتابي أطال الله بقاء الأمير، وبودي أن أكونه، فأسعد به دونه، ولكن الحريص محروم، لو بلغ الرزق فاه، لولاه قفاه، وبعد فإن لي في مفتاحه ثقة تعد، ويد ترتعد، ولم ذاك والبحر إن لم أره، فقد سمعت خيره؟ ومن رأى من السيف أثره، فقد رأى أكثره، وإذا لم ألقه، فلم أجهل إلا خلقه، وما وراء ذلك من تالد أصل ونسب، وطارف فضل وأدب، فمعلوم تشهد به الدفاتر، والخبر المتواتر، وتنطق به الأشعار، كما تخف به الأشعار"⁴، وفضلا عن الديوان والرسائل اشتهر الهمذاني بالمقامات التي طبعت عدة مرات باسم: "مقامات بديع الزمان الهمذاني".

أما أسلوب الرسائل فقوِّفَ أسلوب المقامات صنعة وتزويقا، وزخرفة وتنميكا. وللهمذاني فيها تلاعب بالألفاظ عجيب، حتى أن الخوارزمي سماها "شهبذه لفظية"، يقول مازن المبارك واصفا أسلوبه قائلا: "وما عرفنا كاتباً ينقاد له الجناس انقياده للبديع في هاتيك الرسائل، ولعل أروع من الجناس في الرسائل، بل أروع من الصنعة اللفظية فيها، ما يشغلك به البديع من المعاني حتى تندمج معك فتضحك للهو، وتسخر لهزئه، وتضحك لتدمره وشكواه"⁵.

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 43.

² - إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، دار إقرأ، بيروت، 1983، ص 18.

³ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمذاني، الديوان، تحقيق يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003/1424.

⁴ - محمد معي الدين عبد الحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د، ط، د. ت، ص 09.

⁵ - مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، دار الفكر، دمشق، ط2، 1981، ص 68-69.

3- المقامة؛ إشكالية التأصيل والريادة الإبداعية

يقول أيمن بكر: "إن محاولة تتبع نشأة المقامة يستلزم بحثاً يؤمن بأن الأنواع الأدبية لا تظهر بغتة على يد فرد واحد أياً كانت درجة عبقريته، مما يقود إلى التناص (intertextualité) بوصفه الصيغة العلمية التي تسمح بهذا البحث"¹.

لا اختلاف في أن نشأة المقامات الأدبية كانت مشرقية، وأما الذي لا اتفاق عليه فهو زمن هذه النشأة وصاحب الفضل فيها، ومهما يكن من شأن الاختلاف حول مُنشئ المقامات فإنه يدور حول ثلاثة أسماء كبيرة في تراثنا العربي الأدبي والفكري، عاش أصحابها بين القرنين الثالث والرابع الهجريين، وهم بديع الزمان الهمذاني وابن دريد وابن فارس.

كان بديع الزمان أول من أطلق اسم المقامات على عمل أدبي من إنشائه. وقد لاقت مقاماته قبولا في نفوس معاصريه، حتى أن أبا بكر الخوارزمي حين أراد الانتقاص من قدره لم يملك إلا أن يقول إنه لا يحسن سواها وأنه يقف عند منتهائها².

ورغم أن الهمذاني كان شديد التبجح بما صادفه من توفيق في وضع هذه المقامات، شديد الالحاح في دعوة الخوارزمي إلى إنشاء عشر مقامات على غرارها عبثا به واستطالة عليه، فإنه لم يدع لنفسه شرف ابتكار هذا الفن³. ويبدو أن الحريري هو أول من ادعى له ذلك كما يظهر من قوله ضمن مقدمة مقاماته: "فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركبت في هذا العصر ربحه، وخبث مصابيح، ذكر المقامات التي ابتدئها بديع الزمان وعلامة همذان، رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى ابن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف، فأشار من إشارته حكم وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقاماته أتلو فيها تلو البديع وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع". ومن ذلك قوله أيضا: "... 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 يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته". والله در القائل:

فَلَوْ قَبْلَ مَبْكَاهَا بَكَيْتُ صَبَابَةً بِسَعْدِي شَفِيتُ النَّفْسَ قَبْلَ التَّنَدُّمِ
وَلَكِنْ بَكْتُ قَلْبِي فَهَيَّجَ لِي الْبُكَاءُ بُكَاهَا فَقُلْتُ: الْفَضْلُ لِلْمَتَّقِمْ⁴

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الحريري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 18.

² - حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص 25.

³ - حسن عباس، ص 25.

⁴ - هذه النصوص أوردها ابن خلكان في وفيات الأعيان، بتحقيق إحسان عباس، ج 1/ ص 127، وفيه كثير من النصوص والشهادات تثبت أن بديع الزمان هو من اخترع هذا الفن، فهي حجة على زكي مبارك الذي أنكر.

لكن هذا الاعتراف من باب التواضع، اعتراف يبطن في فحواه نقيضه، فما يلبث الحريري أن يدعي بفضلها، وأنه بَرُّ البديع حظه من التقدم.¹ كما تفيد هذه النصوص المذكورة سلفاً أن محاولة تأصيل فن المقامة تعود لبديع الزمان الهمداني الذي شاطر القلقشندي الرأي حينما أعلن أنه أول من فتح باب عمل المقامات، حيث وصفها بأنها بلغت من البلاغة علواً، ثم تبعه الحريري في ذلك. وقد صادق العديد من الباحثين على رأي الحريري الذي سبق ذكره آنفاً، إلا أن محاولة التأصيل لم تقف عند هذا الحد، لأن زكي مبارك فجّر هذه الإشكالية من جديد بعد أن توصل إلى أن ابن دريد اللغوي هو مبتكر هذا الفن: "وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفى (321هـ)".² وحجته في ذلك نص الحصري، وهو الوحيد المستأثر بالرواية دون غيره: "ولما رأى أباً بكر محمد بن الحسين بن دريد بن الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها لأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حججها الأسماع وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري وجعلهما يتهديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريفة ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفردا أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية".³

ولما عرض زكي مبارك فكرته على طه حسين أشار عليه بالعودة إلى كتاب الأمالي لأبي علي القالي تلميذ ابن دريد، فإذا كان يروي أحاديث أستاذه فإن هذه الأحاديث هي نفسها التي تكلم عنها الحصري.⁴ وإذا قرأنا نص الحصري لا نستطيع أن نفهم منه أن ابن دريد قد كتب أربعين قصة أسماها أحاديث كي نتفق مع زكي مبارك في قوله: "إن من أسباب غفلة مؤرخي الأدب عن كشف هذا الخطأ أنّ ابن دريد سمّى قصصه أحاديث في حين أن بديع الزمان الهمداني سمّى قصصه مقامات".⁵ ويقصد بالخطأ هنا جعلهم الهمداني مبتكراً للمقامات. ويقول عبد الفتاح كيليطو: "تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات والأربعين حديثاً لابن دريد لغزاً مثيراً للحنق، فمن جهة وحده الحصري يذكر هذه الأحاديث التي لا يشير إليها أي

¹ - مقامات الحريري، شرح الشريشي، ج 1، ص 35.

² - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص 198.

³ - إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4،

د. ت، ج 1، ص 315.

⁴ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص 199.

⁵ - نفسه، ص 244.

مؤلف من مؤلفي التراجم، ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو أنها كانت معروفة، والوصف الذي يعطيه عنها يترك انطباعاً بأنه أطلع عليها"¹.

أما مصطفى صادق الرافعي فقد تصدى لهذا الرأي بالنقد، من حيث صحة الرواية ومعارضة الهمداني لابن دريد، فنجدته يشكك في نص الحصري، لأنه من القيروان ولم يسافر إلى العراق. وقد نقل الخبر بلا تحقيق، ويتساءل عن بقية المقامات الأربعمئة التي ألفها بديع الزمان الهمداني: "إن البحث يجب أن يكون في الأصل الذي نقل عنه صاحب "زهر الآداب"، إذا لم يذكر هذا الخبر أحد غيره، وقد كان في آخر عهد بديع الزمان الهمداني، وكان ينقل في كتبه من الكتب وهو من القيروان، وليست له رواية، ولم يرحل إلى العراق فمن أين وقع له الخبر؟ ولو كان صحيحاً لذكره الثعالبي في "اليتيمة" أو في غيره من الكتب. ثم لم يذكر أحد في أخبار ابن دريد أن له مقامات أو أحاديث، وكتبه محصورة ومعروفة، وقد ولد الهمداني بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة، ولا تكون المعارضة إلا إلى المشهور المتداول...وقد انفرد الحصري بهذا الخبر بلا تحقيق، وهذا كان شائعاً في الأندلس والمغرب"². ولعل رأي الحصري، كما يقول أيمن بكر، محاولة منه لتأصيل فن المقامات، فهو يعبر عن موقفه الخاص، يسعى إلى تأصيل هذا الفن وذلك بربطه بالنص السابق: "إن ما أورده الحصري لا يتعدى كونه رؤية خاصة به عبّر فيها عما يراه من علاقة بين مؤلف ابن دريد ومؤلف الهمداني، يمكن إذن اعتبار الحصري واحداً ممن حاولوا تأصيل المقامات بربطها بنص سابق لها"³.

وهناك من الباحثين من تعرض لنقاط التشابه والاختلاف بين مقامات الهمداني وأحاديث ابن دريد، فتوصلوا إلى أن الأول تأثر بالثاني في نقاط عدة، منها:

-السند: إذا افترضنا صحة الرواية فكلها أخبار مسندة كما يقول الحصري.

- هيكل الحديث: على حد تعبير إكرام فاعور ومصطفى الشكعة فإن "فكرة إنشاء المقامات عند بديع الزمان قد تبلورت في مخيلته نتيجة لأمر كثيرة وفكر متعدد منها هيكل الحديث عند ابن دريد فإن ابن دريد أنشأ الأحاديث للتعليم، فأخذ بديع الزمان الفكرة وهدبها وأدخل عليها عناصر الحياة والحركة والمفاجأة وجعلها من أسس فن المقامة"⁴.

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ص 95.

² - نشأة المقامة، مصطفى صادق الرافعي، نقلاً عن إكرام فاعور "مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد"، ص ص 122-123.

³ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 18.

⁴ - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت 1971، ص 315.

أما عبد الله إبراهيم فينفي وجود أي علاقة بين الأحاديث والمقامات، ويرى أنه إذا وضعنا في الحسبان ثلاثة مكونات أساسية تلتقي فيها المقامات بالأحاديث وهي: "صيغة الاسناد" و"بنية المتن" و"الغرض"، سنجد اختلافاً كلياً بينهما: "ففيهما جاءت الأحاديث بإسناد مركب أمين على تقاليد الخبر، كما عرفت في الأحاديث النبوية والأخبار الأدبية والتاريخية، وبمتن لا ينطوي على بنية فنية محددة، كونه لا يعنى إلا بإيصال القصد على نحو مباشر، وبأغراض متعددة تهدف إلى حصر الغريب والحوشي من الألفاظ، فإن المقامات تختلف عن الأحاديث في كل ما ورد ذكره، فالإسناد البسيط الذي يؤطرها، لا يهدف إلى تقصي الحقيقة، إنما يهدف لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المناقشة السردية للمتن بين الراوي والبطل، واعتمدت على متن قوامه حكاية متماسكة البناء وطغى عليها غرض الكدية"¹. لقد كان هدف ابن دريد لغويا تعليميا، بينما بديع الزمان الهمداني فقد أبدع نوعاً سردياً جديداً.

ولإزالة اللبس حول نص الحصري، سارع عبد الله إبراهيم إلى كشف الحقائق الآتية:

- لم يكن ابن دريد (223 - 321 هـ = 837 - 933 م)، سوى لغوي إخباري، يعتمد على سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تبرهن على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب "الأمال"، لأبي علي القالي (356 هـ - 966 م).

- كان الحصري القيرواني (453 هـ = 1061 م) متأخر كثيراً عن عصر ابن دريد، كما أنه متأخر عن الهمداني، مما يؤكد أن روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي تقرر.

- يطمس نص الحصري عن جهود كتاب سابقين للمقامات، عاصروا ابن دريد كالنوري الصوفي وابن بسام.

- إن أحاديث ابن دريد من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.

- هناك فرق بين مصطلحي "الحديث" و"المقامة".

- إن الحصري لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض والعدد والمناسبة.

- يؤكد الحصري أن مقامات الهمداني، وقف على مناقشتها راو وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئاً من ذلك، فما هي إلا أخبار مسندة².

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 207.

² - عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 206 - 207.

كما نجد عبد الملك مرتاض يؤكد تأثر بديع الزمان بكل من العبكري وأبي دلف، حيث إن العبكري أسبق من الهمداني من حيث نظم الشعر وموضوعه.

وقد ربط جرجي زيدان نشأة المقامات برسائل ابن فارس استنادا على ما ذكره ابن خلكان في ترجمة ابن فارس وهي محاولة منه لتأصيل هذا الفن.

يقرر أحمد درويش بأن "الجاحظ قد سبق ابن دريد - بنحو قرن ونصف - إلى اتخاذ الكدية موضوعا تفصّل أطرافه وحيله"، في حين يؤكد أن بديع الزمان الهمداني قد اقتبس موضوع مقاماته عن ابن دريد لا عن الجاحظ¹. وقد بني هذا الرأي على نصين وردا في كتاب الأماي لأبي علي القالي أولهما جاء منسوباً إلى ابن دريد برواية عن أبي حاتم عن عبيدة عن يونس وفيه يقول: "وقف أعرابي في المسجد الجامع في البصرة فقال: قلّ النّيل ونقص الكيل وعجفت الخيل. والله ما أصبحنا ننفخ في وضح وما لنا في الديوان من وشمة فهل من معين أعانه الله يعين ابن سبيل ونضو طريق؟ فلا قليل من الأجر ولا غنى عن الله ولا عمل بعد الموت". أما الحديث الثاني فقد ورد منقولاً برواية ابن دريد عن أبي حاتم عن أبي زيد وفيه يقول: "بينما أنا في المسجد الحرام إذ وقف علينا أعرابي فقال: يا مسلمون، إن الحمد لله والصلاة علي نبيّه، إني امرؤ من أهل هذا الملطّاط الشرقي الواسي أسياف تهامة، عكفت علي سنون مُحشّ، فاجتلبت الذرى، وهشّمت العرى، وجشمت النجم، وأعجت الهم، وهمت الشحم، والتحبت اللحم، وأحجّنت العظم، وغاردت، والماء غورا، والتراب مورا، والنّاس أوزاعا، والنّبَطُ قُعا، والضّهلُ جزاعا، والمقام جعجعا، يصبّحنا الهاوي، ويطرّقنا العاوي، فخرجتُ لا أتلّغُ بوصيده، ولا أتفوتُ هبيده، فالبخصاتُ وقعةٌ، والركباتُ زلعةٌ، والأطرافُ فقعةٌ، والجسمُ مستلهم، والنّظرُ مدرهمٌ... فهل من أمرٍ بمير، أو داع بخير، وقاكم الله سَطوة القادر وسوء الموارد وفُضوح المّصادر. قال فأعطيتُهُ دينارا وكتبتُ كلامه واستفسرته ما لم أعرفه"².

إن المتأمل لهذين الحديثين لا يمكن أن يمر دون ملاحظة الشبه الواضح بينهما وبين المقامات في أمور ثلاثة أولها تحديد الراوي للمقام الذي تتم فيه الكدية، وهو في الحديثين يقتصر على تحديد الراوي للمقام الذي تتم فيه الكدية، وهو في الحديثين يقتصر على تحديد المكان وحصره في مسجد ضخم من مساجد المسلمين. وعلى الرغم من كون النص لا يشير إلى باقي عناصر المقام من زمان ومستمعين وهيأة

¹ - أحمد درويش "البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصدائه في مقامات بديع الزمان"، مجلة فصول، مج 13، ع 3، خريف 1994، ص 30.

² - إسماعيل بن القاسم القالي، الأماي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 1، 1975، ص 147.

للمتكلم. فإن هذا التحديد العام يظل كافيا لفهم بقية الملابس المحيطة بالمكدي، وذلك لأنه يوحى للقارئ أو السامع بعناصر أخرى لم تقع الإشارة إليها مباشرة.

أما المظهر الثاني للتشابه مع المقامات فهو في نوعية الكلام الذي ينجز به المكدي عمله، فهو يقدم صورة قريبة من صورة مكدي الهمداني رجل عزيز في قومه أذله الزمان فحقت عليه الشفقة ووجبت له الصدقة. فرام إلى استعطاف المستمعين بواسطة خطاب ديني.

أما المظهر الثالث من مظاهر الشبه بين المقامات وأحاديث ابن دريد فيتمثل في ما يحصل عليه المكدي في آخر المقامة. ويمكن أيضا أن نلاحظ شها بين سلوك الراوي في الحديث وسلوك عيسى بن هشام في مقامات البديع إذ لم يكتف الراوي في هذا الحديث بمجرد التصديق على الأعرابي بالمال وإنما أصر على كتابة كلامه ليحفظه من الضياع ثم عمد إلى سؤاله فيما رآه غامضا منه. ولعل هذه المعاملة التي خص بها الراوي المكدي تجعل منه أدبيا عالما تشبه صورة المكدي عند بديع الزمان الهمداني.

4- مقومات المقامة

- الشخصيات

أفاض الباحثون في تحديد ملامح شخصية الإسكندري؛ فزكي مبارك يرى أن هناك مقامات يمارس فيها أبو الفتح الإسكندري الاحتيال على الناس في "المقامة الأصفهانية" يحتال أبو الفتح فيحتجز المصلين في المسجد ولا يزال بهم حتى يملأ جيبه¹. فقد ادعى في هذه المقامة أنه رأى النبي صلي الله عليه وسلم في المنام، يقول "علمني دعاء أوصاني أن أعلم ذلك أمتي، فكتبته على هذه الأوراق بخلوق سك، وزعفران ومسك، فمن استوهبه مني وهبته، ومن رد عليّ ثمن القرطاس أخذته. قال عيسى ابن هشام: فلقد انثالث عليه الدراهم حتى حيرته، وخرجت فتبعته... فنظرت فإذا هو أبو الفتح الإسكندري، فقلت: كيف اهتديت إلى هذه الحيلة؟ فتبسم وأنشد يقول:

النَّاسُ حُمُرٌ فَجَّزُوا وَأَبْرَرُ عَالِمُهُمْ وَبَرَّرُ
حَتَّى إِذَا نِلْتَ مِنْهُمْ مَا تَشْتَهِيهِ فُورُورُ

¹ - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج2، ص431.

فقد كشف الإسكندري في هذين البيتين فلسفته القائمة على الاحتيال على الناس المغفلين، كما فعل هو، حتى ليقول أنيس المقدسي بشأن ذلك أن: "بطله رجل أحكم التحيل وقصر همه على تحصيل الطفيف من الرزق، ويوصف عادة بالدهاء والتكديّة"¹.

وتسمية بديع الزمان الهمداني بطله بأبي الفتح الإسكندري جعلت الباحثين يختلفون في تحديد طبيعة هذه الشخصية ومدى أصالتها وحقيقتها على أرض الواقع، سالكين مسالك شتى في تحديدهم لذلك. فالباحث مصطفى الشكعة يرى أن أبا الفتح وابن هشام من بنات خيال بديع الزمان الهمداني، وذلك من حيث قال "فأما بطلاً مقامات البديع فالغالب أنهما من ابتكار خيال البديع نفسه، وإلا فمن هو أبو الفتح الإسكندري الذي يقصده بديع الزمان"².

أما الباحث يوسف نور عوض فرجح أن تكون شخصية الإسكندري حقيقية: "من الجائز أن تكون شخصية الإسكندري حقيقية وجد فيها الهمداني تشابهاً في النموذج الذي أراد أن يعبر عنه"³، لكنه لم يصرح بالشخصية الحقيقية. ويرى في موضع آخر أن الإسكندري لم يتخذ من مدينة الإسكندرية ميداناً لمغامراته، بل هو متجول في المدن فعمره في العراق في بغداد والبصرة، ومرة في أذربيجان... وهكذا... فأصحابه يبحثون من وراء هذا التجوال عن الأموال: "ولكن الإسكندري لم يكن يبحث عن هؤلاء، ولو كان حقاً يمثل شخصية البديع فلنقل أنه أخفق عند هؤلاء وشرع يبحث عن طريق آخر"⁴. ويرى إحسان عباس أن الهمداني وجد ضالته في أبي الفتح الإسكندري "وجعله قناعاً لنقد الحياة الاجتماعية والأدبية في مختلف صورها، وكان لابد لهذا البطل القصصي أن يكون مكدياً، كي يدور البلاد، ويتعرف إلى الناس والعادات، ويتحدث عن تجارب مختلفة، ويستكشف المدينة وحياتها، ويتحدث عنها بأسلوب فصيح معروف عن الأعراب"⁵.

وأخيراً يصنف عبد الفتاح كيليطو الشخصيتين، عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري إلى صنفين قائلاً: "شخصيات المقامات يمكن إرجاعها إلى صنفين: المتكلم أبو الفتح الإسكندري والمستمع عيسى بن هشام، وكذلك بقية الشخصيات، بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ

¹ - أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1965، ص 362.

² - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص 244.

³ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 112.

⁴ - نفسه ص 112.

⁵ - إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 2، 1993، ص 189.

بالتلميذ، أبو الفتح يتمتع بعدة صفات ولكن صفته الأساسية فصاحته وإحاطته بفنون الكلام، كل مقامة تروي مغامرات لسانه (اللسان بمعنى العضو وبمعنى اللغة) وعملية نقل معرفته إلى المستمع¹.

- الراوي

اختلف الباحثون في تحديد هوية عيسى بن هشام ومدى وجوده في حقيقة الأمر، فذهبوا مذاهب شتى، فشوقي ضيف يعتبرها شخصية خيالية، إذ يقول: "وكما أن شخصية أبي الفتح بطل المقامات خيالية فكذلك شخصية الراوي عيسى ابن هشام؛ فهما جميعا من صنيع البديع واقتراحه"². ويذكر الباحث فكتور الكك، أن من صفات شخصية عيسى بن هشام أنه عالم ومثقف بثقافة عصره، مغرم بالكلمة الحلوة والتعبير الجميل، يطرب للشعر كالعصفور بلّله القطر ويتسامر بأخبار الشعراء والعلماء. محب للاستطلاع، يتقصى الأمور حتى يقف على حقيقتها. وتتضح تلك الثقافة في المقامات الأدبية ومنها: "المقامة القريضية" و"المقامة الشعرية" و"المقامة العراقية"، فيذكر في المقامة القريضية أنه كان مع صحبته فجلسا يوما يتذاكرا القريض وأهله³.

ويرى نور عوض أن الراوي عيسى بن هشام يحتل مكانة خاصة في مقامات الهمذاني لأنه هو: "الذي يمهّد لظهور البطل، وهو الذي يتابعه لنا حيثما وجد. وفي كل ذلك يحسن طريقة التقديم فيجعلها الصدفة أو يجعلها المناسبة"⁴. وللراوي كذلك دور إيجابي في تكوين الصورة النهائية لشخصية أبي الفتح الإسكندري لأنه من خلال تعليقاته المقتضبة يلم بالأبعاد الكاملة لتلك الشخصية العجيبة؛ فهو الذي يحدثنا عن مغامرات الإسكندري، ويظهر لنا صوره المختلفة من امتنانه الكدية إلى الوعظ إلى النقد إلى المديح، ومن خلال حديثه تتضح لنا معالم شخصية أبي الفتح الإسكندري⁵.

ويُعلّل الباحث يوسف نور عوض غربة ابن هشام وتحركه في أكثر من فضاء، بأحد أمرين: أن يكون ذلك الواقع الذي صوره ابن هشام، بما يختلّه من سوء الأحوال، قد عم أقاليم الدولة العباسية، أو أن تكون الغربة أثرا من آثار القصيدة في العصر الجاهلي، التي يخلص منها إلى الغرض الرئيس⁶.

الغالب أن سوء الأوضاع الاجتماعية في تلك الحقبة التي عاش فيها بديع الزمان الهمذاني دفعته إلى أن يسلك براويته أكثر من مكان لفضح ما انتشر من الاحتيال والفساد في عموم المجتمع آنذاك. يقول نور

¹ - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة؛ دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 8، 2006، ص 31.

² - شوقي ضيف، المقامة، ص 24.

³ - فكتور الكك، بديعيات الزمان، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1971، ص 117.

⁴ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 117.

⁵ - نفسه، ص 120.

⁶ - نفسه، ص 118.

عوض: "وعليه فإن موقفه في الرواية لم يكن سلبيا بل كان إيجابيا إلى أقصى درجة تحملها هذه الكلمة"¹. ويروي ابن هشام في مقامته الأسدية: "كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغي إليه النفور، وينتفض إليه العصفور، ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة، ويغمض عن أوهام الكهنة دقة"².

إن دور عيسى بن هشام في المقامات لا يقتصر على الرواية والمتابعة والنقل والوصف، وإنما يتجاوز ذلك إلى أدوار عديدة تكاد تختلف من نص إلى آخر، رفقته الملامح التي بدا عليها الراوي:

- تاجر كريم محب للأدب والشعر، راو مكافئ للبطل وكاشف عن حقيقته "المقامة القريضية"؛
 - تاجر ثري راحل باحثا عن لغة نادرة فصيحة. فهو يتقمص دور اللغوي النحوي "المقامة البلخية" و"المقامة المكفوفية"؛
 - كهل تاب عن غوايات فتوته ويحج إلى البيت الحرام "المقامة الكوفية"؛
 - فضولي راحل راغب في معرفة شخصية الإسكندري التي ملأت الآفاق "المقامة الأسدية"؛
 - شاب مقبل على الحياة "المقامة الأهوازية"؛
 - شخصية مرافقة للإسكندري أثناء مغامراته "المقامات الموصلية" و"المقامة المضيرية"؛
 - محارب مشارك في غزوة "المقامة القزوينية"؛
 - فقير جائع في بغداد يحتال على السوادي "المقامة البغدادية"؛
 - رجل مغامر مخاطر ركب البحر في عاصفة هوجاء "المقامة الحرزية"؛
- ومهما اختلفت الصور واللامح التي بدا عليها الراوي فإنه يقوم دائما بوظائفه التقليدية في فن القصص وهي التالية:

- حكي الأفعال وتنظيمها وفق منطق سردي معين.
- وصف العالم القصصي: المكان والزمان، والمجالس والشخصيات والمواقف والانفعالات والأشياء...
- وإن اختلف علماء القصة في تحديد مفهوم الراوي بحكم اختلاف موقعه في النص، فإن له وظيفتين أساسيتين يقوم بهما:

¹ - المقامات بين المشرق والمغرب، ص 120.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 39.

أ- وظيفة فنية تنحصر داخل النص: فدور عيسى بن هشام في المقامات هو تتبع حركة البطل وأقواله، ووصف أصوله وملامحه وسلوكه وعلاقته بسائر الشخصيات، وكذلك علاقته به هو حين يشاركه الأحداث أو يتولى البطولة مكانه "المقامة البغدادية".

ب- الوظيفة الأيديولوجية، أو ما سماه عبد الوهاب الرقيق "الموقع الأيديولوجي": فالراوي قناع يختفي وراءه المؤلف ويتخذ وسيلة يقوّلها ما يريد قوله، بل إنه من خلال نقل الأفعال والأقوال والأحوال في مختلف عناصر العالم القصصي يكون قد لمح إلى فلسفته ورؤيته إلى الواقع والوجود عامة. إنه أداة بلاغ وإبلاغ، ووسيلة تصوير وتعبير وتأثير، والشخصية التي يمارس بها الكاتب لعبة الانكشاف والاحتجاب أو لعبة الخفاء والتجلي. ويتم ذلك من خلال توظيف الراوي لقيادة وجهة الحركة القصصية في الاتجاه الذي يصممه منذ البداية، وهذا ما جعل الراوي صورة مصغرة للهمداني كما سنرى لاحقا.

ولئن كانت شخصية الراوي في أغلب المقامات متشابهة الأدوار والوظائف وشبه متماثلة من حيث الأفعال والحركات، فإننا نجد في "المقامة المضيرية" شكلا متميزا لحضور دور الراوي فيها بالمعنى العام للكلمة. فلقد تناوب على الخطاب في هذه المقامة أربعة رواة، ثلاثة منهم مذكورة أسماءهم في الحكاية وهم حسب ترتيب الظهور عيسى بن هشام والإسكندري والتاجر. أما الرابع فهو الهمداني ولكن "لا يذكر له اسم ولا يظهر له جسم كالهاتف صوت ولا ذات يخاطبنا سرا ومن وراء حجاب، وهو نحن ضمير الجمع في قوله حدثنا"¹.

والمتمائل في الرواة الثلاثة يلاحظ علاقة تكامل وانسجام بينهم من نواح عديدة:

أولاً: كان كل واحد منهم حلقة في سلسلة الرواية والحكاية.

ثانياً: حقق كل واحد منهم مرحلة من مراحل القصة؛ التوازن مع عيسى بن هشام (دعوة إلى المضيرة) ثم الاضطراب (قام أبو الفتح يلعبها وصاحبها) وبعد ذلك كانت قصته مع التاجر الذي روى حكاية ثروته وتسبب في مأساة الإسكندري.

ثالثاً: مع كلّ راه تقوى طاقة التكثيف والتشويق لأن الأحداث ظلت معلقة إلى النهاية.

رابعاً: وهذا ما يهمننا في علاقة الرواة بالكاتب الذي احتال بقصة كاملة وراة متعددين وأحداث وأقوال وأفعال لكي يمرر موقفه ويلمح إلى وضع مأساوي يعيشه المكدي فهو "يتخذ من كلّ راو قناعاً به يتسرّ ولساناً به يعبر من وراء القناع فكلهم صور له ينتكر فيها وكلامهم من بلاغته تشهد بذلك وحدة

¹ - توفيق بكار "جدلية الأدب والذهب: المقامة المضيرية"، ضمن مجلة الحياة الثقافية، ص 9.

الأسلوب"¹. فمئذ البداية ومن قوله حدثنا عيسى بن هشام ... كانت المقامة خداعا وتنكرا واختفاء وراء الرواة واصطناعا لقصة أولى هي دعوة إلى مضيرة والثانية هي لعنة المضيرة.

إنها عملية احتيال قصصي بارع بدت فيه الشخصيات الراوية متحكمة في نفسها ووجودها ولكنها كانت دمي يحركها كاتب مختلف ويشد أطراف الخطاب الوارد على ألسنتهم من طرفيه. فهو مصمم القصة بأكملها، إن هؤلاء الرواة "تراجمة له إذا نطقوا فبلسانه ينطقون... وهذا الرسم الهندسي المتقن لا يدل على براعة فائقة في فن التركيب القصصي بل يدل أيضا على الموقع الذي يحتله في استراتيجية الخطاب فهو الذي يمسكه من طرفيه البداية والنهاية"².

وهكذا يكون الراوي في المقامة كائنا قصصيا مصطنعا لأداة مهمة، والقصة بأكملها عمل متخيل مختلق لتمرير الدور الايديولوجي. فكل ما في "المقامة المضيرية" من بدايتها إلى نهايتها آية من آيات الفن ورائعة من روائع القصص القديم.

- الشخصيات الثانوية

لاشك أن عيسى ابن هشام وأبا الفتح الإسكندري هما الشخصان الرئيسان اللذان يتقلبان في المقامات، وعليهما تُبنى المقامة، غير أن هناك شخصيات متعددة تعج بها كل نصوص المقامة، حيث "تلعب الشخصيات الثانوية دورا هاما في توضيح القصة، فهي تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسية"³. ومن تلك الشخصيات شخصية التاجر في "المقامة المضيرية"، والتي يقول عنه سليم الحاوي أن الهمداني جعله نموذجا لنفسية التاجر المعجب بذاته، ولا يحس باللقمة إذا أكلها إلا إذا كانت من نصيب الآخرين. فهو التاجر الذي يطيب له الكسب كيفما تيسر. ومما جاء في كلامه "فعمدت إلى أثواب لا تنض تجارتها. فحملتها إليه وعرضتها عليه. وساوته على أن يشتريها نسيئة. والمدبر يحسب النسيئة عطية. والمتخلف يعتدها هدية. وسألته وثيقة بأصل المال ففعل وعقدها لي. ثم تغافلت عن اقتضائه حتى كادت حاشية حاله ترقُ فأتيتُه فاقتضيته. واستهملني فأنظرته. والتمس غيرها من الثياب فأحضرته وسألته أن يجعل داره زهينة لَدَيَّ. وَوَثِيقَةً فِي يَدَيَّ. فَفَعَلَ ثُمَّ دَرَجْتُه بِالْمَعَامَلَاتِ إِلَى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلَتْ لِي بِجَدٍّ صَاعِدٍ"⁴. يبدو أنه يستغل احتياج الآخرين لمصلحته الخاصة فيظفر بفريسته وهذا وجه من وجوه الاحتيال.

¹ - توفيق بكار "جدلية الأدب والذهب: المقامة المضيرية"، ص 09.

² - نفسه، ص 12.

³ - محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة بيروت، ط5، 1966، ص 46.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص. ص 133-134

هذا بالإضافة إلى شخصية السوادي في المقامة ذاتها. أما في "المقامة البغدادية" فقد ظهرت شخصية الساقية في المقامة الخمرية، التي تقدم الخمرة ومظاهر البهجة والأنس والسرور كالمغني في الحانة. يتبين أن الهمداني اختار بعناية هذه الشخصيات الثانوية وغيرها من المجتمع بغية الكشف عما كانت تعج به الحياة في ذلك الزمن من حركة وصراع.

- الأحداث

يقومُ العملُ القصصيّ على حدث تبنى عليه القصة يأخذ بالتطور شيئاً فشيئاً، فهو الواقعة التي تجري والتي يبدعها المؤلف من خياله أو مما وقع إليه في الحياة، أو عرفه بطريقة من الطرق، ويسوقها على نحو خاص، تبدو فيه منتظمة ومرتبطة، ومرتبطة بسبب واحد، يجمع بينهما. ولا يمكن أن تحقق القصة شكلها من دون حادثة تذكر؛ ذلك أن القصة يتحقق لها الشكل عندما تصور حدثاً متكاملًا له بداية ووسط ونهاية تقوم بين أجزائه الثلاثة علاقة فالحدث إذن، يمثل نقطة انطلاق أولى لذلك الشكل، على أننا لا نعدم توفر نمط من القصص التي ينصب الاهتمام فيها على الشخصية، وإن لم تغل من الحدث¹. أما العقدة فتبدأ من الحدث وهي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية وتطلق كذلك الحبكة أو العقدة على نظام ظهور الأحداث في الحكي ذاته، فالقاص أو الراوي يلجأ إلى مجموعة من التقنيات منها، التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، وكل هذا يدخل ضمن ما يعرف بالحبكة الحكائية².

وقد تناول الباحثون تيمة العقدة في مقامات بديع الزمان الهمداني، ومدى وجودها من عدمها. فالباحث زكي مبارك يرى أن العقدة موجودة في "المقامة المضيرية" وفي "المقامة البغدادية"، واضعاً إياهما في قمة المقامات من حيث شخصياتهما وتوافر العقدة فيهما، ويقتصر على هاتين المقامتين على اعتبار أن بديع الزمان لم يوفق في كثير من مقاماته بجعلها تتوافر على العقدة³. في حين ينفي شوقي ضيف وجود العقدة في مقامات الهمداني؛ إذ ليس فيها "عقدة ولا حبكة، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً"⁴. ويحمل مصطفى الشكعة سر نجاح القصة إلى اعتمادها على العقدة والعرض وعنصر الحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدقيقة، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية⁵.

¹ - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 6، 1976، ص ص 193-194.

² - حميد لحداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 21.

³ - النثر الفني في القرن الرابع، الجزء 1، ص. ص 152-153.

⁴ - شوقي ضيف، المقامة، ص 08.

⁵ - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص 292.

أما يوسف نور عوض فيرى أن المقامات من ذات الحبكة المفككة، ذلك أن هناك نوعين من الحبكة في القصة، القصة ذات الحبكة المفككة، والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة: "وتبنى القصة من النوع الأول، على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما، ووحدته العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة، التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الوحدة منها على الأخرى، ولا تتصل بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكشفه أخيراً بعد الفراغ من القصة"¹. وهذا النوع من القصص حسب الباحث يؤكد على الشخصية التي تظهر في أحداث ووقائع مختلفة: "فقد اكتفى الكاتب فيه بتنويع الأحداث والمواقف التي يظهر فيها البطل مع الاحتفاظ بالخيط العام الذي تعبر عنه شخصيته ومجمل ما أراد أن يعبر عنه بديع الزمان الهمداني هو تقديم نموذج إنساني نلمح من خلاله صورة لواقع المجتمع العباسي ولقد أجاد رسم هذه الصورة من خلال شخصيتي الراوي البطل"².

- الجوار

يعد الحوار مقوِّماً قصصياً أساسياً، تكمن أهميته ووظيفته في الكشف عن نفسية الشخص وتوجهاتهم وطبائعهم، وتصوير أخلاقهم ومشاعرهم وأحاسيسهم، وطريقة تفكيرهم وعقليتهم... إنه شديد الصلة بالحياة والواقع والمجتمع³. ولقد اختلف الباحثون في مدى وجود الحوار ودوره في مقامات بديع الزمان الهمداني- إن وجد- فشوقي ضيف يرى أن: "الحوار يأتي على الهامش، فالقصد الأول في مقامات البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخلق السامعين وتخرق بروعتها حجاب القلوب فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى الدقيق"⁴، بمعنى أن الغاية التعليمية هي التي جعلت بديع الزمان يصوغ مقاماته وفق شكل قصصي، يتمثل في هذا النمط من الحوار المحدود⁵. ليعود ويؤكد معارضته للغاية القصصية التي قد تكون وراء إنتاج بديع الزمان لهذا الفن. في حين يخالف مصطفى

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 57.

² - نفسه، ص 57.

³ - سليمان الطائي، بلاغة النادرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2015، ص 72-74.

⁴ - شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف بمصر، ط 4، 1954، ص 32.

⁵ - نفسه، ص 32.

الشكعة ما ذهب إليه شوقي ضيف، فيرى: "أنَّ بعض المقامات بما حوت من حوار رائع بارع يمكن بقليل من التصرف والتحوير أن تكون مسرحيات فكاهية قصيرة لو أُتيحَ لها الإخراج الناجح"¹.

- الزمان والمكان

الزمان والمكان هما الإطاران اللذان يحدان الحادثة عند وقوعها، فـ "كل حادثة تقع في مكان معين وزمان بذاته. وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما"². ويرى فكتور الكك أنَّ أماكن المقامات تكون في أغلب الأحيان في الحواضر العباسية وتكون هذه الأخيرة مسرحاً لها خاصة أطراف المملكة الإسلامية،³ فقد كانت البادية والصحراء المكان الذي دارت فيه وقائع جل مقامات الهمداني. ومن الأماكن الواردة في نصوص المقامات: جرجان، والموصل، واليمن، إيران. أما الزمان فإنه غامض لغياب الصدق والواقعية، بل في أحسن الأحوال كان زمناً خيالياً.

5- أغراضُ المقامات

- الكُدية

لعل الكدية صفة ملازمة لبطل المقامات أبو الفتح الإسكندري فرضها عليه مجتمعه على الرغم من تميزه وفطنته، إلا أنها تختلف باختلاف بطل المقامة، وهي عند بديع الزمان الهمداني تشكل قيمة المأساة بالنسبة لبطله. كما أراد أن يصور من خلالها ظاهرة عمت المجتمع العباسي ودفعت كثيراً من العلماء وأولي النبوغ إلى التسول والتفنن في أساليب الاحتيال حتى يكسبوا لقمة عيشهم، ومن أساليب الكدية: التّكدي بالبراعة الأسلوبية، والحيلة.

- التّعليم

تجتمع معظم الدراسات الحديثة حول الفكرة التي تعتبر المقامات استجابة لهدف تعليمي بالدرجة الأولى: فشوقي ضيف، مثلاً، يرى أن فن المقامة قد ارتبط بغاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير. لهذا فإن الحادثة التي تحدث للبطل لا قيمة لها، إذ ليست هي الغاية، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة.⁴

¹ - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص 307.

² - عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص 194.

³ - فكتور الكك، بديعيات الزمان بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمداني، ص ص 64.65.

⁴ - شوقي ضيف، المقامة، ص 09.

- الوَعْظُ

بوصفه سمة من السمات الفنية للمقامة، فهو ليس وعظاً فجائياً، بل هو بالمقابل ومغلف بالكدية. ويذكر يوسف نور عوض أن الهمداني يقدم لنا ثلاثة أنماط من الوعظ:

- الوعظ المجرد من الهوى المقصود به الإصلاح الحقيقي.

- الوعظ الذي يتخذه أصحابه تقية لتحقيق مآربهم.

- الوعظ المستتر على الضلال.

- الحيلةُ

استخدم كذلك أبو الفتح الإسكندري إلى جانب براعته البلاغية حيلة أمدته بها ثقافته في الاحتيال. لأن المثقف الفقير في المجتمع العباسي لا يبرح أن يجيد ألواناً من الحيل تساعد في الاسترزاق وكسب العيش، ومن ألوانه: طروق الليل، التّعامي، الادعاء بتبديل الحال مع وجود العيال.

نخلص مما تقدم أن بديع الزمان الهمداني حرص على أن تقدم موضوعات مقاماته صورة كاملة لواقع المجتمع العباسي الذي عاش فيه، فقد كشف عن ما ساد المجتمع من زيف ونفاق في سبيل لقمة العيش.

- النقد الاجتماعي

يقصد به تحول موضوع المقامة إلى زاوية المجتمع، لنقد بعض عاداته وممارساته قصد إصلاح ما تصدع من بنيات المجتمع، وقد مثلت مقامات بديع الزمان الهمداني أكثر المقامات العربية التي نجحت في تصوير المجتمع وجوانب حياتيه المتعددة. كما هو الحال في "المقامة الحُلوانية"، و"المقامة الفردية"، في أسلوب أدبي رفيع.

6. تطور المقامة

اشتهر استعمال أسلوب المقامة وتواتر إنتاج الكتاب لها، إذ لم يقتصر إنتاجها على المشاركة، فقد ظهر العديد من الكتاب الأندلسيين والمغاربة ممن تبنوا الشكل الفني للمقامة وصاغوا كتاباتهم على صورتها، مثلما نجد عند ابن شرف القيرواني، رغم نزعة هذه الكتابات إلى فن الرسالة والمناظرة أقرب منها إلى فن المقامة. ومن أهم الكتاب في هذه الفترة ابن محرز الوهراني (ت: 575هـ)، من خلال نصوصه التي

عالج فيها جوانب اجتماعية وسياسية في عصره بأسلوب ساخر تجاوز مقاماته إلى رسائله ومناماته التي تضمنت أشكالاً من صيغ المقامة¹.

وقد عمد بعض كتّاب المقامة إلى الخروج عن البنية التي ترسخت من خلال عملي بديع الزمان الهمداني والحريري بالأساس، عن طريق التصرف فيها، وذلك بإسقاط موضوعة الكدية مثلاً وبناء مقاماتهم على غرار موضوعات أخرى، الأمر الذي خرج بنصوصهم عن أن تنطوي تحت نوع المقامة، حتى لم يعد لبعض تلك النصوص من المقامة إلا اسمها. ويظهر ذلك واضحاً في مختلف الأغراض التي كانت محور اشتغالها، فالمقامة عند الزمخشري مثلاً ابتعدت عن موضوعة الكدية واقتربت إلى غرض الوعظ، فصارت أشبه بالموعظة²، أو بتجاوز بنيتها المركزية من خلال تغيير الشخصيات البطلة في كل مرة مثلاً فعل الوهراني، عندما جعل الشخصيات البطلة في نصوصه متغيرة، فلكل نص راويه وبطله الخاص، عكس نموذجي البطل والراوي عند بديع الزمان الهمداني الثابتين³. ويرى عبد الله إبراهيم أنه كلما ابتعدت الكتابة المقامية عن زمن الهمداني والحريري بعده، اصطبغت بالصبغة المجتمعية المهيمنة في المجتمع العربي واحتوتها لتتشكل النصوص على ضوءها.

7- المقامات الحديثة

لابد أن نشير إلى أن فن المقامة قد تم إحياءه في فترة من الفترات ولكنه لم يُعمّر كثيراً خاصة في القرن التاسع عشر، حيث تجسدت المقامة في أول الأمر في الرواية، وقد حمل مشعل هذه الفترة ثلة من الأدباء حاولوا تطوير هذا الفن الراقي وبعثه من جديد. نذكر أحمد فارس الشدياق "الساق على الساق فيما هو الفاريق" 1885م. حيث كانت تلك الأعمال الروائية الحديثة تقدم سمات المقامات مثل: مزج الشعر بالنثر، الإكثار من الاقتباسات، نقد المشكلات الاجتماعية.

ومن الأعمال الحديثة التي استلهمت المقامة باعتبارها نصاً أولياً، "المقامة اللامية" الصادرة سنة 2004م، للروائي العراقي جمعة اللامي، و"المقامة الرملية" لهاشم غرايبة، الصادرة سنة 1985م، والمصري محمد ناجي جسدها في (مقامات عربية) سنة 1999م، وللتونسي صلاح الدين بوجاه ضمن (مدونة الاعتراف).

¹ - عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، ط 2، 2007، ص 20.

² - عبد الله إبراهيم، السردية العربية، مرجع سابق، ص 210.

³ - عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، ص 27.

وهناك مقامات جنحت نحو أدب القصة، على اعتبار أن أدب المقامة يقف متوسطا الطريق بين أدب القصة وأدب المقالة فهو يحمل شيئا من الأول، وشيئا من الثاني، وحديث عيسى ابن هشام للمويلحي يمثل مرحلة من مراحل التدرج نحو أدب القصة والرواية الفنية على وجه الخصوص. ثم المقامات الفكرية لعبد الله فكري باشا التي وسم إحدى مقاماته بـ"مقامة في حسن الوفاء"، رواها المؤلف بأسلوب قصصي تسلسلي ليخرج منها بقيمة أخلاقية ذات فائدة اجتماعية، إذ عالج فيها العديد من الظواهر الاجتماعية المتفشية حينئذ¹.

وثمة مقامات ذات نزعة مقالية محضة تلك التي ألفها الشيخ حسن العطار في الفرنسييس، وتكمن أهمية المقامة في أنها تعكس صورة للعقل العربي في لحظة من لحظات الضعف الكبرى. تلك اللحظة التي يستشعر فيها الإنسان العربي بذهول أمام مظاهر عادية وجد عليها الإنسان الأوروبي.

فمقامة الأديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسييس أشبه باللمحة العابرة التي تقدم للقارئ وضعية المجتمع الحديث يطغى على المقامة الصنعة اللفظية. كما يمكن أن نذكر حديث موسى بن عصاب لإبراهيم المويلحي، يسعى هذا الأخير إلى استخدام الشكل المقامي كافتتاحية ينقد من خلالها الواقع الاجتماعي والسياسي بأسلوب صحفي. ناهيك عن مقامات الأندلسيين والمغاربة، فمنذ القرن الخامس بدأت طلائع المقامة في بلاد المغرب والأندلس على يد ابن شرف القرواني (ت: 460هـ) وابن شهيد، والأديب محمد بن مالك القرطبي وابن المعلم ثم الفتح ابن خاقان فمقامة عبد الله ابن الخصال التي عارض بها الحريري حيث اتخذ أبو الخصال الحارث بن همام وأبا زيد السروجي بطلين لمقامته، دون أن تغفل مقامات محمد بن يوسف التميمي السرقسطي الأندلسي (ت: 538هـ) التي أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره ولزم في نظمها، ونثرها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة.

ويرى يوسف نور عوض أن مقامات السرقسطي قد حافظت على الأصول الفنية للمقامة البديعية مع الغلو في استخدام الصنعة البديعية قائلا: "فنحن نجد فيها الراوي والبطل ونجد فيها عنصر القصة والصنعة اللفظية كما نجد فيها التشابه الواضح بين الموضوعات التي طرقتها وأيضا الموضوعات التي طرقتها المقاميون"². بعد السرقسطي ظهرت مقامات لسان الدين بن الخطيب (ت: 776هـ) التي تتفرع إلى ثلاث مقامات: مقامة السياسة القائمة على النصيحة والارشاد، ومقامة وصف البلدان؛ التي هي مجرد وصف لمدينة سبتة، ثم مقامة معيار الاختبار في ذكر المعاهد والديار، والغاية أيضا من المقامة هي وصف

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، وقد أسهب في ذكر هاته المقامات، ص 366 وما بعدها.

² - نفسه، ص 292.

للبلدان وقد استخدم البطل وصفا دقيقا مركزا يعطي صورة شاملة للمدينة التي يتحدث عنها. فقد سأله عن مدينة "اسطبونة" فقال: "ذهب رسمها وبقي اسمها وكانت فطنة النعم الغزيرة قبل حارث الجزيرة".

ولقد أحدثت مقامات الهمذاني والحريري على الخصوص بصمة وتأثيرا ولقيت قبولا وإعجابا من أبناء أقطار المغرب الأقصى. فقد جاء في كتاب "التعريف بالقاضي عياض" لمحمد بن عياض اليحصبي: "وأخبرني بعض أصحابنا أنه سمعه {أي القاضي عياض المتوفى 554هـ} يقول: لما وصل إلى بلدي كتاب المقامات الحريرية، وكنت لم أرها من قبل، لم أنم ليلة طالعتها حتى أكملت جميعها بالمطالعة"¹، وربما كان مصدر هذا الإعجاب - في البداية- ما تضمنته هذه المقامات من ثروة لغوية، وما تدل عليه من مقدرة صاحبها على التلاعب بالألفاظ. فقد ذكر أن القاضي عياض عندما طالع أول نسخة من مقامات الحريري، وكانت قد وصلت من مدينة سبتة "رأى أن محاسنها ما يقصر عنه الوصف، فكتب رسالة التزم في كل كلمة منها حرف العين ووجه بها إلى الوزير الكاتب أبي القاسم بن الجد"² ومنها: "معظمه المعتمد على علائه، وأسعد العليّ مسعاه. عياض بعزة العزيز اعتضد، وعلى عفوه تعالى اعتمد... وبعد، أبعد العليّ عداك، وأعزّك ورعاك. فأعلمك باطلاعي على أوضاع العراقي ضريح العصر، ومعلم عسكر السجع والشعر، المعارضة بدائع البديع، المعربة عن طبع بديع وعلم بأنواع البديع... فلا عجابي ببدائعه، واستعذابي لروائعه، أجمعت على معازة عذرتها... ومعوّلي على علياء معظمي بالعفو على عوارها..."³.

يبدو في هذه الرسالة أن القاضي عياض حاول أن يأخذ من مقامات الحريري جانبا من الجوانب التي اشتملت عليها وهو إظهار المقدرة اللغوية، وقد التمس من الوزير أن يتجاوز عنه لأنه لم يستطيع أن يصير بارعا كالحريري.

ولكن رغم هذا الإعجاب فإن المغاربة لم ييخلوا من إنشاء المقامات. إذ وردت نصوص يرجح تاريخها إلى العصر المريني، القرن السابع الهجري وهما مقامتا "طرفة الظريف في أهل الجزيرة وطريف المنسوبة لعبد العزيز للملوزي (ت: 667هـ) و"المقامة النجدية لمالك بن المرحل (ت: 699هـ)، والثالثة في القرن الثامن الهجري وهي "مقامة الافتخار بين العشر الجوار" لعبد المهيمن الحضرمي (ت: 749هـ). وتلتها مقامتان في العصر السعدي هما: "مقامة الحكمة وما تحت التكة" لمحمد بن بن عيسى التملي (ت: 990هـ) و"المقامة الزهرية في مدح المكارم البرية" لمحمد بن أحمد المكلاطي (ت: 1041هـ) ولعل المقامات الخمس هي التي تمثل نشأة المقامة المغربية وتطورها في العصر العلوي.

¹ - محمد بن عياض اليحصبي، التعريف بالقاضي عياض، تحقيق محمد بنشريفية، منشورات وزارة الأوقاف الرباط، ط 2 - 1992، ص 109.

² - نفسه، ص 111.

³ - نفسه، ص 112.

المبحث الثاني: الاتجاهات النقدية في قراءة المقامة العربية

على الرغم مما قدمته الدراسات النقدية العربية منذ مطلع القرن الماضي من إنجازات في قراءة السرد العربي القديم، يظل أمام هذا النقد الكثير لإنجازه في ما يتعلق بالمرحلة الجنينية من حياة السرد العربي، بصرف النظر عن الصعوبات التي توجهت في مجملها للنص السردى وما لحقه من أساليب التهميش والإقصاء، فقد أبت هذه الأكراهات أن يُسائر السردُ الأحداث ويصير موجهاً للتعبير عن مقولات خارجية. رغم ما تقوم به الموجّهات الثقافية من دور مهم في تحديد فاعلية النصوص السردية تحت ضغط النسق السائد آنذاك، الأمر الذي يدفع هذه النصوص السردية لتبوءاً موقعاً في تاريخ السرد العربي¹.

إن البحث في أي نص سردي مشروط أولاً بتحديد سياق إنتاجه: "فالنصوص لا تولد ولا تنمو ولا تتطور خارج جوانبها السياقية، الأمر الذي يمكن معه النظر إلى خارطة السرد العربي وقد أخذ كل نوع من الأنواع السردية موقعه بناء على ما تقترحه فاعليته النصية"².

يندرج هذا المبحث في إطار قراءة المشاريع النقدية المعاصرة المنصبة في دراسة الموروث السردى العربي القديم، متسائلين عن مدى تمثّل الناقد أو الباحث للموروث السردى عن منهج قراءته النقدية وآلياته الإجرائية؛ بغية الوقوف عند أهم الخصائص والمحددات المنهجية.

الناظر في الدراسات السابقة التي تناولت السرد العربي القديم يلحظ اهتماماً مبكراً انصب على دراسة النثر الفني بوصفه مادة إبداعية تقابل الشعر. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى اتجاهين منهجيين بارزين اهتمتا بمقاربة النص السردى.

- الاتجاه الأول

وهو الاتجاه التأسيسي الذي نظر إلى النثر العربي القديم باعتبار جنسه ونوعه، وتاريخ تطوره ونشوئه، وفق هذا الاتجاه تمت دراسة النثر العربي القديم من خلال البحث في تطور الجنس الأدبي الواحد وأعلامه الكبار. وقد ذهب أتباع هذا الاتجاه إلى الكشف عن تطور أجناس النثر الفني وربطه بالعصر أو الحقبة التي ترعرع فيها فتحدثوا عن المؤثرات التي صاحبت نشأة الجنس والعوامل المؤدية إلى تطوره، يمكن أن نذكر في هذا السياق أعمال شوقي ضيف وزكي مبارك.

وما يميز هذا الاتجاه هو الريادة والتأسيس، مع إلمامه الدقيق بمخطط الأدب العربي ومنعطقاته الدقيقة، جهود تحمل همّاً معرفياً واحداً يتجلى في تلمس الكينونة الثقافية وحركتها في التاريخ، وهو

¹ - لؤي حمزة عباس، بلاغة التزوير: فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، دار شهريار، العراق، ط2، 2018، ص 05.

² - نفسه، ص 06.

المشروع الذي ارتبط في القرن الماضي بالإحياء واستعادة التراث والهوية. ويعلق الباحث هيثم سرحان على هذا الاتجاه بقوله: "بيد أن لنا موقفاً منهجياً من هذا المشروع، وهو أن جهود القائمين على مشروع إحياء التراث كانت رهينة الاستجابات المصيرية للأمة العربية التي كانت تواجه برامجها التحريرية... ويشرح أكثر هذا الكلام معتبراً نتائج هذا المشروع "إعادة إنتاج التراث العربي"¹ أو "للوقوف على قدرات الموروث السردى العربى وكنوزه الكامنة"².

- الاتجاه الثاني

هو الاتجاه الاستقرائي الذي مثل المرحلة الثانية في دراسة النثر العربى القديم، فكانت جهود هذا الاتجاه تسير وفق شكل عمودى عكس الأول؛ حيث راحت تعالين الأجناس النثرية، وتكتشف خصائصها البنيوية المختلفة، وتفحص محدداتها الأسلوبية المتباينة.

ما يمكن معرفته عن هذا الاتجاه أن أصحابه انصرفوا إلى دراسة النصوص النثرية دراسة منهجية تُفيد من معطيات المناهج المعاصرة بشقيها؛ الداخلى والخارجي، فتعددت المقاربات بتعدد المرجعيات المنهجية.

وفي رأيه أن هذين الاتجاهين يحاولان فهم العملية السردية ويتعاملان مع النص السردى على أنه منجز لغوى.

ما يهمنى فى هذا المستوى، هو الدراسات المنهجية التي اتجهت نحو مقارنة النثر العربى مقارنة داخلية، فقد أفادت هذه الدراسات من مبادئ النظرية اللسانية وقوانينها التحليلية، وراحت ترصد مكونات النصوص الفعلية وقوانينها الداخلية مازجة بين تطبيقات لسانية مجردة، وأخرى حوارية تنطلق من البنية اللسانية قصد رصد حركة النص فى العالم والثقافة فى إطار ما يسمى "اللسانيات التداولية". وتتمثل هذه الاتجاهات فيما يأتى:

1-الاتجاه التاريخي المقارن؛ يوسف نورعوض

يعد الناقد يوسف نور عوض من بين النقاد العرب الذين جمعوا بين الصحافة والكتابة الأدبية والنقدية، ويعد كتابه: "فن المقامات بين المشرق والمغرب، الصادر فى طبعته الأولى سنة 1979 عن دار القلم بـبـرت. ويقع فى 404 صفحة. ويشتمل على أربعة أبواب كبرى دون مقدمة مع وضعه خاتمة الكتاب، وتمت خطته على الشكل التالى:

¹ - هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية: دراسة فى السرد العربى القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008، ص 17.

² - لؤى حمزة عباس، سرد الأمثال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 15.

التعريف بفن المقامة

الباب الأول: نشأة المقامة الفنية عند بديع الزمان

البيئة العباسية وأثرها في فن بديع الزمان

الفصل الأول: شخصية بديع الزمان ودورها في الفن المقامي.

الفصل الثاني: المؤثرات الإنسانية والفنية في صياغة المقامة البديعية.

الفصل الثالث: مقامات الهمذاني.

الفصل الرابع: المقامة البديعية ومنزلتها في الأساليب النثرية.

الباب الثاني: أدب المقامة بين المشرق والمغرب

الفصل الأول: مقامات المشاركة

الفصل الثاني: مقامات الأندلسيين والمغاربة.

الباب الثالث: أثر المقامات في الآداب الأجنبية.

الفصل الأول: أثر الفن المقامي في الأدب الفارسي.

الفصل الثاني: أثر الفن المقامي في الآداب الأوروبية.

الباب الرابع: فن المقامة في العصر الحديث.

خاتمة

لقد عمل الكاتب في الباب الأول على وضع إطار نظري لفن المقامة، من حيث نشأتها على يد بديع الزمان الهمذاني مبرزاً في الآن ذاته أثر البيئة العباسية محدداً العلاقة بين الفنان وبيئته مستثمراً تصور جيلفورد الذي يرى أن: "الفنان إنما يصدر عن إحساس عميق بمشكلات بيئته ينتخب منها ما يشاء، وبواسطة إدراكه الذكي يعيد تنظيم تلك المشكلات في صور فنية محاولاً وضع حلول نظرية لها إذا شاء وهو في كل ذلك يستخدم ما أوتي من طلاقة ومرونة وأصالة"¹.

كما تحدث الناقد عن المؤثرات الإنسانية والفنية في صياغة المقامة البديعية وهي بمثابة روافد أسهمت في صناعة وتجويد هذه المقامة. فكان الباب الثاني يدور حول فن المقامة بين المشرق والمغرب بعد

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 14.

بديع الزمان الهمذاني، خاصة في القرنين الخامس والسادس الهجريين كمقامات الغزالي وابن نايقا فمقامات أبو القاسم الحريري والإمام الزمخشري، وابن الجوزي إلى آخر العنقود في مقامات القرن السادس وهي مقامات ابن بسام الحنفي.

وتوصل الناقد إلى أنه لا تختلف كثيرا من ناحية البناء الفني عن مقامات الهمذاني إلا من جانب واحد هو تعدد الرواة. ثم ذكر مقامات الأندلسيين والمغاربة وذلك إبان القرن الخامس الهجري حيث ظهرت على يد ابن شرف وهي مقامات ذات طابع نقدي أدبي تصف للشعراء ومزايهم في الجاهلية والإسلام، إلا أن هذه المقامات لا تقدم منهجا متكاملًا كباقي المقاميين. ومن المقامات التي عرفت هذه الفترة مقامة ابن شهيد، محمد ابن مالك القرطبي، مقامات بن خاقان: وهي عبارة عن رحلة البطل علي بن هشام من الشمال إلى بلاد الأندلس. وختم كتابه بأهم المقامات في العصر الحديث وقسم الاتجاهات المقامية الحديثة إلى:

أولاً: المقامات التي التزمت بالمنحى الكلاسيكي، وهي المقامات التي اقتفت نمط بديع الزمان الهمذاني أو التزمت بتقليد نموذج قديم وهي:

- مجمع البحرين للشيخ ناصف اليازجي

- مقامات البربر

- مقامات أبي الحارث للشيخ محمد بن علي بن خميس البرواني

- مقامات محمد أفندي مبارك الجزائري

ثانياً: المقامات التي جنحت نحو أدب القصة ويرى الناقد أن أدب المقامة يقف متوسطا الطريق بين أدب القصة، وأدب المقالة فهو يحمل شيئاً من أدب القصة وشيئاً من أدب المقالة وذلك في عصور لم تتميز فيها الأشكال الأدبية على نحو واضح في الأدب العربي. ويمثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي مرحلة من مراحل التدرج نحو أدب القصة والرواية الفنية على وجه خاص.

- المقامات الفكرية، عبد الله فكري باشا.

- مقامات الأوهام في الآمال والأحكام لأمين إبراهيم شميل.

ثالثاً: المقامات ذات النزعة المقالة .

مقامات الأديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسييس، وهي مقامة تصور العقل العربي في لحظة من لحظات الضعف الكبرى التي بدأ يستشعر فيها روح هذا العصر وثقافته فإذا به مذهولاً أمام مظاهر عادية وجد عليها الإنسان الأوروبي.

- حديث موسى بن عصام لإبراهيم المويلحي

- المقامة الشريفة في مزايا اللغة العربية لمحمد أفندي شريف.

هكذا يستنتج الناقد أن المقامة في العصر الحديث "لم تكن لها فعاليتها القديمة فقد آل أمرها إلى التفكك والتحلل إلى عناصرها المختلفة التي ظلت تتكون منها وهي القصة والمقالة"¹.

صفوة القول إن دراسة يوسف نور عوض؛ دراسة مقارنة درست المقامات من منطلق الشكل والمضمون، وأغفلت جوانب كثيرة مغيبة كان بإمكانه أن يستثمر اجتهادات التحليل النفسي حينما يبحث عن التفاعل بين الفنان وظروفه الاجتماعية كي يكتشف أثرها على الشخصيات المقامية. أو مقارنة سوسيولوجية مع بير بورديو من أجل كشف التفاعلات داخل نصوص المقامات مادام يوسف نور عوض يقر بوجود صراع القيم بين أبطال المقامات.

2- الاتجاه البلاغي الأسلوبي؛ محمد أنقار

في سياق تحليله المقامة الجاحظية يفترض الباحث محمد أنقار أن: "المقامة الهمدانية إنما تكتسب قيمتها التجنيسية نتيجة تأجيج ذلك الصراع بواسطة المكونات التخيلية، ومن الراجح ألا يناقض هذا الافتراء التجنيسي تلك الغاية الأخرى التي كان يتوخاها جنس المقامة عامة، أي العمل المتدرج على تأصيل السرد القصصي في تراثنا العربي"².

وقد تنبه الناقد منذ الوهلة الأولى إلى الإشكال المنهجي الذي تواجهه المقامات الهمدانية، ألا وهو إشكال التجنيس؛ حيث يثير إشكالات جديدة أكثر مما يقدم أجوبة عن الإشكال الأساس، ذلك أن استقراء ماهيتها في ضوء أجناس مغايرة لها كالحكاية أو الحديث أو المقالة أو النواة الروائية أو القصة القصيرة، وأيضا محاولة تعويم مكوناتها وسماتها قصد رصد تعالقاتها بأجناس خارجة عنها ثقافيا

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 394.

² - محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 13، العدد 3، خريف 1994، ص: 11 حيث بحث الناقد أنقار عن تأصيل المكونات النوعية لجنس المقامة، وسعى إلى اكتشاف سمات تكوينية جوهرية لم يلتفت إليها الدارسون وهي تأجيج الصراع بين الشعر والنثر الموجود في صلب المقامة.

وجغرافيا كالرواية الشطارية، أدت جميعا إلى تباين شديد في تقييم هذا الجنس العصي وتلمس طبيعته الفنية¹.

ولمنح مشروعه التحليلي الذي رصد فيه عديد من المكونات والسمات الجمالية، فقد استثمر محمد أنقار تصور جيمس توماس مونرو الذي وازن هو الآخر بين مقامات الهمذاني وقصص البيكاريسك أو ما يسمى بـ "الشُّطار الإسباني"، حيث رغبة مونرو: "في إثبات الطبيعة الجنسية المنفتحة للمقامة الهمذانية"²، مع تحقيق غايتين منهجيتين لا انفصام بينهما؛ تتمثل الأولى في تأكيد الصلة المتواشجة التي تجمع المقامة بعدد من الأجناس والأعمال الأدبية والسمات الموضوعية والفنية، بينما تتجلى الغاية الثانية في الطموح إلى تعميق معرفتنا بالمقامة العربية ذاتها.

إن دراسته هاته تطمح إلى: "إبراز كيف أن العناصر الاجتماعية أو التعليمية أو النقدية، بل المكونات والسمات البلاغية أو التخيلية، لمقامة الهمذاني لا يجب أن تُعالج منفصلة عن الرؤيا الجمالية الشاملة لجميع مقاماته التي يموج في خضمها الصراع بين الشعر والنثر"³.

ذلك أن القيمة التجنيسية للمقامة عند الهمذاني تتأتى في سياق الصراع الذي أجمع المكونات التخيلية، بما لا ينفي تأصيل هذا الجنس للسرد القصصي في موروثنا العربي، وهو التوجه الذي أغفله مقال جيمس مونرو لغياب سمة تكوينية جوهرية واضحة في تحليله تؤصل للتوتر البنيوي بين الشعر والنثر داخل المقامة⁴.

وحتى لا يسقط الناقد محمد أنقار في شَرَك خلط مكونات المقامة وسماتها لدى المتلقي بمكونات أجناس أدبية تستعير اللغة السردية التصويرية نفسها كالشعر والرواية والقصة القصيرة، لذلك بادر إلى تحديد مفهوم المقامة بالقول: "المقامة ضرب من التصوير اللغوي تشكل فيه الكثافة البلاغية والبنية الحكائية وموضوع الكدية والغاية التعليمية مكونات متكاملة فيما بينها، لا تقبل أن ينوب أحدها عن الآخر في المقاربة أو الشرح أو التأويل"⁵.

¹ - محمد مشبال وآخرون، بلاغة الصورة؛ محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2019، ص 114.

² - محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، ص 10.

³ - نفسه، ص 11.

⁴ - محمد مشبال، بلاغة الصورة، المرجع السابق، ص 115.

⁵ - محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، ص 12.

وبناء على ما سبق تنحو المقامة منحنى تصويريا خاصا تتقاطع حرة الرواية وأغلال الشعر، ما يفسر على حد قول محمد مشبال تفاعل الأجناس الأدبية والأغراض والمكونات والسمات بصيغة لا تحصل إلا في جنس المقامة.

لقد انتهت قراءة محمد أنقار إلى التأكيد على أن صناعة المقامة لم تكن لتقوم دون مراعاة الرتبة الحضارية التي كان يحظى بها الشعر في القرن الرابع: "لذلك خرجت المقامات من بين يديه مثل سبيكة فريدة، فيها من روح الشعر نصيب، ومن استشراف فنون المستقبل نصيب"¹.

3-الاتجاه البنيوي، أيمن بكر

صدر له كتاب: "السرد في مقامات الهمداني، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م، ويقع الكتاب في 250 صفحة، يتضمن الكتاب مقدمة وتمهيد مع أربعة فصول وخاتمة" يسعى فيه إلى تحليل مقامات بديع الزمان الهمداني تحليلا سرديا، تكون فيه مقولات علم السرد (Narratology)، هي أساس التحليل، "وذلك بهدف رصد العناصر السردية المكونة للنص، وصولا إلى تحديد خصائص نوع المقامة"². وجاء فهرس الكتاب وفق الشكل الآتي:

مقدمة.

تمهيد.

الفصل الأول: مفاهيم نظرية.

الفصل الثاني: مكونات القصة.

الفصل الثالث: مكونات النص.

الفصل الرابع: في تأويل النص.

خاتمة.

المصادر والمراجع.

تعرض الناقد أيمن بكر في التمهيد إلى قضية أصل المقامات، حيث اعتبر بديع الزمان الهمداني المنشئ الحقيقي لفن المقامة، كما ناقش صلة المقامة بالقصة. وبعد أن تبني تصور ميك بالMiekeBal منهجا في التحليل فقد خصص الفصل الأول من الكتاب لتحديد المفاهيم ومصطلحات الدراسة، من قبيل:

¹ - محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، ص 18.

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 8.

السرد والوصف، السرد والخطاب، التبئير أو الرؤية السردية، السارد، المسرود له أو المروي عليه، كما تطرق إلى الوظائف التي يضطلع بها كل من السارد والمسرود له، وهي حسب رأيه: التوسط، التشخيص إلى غير ذلك.

أما الفصل الثاني من الدراسة فكان تطبيقيا حاول تنزيل تلك المفاهيم النظرية على مقامات بديع الزمان الهمداني، إذ جعل الراوي عيسى ابن هشام مُبئراً، موضحا الفرق بين عيسى المُبئِر focalizer، وعيسى الراوي Narrator. فالأول هو الشخص الذي يحكى عنه عيسى الراوي؛ وبطريقة أخرى فإنه شخص يحكي بعد أن مرّ بالتجربة وأصبح واعيا بحدودها ومغزاها، بدل عيسى المُبئِر الذي كان حاضرا وقت وقوع الحدث¹.

ولعل هذا المفهوم الذي اتخذه الناقد محورا لدراسته؛ قد ساعده في الوصول إلى صورة الشخصيات في مقامات الهمداني.

يهدف الوصف في مقامات الهمداني إلى تكوين بنية النص، ويرى الناقد أن الوصف يظهر كثيرا فيما يلي:

- بداية المقامة

- عند ظهور البطل

- في حديث البطل عن نفسه من خلال المقامة وفي نهايتها.

وجدير بالذكر أن الناقد ربط ملامح الوصف في المقامة بغربة الراوي لأنها: "تفتح أفق التوقع لكمّ هائل من الأحداث الغريبة التي تمرّ بالراوي"². ويسعى الناقد في الفصل الرابع إلى تقديم تأويل للمقامات التالية: المقامة الأسدية، والمقامة الموصلية، فالمقامة المضيرية، وأخيرا المقامة الخمرية.

إن آفاق تأويل أيمن بكر للمقامات يظل محدودا وقاصرا عن إدراك الكلي لمعزا مضمون المقامات؛ لأنه لا يحاول الغوص في دفائها ليستخرج ما يعجز القارئ العادي عن إدراكه بلغة الإقناع وصحة الرأي. رغم تمكنه الواضح من الآليات السردية التي يشرح بها النصوص، واصطبغ بحثه بالمنهجية إلى حد كبير، بالإضافة إلى محاولته التعامل مع فن المقامي بوصفه نوعا سرديا له خصائصه المميزة.

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 65.

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 120.

- قراءة عبد الله إبراهيم

يمكن التمثيل لهذا الاتجاه بمؤلف: "السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، في طبعته الأولى سنة 2000م، يقع في 285 صفحة. ويشتمل الكتاب على مقدمتين ومدخل يلها أربعة أبواب موزعة على فصول ومباحث، ثم خاتمة وملاحق.

ما يهمننا أن الباحث خصص الباب الرابع لدراسة المقامة، من حيث التشكل والبنية السردية القائمة عليها وبث فيه آراءه ومواقفه.

يُعد عبد الله إبراهيم من النقاد العرب المعاصرين الذين اشتغلوا بميدان السرد العربي قديمه وحديثه، إذ كرّس ربع قرن لتقديم منظور نقدي صارم للسردية العربية في أزمنتها المختلفة؛ قصد إبراز بنيتها وخصائصها، بله السياقات والمحاضن الثقافية والفكرية التي كانت وراء تبلورها واستقامة عودها، وذلك ضمن رؤية كلية تعي جيداً حتمية امتلاك شبكة غنية من صميم الكشوفات النقدية الحديثة - مناهج وإجراءات ومفاهيم - حتى يتحقق الفهم ويتحصل الكشف النقدي¹. حاول الناقد دراسة بنية الموروث الحكائي العربي القديم (السيرة، المقامة، الخرافة) بوصفهما تمظهرات تعبيرية تكوّنت في قلب الثقافة العربية الإسلامية فوجّهتها وجهة خاصة وصاغت أنظمتها، مُحاولاً إبراز سردية هذا السرد عبر أبنيتها الداخلية، في أفق تحديد طبيعة هذه السردية العربية وعزلها عن السردية غير العربية. كما تمكن من ضبط المدونة السردية العربية على قاعدة منهجية دقيقة، وتحليل الخطاب السرد العربي وفق رؤية نقدية جديدة².

إن هذا الاتجاه؛ يؤمنُ بممارسة سردية عربية ونقد عربي أصيل، دون توجيه غربي. فالمبدأ النقدي الذي يراهن عليه هذا الاتجاه - هو تقليب مكونات الثقافة العربية، واستئناف النظر بخفاياها، والنقد الجاد للمتناقضات الداخلية فيه. فلكي نعيش التحديث، لابد من نقد الماضي ونقد الآخر على حد سواء، ولا يُراد بالنقد في هذا السياق التجريح والتخريب، وإنما كشف الملبسات والمصادر المتعلقة بالظواهر الثقافية عموماً، وكذا تحرير التوترات الكامنة في عمق تصوراتنا عن المراحل التأسيسية من تاريخنا وثقافتنا، وهو مطلب لا يمكن تلمسه إلا عبر هذه الممارسة النقدية الجريئة التي تتخطى الخوف، وتفحص موضوعاتها بجد وشمول¹. بعد فراغ الناقد من تحليل بنية الحكاية الخرافية وكذا السيرة الشعبية التي

¹ - اليامين بن تومي، فلسفة السرد؛ المنطلقات والمشاريع، مرجع سابق، ص 336.

² - الموقع الإلكتروني Bilarabiya.net، وتم الاطلاع عليه يوم: 17 يونيو 2020.

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بنية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000، ص ص 6-7.

ضمّنها السيرة النبوية، انتقل إلى المقامة الأدبية التي طبق فيها ما كان قد افترضه في تحليله لبنية السيرة الشعبية واصفاً المقامة بأنها: "نوع من الأدب السردى الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة مما جعل المقامة... تقوم على راو وهمي يخلق متنا وهمياً"¹، موجهاً اهتمامه إلى القارئ أولاً ثم إلى المؤلف ثانياً.

لكن هل يجوز لنا معاملة المقامة التي تستند إلى موروث سرديّ متطور عن الحكاية المكتوبة كمعاملتنا للسيرة الشعبية التي تقوم في الأساس على بنية شفوية؟

وفي رأينا أن المقامة فعل كتابي غايته التموه والخيال وليس السرد الذي يراد منه الإخبار، وكان الناقد عبد الله إبراهيم قد اعتبر أخبار التنوخي حكايات وصورة متقدمة للمقامة غير أنه لم يمثل على هذا التفسير بنموذج إخباري يحضر فيه ضمير السرد والشخصية والزمن كتدليل على حقيقة أن الخبر عند التنوخي حكاية، كي يقنعنا بالمسار الذي اتخذته المقامات العربية.

وقد قسم الناقد تطور المقامة إلى أربع طبقات ما بين القرنين الثالث والسادس وامتد رصيدها السردى لها إلى حدود القرن الثامن للهجرة². كما وقف عند أركان البنية السردية لمقامات الهمداني والحريري والغزالي وابن الجوزي وابن الوردي والسيوطي والخفاجي وابن الصقيل الجزري التي عدّها طبقة ثالثة بعد الهمداني والحريري؛ لكنها لم تخلُ من المواضع الكتابية مثل البلاغة والتنميق اللفظي والتحشيد متوصلاً إلى أن الآلية التي تطورت بها البنيات السردية وصارت متعددة الوجوه والمظاهر تعود إلى تغييب البطل باندماجه في الراوي ليتخلّى هذا الأخير عن مهمته السردية وهذا في رأي الناقد ما جعل عدداً من المقامات العربية طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية ناهيك عن افتقارها للشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه³.

ويخلص الناقد إلى أن بنية المقامة ظلت تقليدية في اتجاه واحد وبصيغ فردية مما أدى إلى انهيار البناء السردى للمقامة، فلم تتقدم باتجاه القصة الحديثة والسبب يعزوه الناقد إلى الصيرورة التي لم تف بحاجات التمثيل والتلقي. الأمر الذي ينفية الناقد إبراهيم عندما يتتبع نشأة الرواية العربية ويجد أنها انبنت على تواصل مع الموروث السردى للمقامات.

¹ - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 282.

² - نفسه، ص 285.

³ - نفسه، ص 293.

ولا خلاف أن المقامات الزينية¹ بالخصوص تضع أمامنا تجليات متطورة عن سابقتها من مقامات مع وجود تجليات ذات منحنى مضموني وأخرى ذات منحنى شكلي. فالمضموني متعلق بتجسيد المقامات للواقع المعيش بمخيال اجتماعي لأجل ذلك وقفت عند مجالس الأدب ومجالس، الشرب والغناء، ومجالس العزاء، ومجالس الأمراء وعادات الصوفية والنصاري وأنواع الاحتفال والكدية وسباق الخيل وعادات الناس آنذاك في الرقي والعلاج وصور طبقات الدنيا من المجتمع. أما الشكلي فيتمثل في أن للمقامات ساردا وبطلا ولها أيضا حادثة أو مجموعة من الحوادث يقوم سارد خارجي بتقديمها لكن المؤلف قد يسهم فيها بمقصدية قصصية تجعله ساردا مشاركا، مع فضاء مكاني تجري فيها الحادثة حتى أن أغلب المقامات استعارت تسمياتها من المدينة التي تجري فيها الأحداث، إلى جانب اختلاق الفاعلية القصصية بوحداث سرديّة تشكّل من: المفارقة السردية، وحسن الجواب، والمعاكسة، وسوء الفهم، والقول الموجب.

ويكثر الناقد كثيرا لمسألتي الكتابة والقراءة اللتين يراهما تتلازمان في السياق الثقافي لدراسة المقامة، الأمر الذي يتطلب مراعاة قواعد التواصل (التعالّي القرائي على البناء النصي) وطبيعة السياق الثقافي الذي يحمي مما سماه الناقد (الانحباس في نسق ثقافي واحد) وعندها تكون حبسة القارئ هي حبسة المؤلف ومتى تحرر القارئ تحرر المؤلف من أي حاجز بين عصريين وثقافتين، مؤكداً أن التخلي عن فكرة عدم تجريد النص من سياقاته الثقافية هو ما ينقذ قراءة المقامة من العصيان الذي هو نتاج التعقيد الكتابي.

ونضيف إلى هذا التأكيد أهمية وجود معاول جاهزة وذخيرة قرائية مناسبة عن تطور النثر العربي القديم تسعف القارئ المعاصر من فك الاشتباك القرائي للمقامة من ثم لا تلبس عليه مراوغات الكاتب وألعيه اللفظية التي هي حصيلة تطور كتابي وتراكمت ثقافية، لا مجرد مفارقات وولع بلاغي.

وإذا كان عبد الله إبراهيم قد اعتبر الحكاية أو الخرافة والسيرة والمقامة أنواعا سرديّة كبرى؛ فإنه أغفل فنونا نثرية أخرى كالرسائل والمذكرات والخطب والأمثال والرحلات والمنامات ناهيك عن تجاهله لأنواع سرديّة وصفت بأنها صغرى، ولو تبني الناقد نظرية الأجناس الأدبية بدل الأنواع الأدبية لانتفت مقولة الكبر والصغر ولغدا التوازي ممكنا ما دامت العناصر والمضامين والوظائف والمهام تُمارس بالاستناد على نية مشافهة أو على مقصدية كتابية.

¹ - يقصد المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري (701 هـ - 1301 م)، موسوعة السرد، ج 1، ص ص 298-300

4- الاتجاه الثقافي؛ عبد الفتاح كيليطو

لعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أعمال الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو مفصلاً مهماً في الدراسات النقدية الحديثة، التي اهتمت بمجال نقد الموروث السردي استناداً على المنهجيات الحديثة، فقد بذل جهداً خصباً في هذا المجال منذ أعماله الأولى التي كتبها بالفرنسية، ثم ما لبثت أن ظهرت بالعربية تباعاً في وقت متقارب خلال العقود الأربعة الأخيرة مثل: "الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية" و"المقامات؛ دراسة في السرد والأنساق" و"العين والإبرة؛ دراسة في ألف ليلة وليلة". وعدا ذلك توجه كيليطو إلى الكتابة بالعربية، فظهرت له جملة أعمال أكتب فيها على دراسة بعض الجوانب المتصلة بقضايا السرديات.

"المقامات، دراسة في السرد والأنساق"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الصادر في طبعته الثانية سنة 2001م، عن دار توبقال. ويقع في 230 صفحة، ويتكون فهرسه مما يلي:

-افتتاحية

-حوار الأنواع

- الفصل الأول: السفر

- الفضاء/ الزمان/ تحولات/ اتصال أو انقطاع/ عتبات المعنى

- الفصل الثاني: الضحك

- عن فائدة المضحك / صبي مدلل: ابن الحجاج/ المضحك وصاحب المجلس/ الحان والمسجد/

امتداح الجنون/ الانتهاك والعجائبي

-الفصل الثالث: المركز والمحيط

- الحياكة والقاص والمكدي/ بنو ساسان/ المناقضة المعجمة/ الرؤية المناقضة للتاريخ

- الفصل الرابع: الشاعر والمكدي

- مفهوم الأدب/ قدماء ومحدثون/ المقامة والقصيدة

- الفصل الخامس: شعرية الستار

- استقلالية الشعري/ النوع الجامع/ الكتابة المرموزة/ سراب المطبوع

- النوع: التسمية والبنية

- الفصل السادس: العاكس والانعكاس

- سراب كلمة / رسالة الهمداني / مظاهر ثلاثة في المقامة / إعادة التجميع / الموضوعاتي / القرين

- الفصل السابع: الترابط

- البنية السردية / التعديل / المقامة الوحشية

- الفصل الثامن: تخیلات الأنا

- التخیيل باعتباره قناعاً شفافاً / قضية منهجية: الكل والجزء / أخلاقية النوع

- الفصل التاسع: ملاءمة التسمية

- نوع المأدبة / الإغراب / المقامة نمطاً خطابياً

- الفصل العاشر: التسمية

- الحكاية / المقامة والخرافة والشعر الغزلي / الحكاية والكذب / الانزياح والقاعدة / كتابة الملل

والنحل.

- قضايا قراءة الحريري

- الفصل الحادي عشر: التجلي

- المسارة / لغة الأدب / القاعدة والاستعمال / بقية الحكاية

- الفصل الثاني عشر: حواشي النص

- لإجازة / وسائط التبليغ / الباحثون عن الذهب / ترددات رينان / ألقى الماضي وبأسه

- الفصل الثالث عشر: المعنى المتنكر

- التواصل والتشويش / الخمر المقتولة / المقصد المزدوج / شمس المعنى / نهاية التورية

- الفصل الرابع عشر: مناظرات وموازنات

- العالم الصغير والعالم الكبير / البداية والنهاية / القصيدة / الأدب باعتباره قضية / المؤلف المزدوج /

صيغة التفضيل

- الفصل الخامس عشر: الكذاب المحترف

- الارتباب / أنواع السرد / الخديعة

تَنَظَّم مقارنة عبد الفتاح كيليطو ضمن النقد الثقافي، انطلاقاً من عنوان مؤلفه "المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية"، وقد اتضحت منهجيته في التناول منذ المقدمة التي رسم فيها خطوط اشتغاله؛ حيث صرّح بأنه يسعى إلى الحفر عن دلالات لفظة "مقامة" وسماتها؛ نافياً أن تكون المقامة حكاية خرافية، ومن اليسير دراسة المقامة على اعتبار أن لها تاريخاً محدداً ومؤلفاً معروفاً يمكن الاطلاع على سيرته، بالإضافة إلى توفرها على مقلدين معروفين، كل هذه المعطيات ساعدت الباحث في الولوج إلى عالم المقامة قصد ضبط أنساقها الثقافية والتاريخية والجغرافية. عكس الحكاية الخرافية التي تستعصي على الناقد الالمام بالظروف المساعدة على دراستها. غير أن مشكلتها الأولى تكمن في صعوبة الحصول على نسخها الأصلية.

ارتكز عمل عبد الفتاح كيليطو على خمسة متون وهي: الهمداني، ابن شرف القيرواني، ابن بطلان، ابن نايقا والحريري على اختلاف انتمائهم التاريخي والجغرافي؛ لأنّ "خمسهم كتبوا حكايات وامتلوا للأنساق الثقافية ذاتها، والمزج الفردي لكل منهم، على افتراض إمكانية مقارنته بيقين يبدو لنا ثانوياً بالقياس إلى القاعدة الثقافية التي تجمعهم، يتكون لدينا من الهمداني إلى الحريري انطباع بالاستمرارية"¹. كان غرض إلمام عبد الفتاح كيليطو بتلك المؤلفات؛ دراسة خلفيتها الثقافية، بحيث تساعده في عملية التحليل والتأويل وتقريب المعنى وفق رؤية معرفية نقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لمشيل فوكو، استعاره الباحث للكشف عن تمظهرات المكون الثقافي وأثره في المقامات يقول في هذا السياق: "النسق الثقافي ببساطة مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيعابية...) تفرضها في لحظة معينة من تطور الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمناً المؤلف وجمهوره"². ويعتبر هذا النسق غاية الباحث كيليطو من البحث في المقامات وتحليلها، وهو يحاول الكشف عنه انطلاقاً من بنى النصوص وما تخفيه.

مقامات بديع الزمان الهمداني

قارب الباحث عبد الفتاح كيليطو مقامات الهمداني مستثمراً مختلف المناهج الحديثة، لكنه لا يصرح بالآليات المتبعة في مقارنة النصوص، وإنما تتضح من خلال الدراسة انطلاقاً من التأويل القائم على الشرح والتفسير والتعليل فهو يقول: "فإننا في قسم أول عقدنا موازاة بين المقامات ونصوص من القرن الرابع (بعضها لا يكون معروفاً)، وحاولنا انطلاقاً من هذه الموازاة، أن نستجلي عدداً من الأنساق

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ص 07.

² - نفسه، ص 08.

التاريخية والجغرافية والاجتماعية والشعرية. وفي قسم ثان، بحثنا في الأنساق التي كانت في الأصل من التلقي الذي خص به معاصرو الهمذاني وأعقابهم المباشرين مقاماته"¹.

أراد عبد الفتاح كيليطو دراسة مقامات الهمذاني في ضوء مقارنة نصوص أخرى تراثية من القرن الرابع وبعضها غير معروف، واعيا بأنه يستدعي ما تم تناسته الثقافة العربية من نصوص مغيبة بغية إحيائها وإحلالها محل المركز بعد أن كانت هامشا اتخذ منه موقفا لداع ثقافي أو فكري حضاري. وربط بين مقامات الهمذاني ومؤلفات الجغرافيين العرب الإصطخري، والمقدسي وابن حوقل: "من خلال موضوعة التجوال أو السفر التي اختص بها كل من البطل أبي الفتح الإسكندري والراوي عيسى بن هشام حيث أن: "الثبات والاستقرار في موقع من الفضاء ذلك ما لا يمكن أن يكون في المقامات إلا مشروعا مشكوكا فيه، وهما يومض بين لحظة وأخرى"².

تكاد تشترك المقامات مع مؤلف المقدسي "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم" مثلا في التجوال من أجل البحث عن العلم واكتسابه، فالمقدسي يتقصى الظاهرة من خلال الشهادة العيانية والأخبار الموثوقة زد على ذلك تفحص الكتب والأمر نفسه بالنسبة للبطل في المقامة.

ويتضح النسق التاريخي من خلال تفكيك الناقد لموضوعة الزمن في مقامات الهمذاني موازاة مع مؤلف المقدسي ليستنتج أن: "عيسى بن هشام الذي يتخطى القرون ويتحرك كما يشاء عبر الزمان هو معمر حقيقي"³. فكل من المقدسي وشخصيات المقامات قد عاشوا التجارب نفسها من أجل الاكتشافات (الغنى، الفقر، هواية الأدب) وهنا نستشف أن كيليطو يبحث ويحفر ويستنتج في النص ومحيطاته الثقافية وسياقاته المختلفة.

يتجه عبد الفتاح كيليطو أيضا نحو مؤلف غير معروف لأبي المطهر الأزدي "حكاية أبي القاسم"، يقف عند هذا العمل من خلال تصريح أبي المطهر بأنه ألف مقامات، غير أنه لم يذكر اسم الهمذاني وهذا ما دفع الناقد إلى البحث والحفر لمعرفة علاقته بمقامات الهمذاني، حيث تظهر في حكاية أبي القاسم كل معاني التضاد والتناقض فيصف كيليطو تصرفات أبي القاسم الفاحشة والمتناقضة بأنها "ألفة كرنفالية"، وهذا ما يحيلنا على الأدب الكرنفالي عند ميخائيل باختين في الحكاية الشعبية لعله يسعى من

¹ - المرجع نفسه، ص 08. أما الأنساق التي اكتشفها الباحث في دراسته فهي:

النسق اللغوي، والنسق البلاغي، فنسق الأمثال، ثم النسق الوعظي.

² - نفسه، ص 12.

³ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ص 18.

خلال النزعة الكرنفالية إلى "زعزعة السلطة بالهزأ منها وإشاعة روح الفوضى التي تحدث في الاحتفالات الكرنفالية في أوروبا وخارجها من البلدان المسيحية"¹.

يؤدي أبو القاسم أدواراً مختلفة متناقضة من حين لآخر حيث الخشوع والانتزان، والانحراف والسكر والفحش. من منطلق آخر يلفت انتباه الناقد عبد الفتاح كيليطو شاعر كلاسيكي آخر ابن الحجاج الذي كان يمتلك معرفة جديدة بالأدب والفنون لكنه يستثمرها بطريقة مناقضة لمعانيه ومحرفاً لها يقول في هذا السياق: "وفنه قائم على التنازع بين ما يستشهد به وما يقوله هو، إنه يقحم الفوضى بهدوء في قلب النظام، والتراث منعكس فعلاً في أبياته غير أنه يبدو مشوهاً، متفككاً، لا يمكن تقريباً التعرف عليه"². فعرف باستخدامه لعبارات جادة في موضع مبتذل وغير لائق، فيمزج بين المتناقضات ومشوشاً للتقليد الشعري مازجاً بين الجد والهزل. وأكثر من ذلك أن أشعاره كلها تندرج ضمن السخف إلا أنها لا تنفصل عن العقل. وقد فضل الناقد مصطلح "الانزياح" لأن ابن الحجاج تجاوز المعايير المألوفة في الشعر وبهذا قد بلغ مكانة تقترب من امرئ القيس وأبي نواس.

يلاحظ عبد الفتاح كيليطو أن موضوعاً عدم الاتساق التي تسم أشعار ابن الحجاج و"حكاية أبي القاسم" لأبي المطهر الأزدی هي ما يقرب العاملين من مقامات الهمداني حيث يتردد كل من البطل والراوي على المسجد والحسان في المقامة الخمرية والمقامة الأهوازية اللتين تجسدان منتهى التناقض في سلوك الشخصيات حيث المزج بين الجد والهزل والانحراف والانتزان³. كما تجسد كل من "المقامة المارستانية" و"المقامة الحلوانية" العقل واللاعقل؛ حيث يجري انتهاك وتشويش في النسق السردي: "ينبغي نسبة تشويش قواعد الخطاب إلى الانتهاك العام للمحرمات، فذلك هو الخرق الأخطر لأن الخطاب هو الناطق والمنظم للأنساق التي تسير الجماعة"⁴. من المؤكد أن الناقد استعمل في هذا السياق مصطلح الخرق عند يافوس من خلال أفق التوقع حيث كانت غايته استجلاء جملة من الأنساق من قبيل: النسق الشعري المتمثل في الانحراف عن الأغراض التقليدية، وتشويش المعجم الشعري عند ابن الحجاج، أما النسق السردى الذي تجسده حكاية أبي القاسم، فيكمن التشويش فيه من خلال مزج المؤلف بين أسلوب الجد والهزل كما يتجلى التكرار في الانتقال من حال إلى حال مضادة دون الإفشاء إلى أي هدف أو نتيجة.

¹ - سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 2002، ص 319.

² - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 27.

³ - المقامات، ص 37.

⁴ - نفسه، ص 40.

يرجع عبد الفتاح كيليطو النص الشعري إلى سياقه الثقافي والتاريخي للوصول إلى مبتغاه المتمثل في معرفة صورة الشاعر كما تتجلى في المقامات، وتوصل إلى أن النص الشعري عند القدماء كان بمثابة مرآة تعكس الحياة الشخصية والاجتماعية والثقافية وينفي عن الشاعر انفصاله عن قبيلته، ويرى أن مكانته كانت مرموقة آنذاك، أما في عهد المحدثين فقد تراجعت موازاة مع ظهور التدوين وارتفاع شأن كاتب الديوان فضلا عن عوامل أخرى صار فيها الشاعر مكدياً¹. ويصل الناقد إلى هذا الحكم بعد إيراد نصين للجاحظ وابن خلدون عن منزلة الشعراء المحدثين، الذين تميزوا بكثرة التنقل للبحث عن الممدوح، كما وصل الناقد إلى أن الشعر كان وصمة خزي وعار في عهد الهمذاني، ولا يطلق هذا الحكم جزافاً، بل يصل إليه بعد تحليل عميق للمناظرة التي حدثت بين بديع الزمان والخوازمي². يكشف كيليطو انطلاقاً من هذه المقامات ما تضرره من أنساق ثقافية، يرى أنها لا تقتصر على مغامرات عيسى ابن هشام وأبي الفتح الإسكندري وإنما تعكس السياق التاريخي للهمذاني وغيره من أدباء عصره.

أراد الناقد أن يتجاوز الدراسات السابقة حول مظاهر المقامات من خلال الثعالي والحصري حيث ركز الأول على مظاهر تميز جزء من الثقافة الكلاسيكية متمثلاً في: الأسلوب الرفيع الأنيق وموضوعة الكدية ونسبة الخطاب ومزج الجد بالهزل، أما الحصري فقد كان تعرضه للمقامات ذات طابع انتقائي قائم على الموضوع، فقد درسها في إطار نصوص شعرية نثرية تعالج الموضوع نفسه بغض النظر عن مؤلفها وعصورها، وحاول الناقد البحث عن مظهر واحد يميز المقامات بعينها دون غيرها من الأنواع الأدبية القريبة حيث: "تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها تسلسلاً ثابتاً. ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع، يخيب أحياناً بعودة هذا التسلسل ذاته"³.

إذن، هاجس كيليطو هو تحديد البنية السردية الثابتة للمقامات، وهي حسب الأساس في تصنيف المقامة بكونها مقامة، وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي - حسب رأي كيليطو - إلا محاولة للمقارنة، ونحن: "مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"⁴. وهذا ما دفع به كما سبق الذكر إلى النظر في المقامة كشكل لا كنوع، شأنها في ذلك شأن القصيدة، وذلك لانفتاحها واشتمالها لأنواع مختلفة سردية وشعرية فهي مندرجة في دائرة التعدد والمزيج.

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 63.

² - خالد بن محمد الجعيد، الدراسات السردية الجديدة: قراءة المقامة نموذجاً، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2007، ص 25.

³ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 97.

⁴ - نفسه، ص 97.

فحديث الناقد عن المقامة كشكل، يفتح على أنواع أخرى شعرية كانت أم سردية، حيث غدا معه النص المقامي منفتحاً أي: "انفتاح هذا النص، أثناء تناوله بالدراسة والتحليل، على نصوص أخرى معاصرة للنص المقامي، وخاضعة لنفس النسق الثقافي، مما تشكل مَعِيناً حقيقياً في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي"¹.

إذ صارت المقامة، موازاة مع نشأتها وتطورها، خاضعة لتفاعل نصي، أسس لعلاقة الإبداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد الذي عده كيليطو مواضعة اجتماعي، دينية، أخلاقية... تفرضها في بعض اللحظات الوضعية الاجتماعية. الأمر الذي يحتم على النص الانفتاح على باقي النصوص، مؤطرة في مجملها لما يصطلح عليه بـ "النص الثقافي"، إذن من الطبيعي أن نلّفي الناقد يؤسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية قديمة من القرن الرابع الهجري.

وبعد أن توصل الناقد إلى أن مقامات الهمداني تبقى سيدة الريادة لتشكلاتها النوعية المميزة لها عن كل الأنماط السردية الأخرى، ينتقل إلى تحديد البناء الفني حيث أن تحقيق هذا الغرض يحتم: "الوقوف على البنية السردية للمقامة، كما يستدعي البحث عن مجمل عناصرها في النص المقامي سواء عند الهمداني أو الحريري، على اعتبار أن مقاماتهم تشكل الخلفية المعيارية التي يبنى عليها النص هوية انتمائه"².

فتواشج عناصر البنية (الراوي، وبنية الاستهلال السردية، اللغة السردية)، تمنحان تلك البنية وجوداً وتميزاً. ومن مظاهر البناء السردية التي عالجها كيليطو، عملية "إسناد الخطاب" فالمقامة توجد: "حين يسند المؤلف القول على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعاً ونمطاً من الخطاب"³.

ثمة تفويض من المؤلف لشخصية متخيلة داخل كل مقامة هي من تتحكم في مسار السرد حيث إن القول بإسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة، يجعل من المقامة: "شكلاً أدبياً جامعاً لجميع أنواع الحكى التخيلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماماً... أي إن المقامات شكل

¹ - اليامين بن تومي وآخرون، فلسفة السرد: المنطلقات والمشاريع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 227.

² - فلسفة السرد، ص 231.

³ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 129.

يتضمن داخله أنواعا فرعية من المقامات... حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمداني، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخيلية¹.

وقد حدد عبد الفتاح كيليطو في مبحث خصصه لتصنيف الأنواع الأدبية، أربعة أنماط خطابية، تبرز علاقة المتكلم بالخطاب وهي كالآتي:

1- المتكلم يتحدث باسمه

2- المتكلم يروي لغيره

3- المتكلم ينسب إلى نفسه خطابا لغيره

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه

وشخصيات المقامة وفق هذه الأنماط، والتي حصرها الناقد في نمطين:

- الخطاب الشخصي

- الخطاب المروي

وجدت البنية اللغوية تربتها الخصبة في نصوص المقامة حيث تزخر بالصنعة اللغوية، وكذا المحسنات اللفظية. إذ أصبحت هذه الظاهرة من أشد الظواهر لفتا لانتباه القارئ، لما تمتاز به من تعقيدات لغوية، وصناعة لفظية تجعل: "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعرته"². وخير دليل على ذلك ما أثارته المقامة الجاحظية لبديع الزمان الهمداني من ردود نقدية ساخطة على الأحكام التي وجهها للجاحظ، من خلال الحكم على أسلوبه وكتابته بأنه: "قليل الاستعارات، قريب العبارات، مُنقّاد لعريان الكلام يستعمله، نفور من مُعتاصه يُهمله. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة"³.

ويرى كيليطو أن سمات النثر الفني، تسير وفق نمط مستقيم، سواء كان النص المقامي استداليا أو سرديا، أو كان للجاحظ أو لغيره، إذ إنّ مقصده أن يصير "هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقدا في البداية لأي مبرر"⁴.

¹ - نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مملكة البحرين، 2003، ص 399.

² - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص 238.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 95.

⁴ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 74.

1-شعرية الكتابة المرموزة

وهي من المكونات النوعية التي وقف عليها الناقد؛ حيث المعنى يتوارى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. يقول كيليطو: "الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول، لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"¹. ويضيف قائلاً: "إن شعرية الكتابة المرموزة تدفع الناثر إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، وأن يلجأ إلى القافية التي بتجزئتها لسلسلة الخطاب إلى أجزاء تتميز بفواصل ثنائية (أو أكثر أحياناً) تدخل إيقاعاً للقراءة - الاستماع مغايراً لإيقاع القصيدة (الخاضعة لبحر محدد وقافية وحيدة) لكنه إيقاع تملّيه إرادة محو الحدود بين النثر والشعر"².

سمة التعرف: باعتباره فعلاً سردياً أي حين يتعرف الراوي على شخصية البطل³. وهو عنصر أساس في المقامات حسب الناقد هو: "الشكل السردى الذي يتكرر بوتيرة كبيرة في المقامات مرتبط بعودة الشخصيتين الرئيسيتين. مهما يكن تنكر أبي الفتح الإسكندري، ينتهي الراوي دائماً إلى التعرف عليه، يفترض التعرف عبوراً إلى المعرفة الوهمية إلى معرفة حقيقية، لكن هذه الأخيرة ليست ممكنة إلا إذا كانت معرفة سابقة على التجربة التي جرى وصفها"⁴.

إن سمة التعرف التي وقف عندها كيليطو هي حسب الباحث خالد بن محمد الجعيد: "غير صحيحة أو على الأقل هي محل نظر - على حد تعبير الأسلاف - فهناك مقامات كثيرة لبديع الزمان ومن جاء بعده لا تعرف فيها، بل قد لا تحتوي حكاية أصلاً، ولم يستطع كيليطو على الرغم من الجهد الذي بذله عند الحديث عن المقامة الوحشية أن يقنعنا بوجهة نظره"⁵.

أما نادر كاظم فيرى أن الناقد قد فتح باب البحث في البنية السردية للمقامات، وتمكن من كشف أسلوب المقامات وإزاحة الستار عنه متأملاً كثافته فاستوعب وظيفته وطبيعته وخصوصيته، هذا الأسلوب الأنيق الذي جعل المحكي في المقامات يسمو إلى مستوى الشعر، فيصبح بإمكاننا ممارسة مختلف التأويلات⁶.

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ص 75.

² - نفسه، ص 75.

³ - نفسه، ص 102.

⁴ - نفسه، ص 102.

⁵ - خالد بن محمد الجعيد، الدراسات السردية الجديدة؛ قراءة المقامة نموذجاً، مرجع سابق، ص 27.

⁶ - نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص 40.

وعليه نستنتج من خلال هذه الدراسة ما يلي:

- امتازت دراسة عبد الفتاح كيليطو برؤية منهجية، أهلته لتحليل مجموعة من الثنائيات وفك شفراتها وفحص البنيات التخيلية في السرد العربي القديم عامة وفي المقامة على وجه الخصوص؛ وهو ما فتح له آفاقا في عوالم ثقافية.
- تحليله لمقامات الهمذاني وكذا الحريري تحليل يعبر عن عمق الطرح ونسقيته.
- اتسمت مقاربتة لكل من الهمذاني والحريري باستعمال الباحث لآلية التأويل قصد استجلاء المعنى مستعينا بالخلفية المعرفية الثقافية والمتمثلة في انفتاحه على مختلف النظريات والمناهج الغربية، واحتكاكه بالنقد الأوروبي بجميع اتجاهاته، ومستفيدا بما يزخر به التراث من أجل تقديم قراءة متميزة اقنعت القارئ العربي واجتذبتة.

المبحث الثالث: بلاغة الحجج؛ تصوّرات وآراء

1- الحجج وأنواع الحجج

قبل الحديث عن العلاقة القائمة بين البلاغة والحجج، يجدر بنا إلقاء نظرة في المعاجم الغربية والعربية لتحديد معنى الحجج، ثم البحث بعد ذلك في العلاقة التي تجمعها بالبلاغة، وكلها أمور متعلقة فيما بينها، كما سيأتي بيانه.

أخذت كلمة (Argument) من الفعل اللاتيني (Arguere)، وتعني وضع الشيء واضحا ولامعا وظاهرا، وهي بدورها من جذر إغريقي (argues) ويعني أيضا لامعا.¹

ويشير المصطلح (Argue) في اللغة الإنجليزية الحديثة إلى وجود اختلاف بين الطرفين. ومحاولة كل واحد منهما إقناع الآخر بوجهة نظره من خلال تقديم الأسباب والعلل التي يراها حجة مدعمة أو داحضة لفكرة أو رأي أو سلوك ما.²

يحدد معجم لاندلاند معنى الحجج من خلال تقديم المعطيات التالية:

- **المحاجة أو الحجج:** هي سلسلة من الحجج تنتهي بشكل كلي إلى تأكيد النتيجة نفسها، ويرى أن الحجج طريقة في تنظيم الحجج واستعراضها أو تقديمها؛

¹ - عبد الرزاق بنور، جدل حول الخطابة والحجج، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص 27.

² - حافظ إسماعيلي علوي، مقدمة كتاب "الحجج مفهومه ومجالاته"، ص 2، نقلا عن Longman, Dictionary of contemporary english, Longman, 1989.

- الحجة: ويعتبرها بمثابة استدلال موجه لتأكيد قضية معينة أو دحضها، أو تفنيدها، ويرى- من جهة أخرى- أن ثمة من يعتبر كل حجة دليلاً؛

-الدليل: إنه عملية توجه التفكير العقلي بصورة يقينية ومقنعة، بذلك يتخذ الدليل صورة استدلال تصير فيه النتائج منسجمة مع المقدمات التي انطلقت منها. ويحيل الدليل من جهة أخرى إلى الواقع، ليأخذ من ثمة مضمونا ماديا تصبح بموجبه الوقائع والأحداث والوثائق بمثابة أدلة. ويتميز الدليل عن الأشكال الأخرى للاستدلال بميزة الحقيقة. إذ إن كل ما يحمل عليه يعتبر في غالب الأحيان حقيقياً؛

- البرهنة: هي استنباط يوجه لتأكيد أو إثبات سبق، وذلك بالاستناد إلى مقدمات معترف لها بميزة الصدق أو الحقيقة.

ويقدم معجم فولكي نفس التحديدات التي وردت في معجم لالاند، وإن كان يتوسع في ذلك، فالحجة أو الحجاج عند فولكي بمثابة اعتبار موجه لإثبات أطروحة أو ضحدها، وبهذا المعنى ترادف الحجة الدليل، أو الاستدلال والتبرير.

وفي اللغة الفرنسية – على سبيل المقارنة- نجد لفظة (Argumentation) تشير إلى عدة معاني متقاربة، أبرزها على الخصوص- حسب قاموس روبير- ما يلي:

- القيام باستعمال الحجج.

- مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.

- فن استعمال الحجج أو الاعتراض بها في مناقشة معينة.

وفي القاموس نفسه نجد (Argumenter) تشير إلى الدفاع عن اعتراض أو أطروحة من خلال الحجج، أو عرض وجهة نظر معارضة لمصاحبة بحجج.¹

أما في السياق العربي فإن مصطلح الحجاج يضرب بجذور عميقة، ذلك أن تعريفه من الناحية الاصطلاحية لا يختلف كثيراً عن معناه اللغوي؛ مع وجود اختلافات بسيطة في الجذر (ح ج ج)؛ فهناك من يستعمل (الحجاج)، وهناك من يفضل (التّحاج)، وهناك من يفك الإدغام فيصير (التّحاجج)، ونجد من يستخدم (المُحاجّة)، مثلما نجد أيضاً من يفك الإدغام فيقول (المُحاجّة)... وغير ذلك من التصريفات الاشتقاقية.

¹ - Grand Robert, Dictionnaire de la langue française, T.1, Paris 1989, p 535.

وورد لفظ الحجاج في القرآن الكريم في مواطن متعددة منها، قوله تعالى: ﴿هَا أَنْتُمْ حَاجِبُونَ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾¹، ومنها أيضا قوله عز وجل ﴿وَالَّذِينَ يُحَاجُّونَ فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا اسْتُجِيبَ لَهُ حُجَّتُهُمْ دَاحِضَةً عِنْدَ رَبِّهِمْ وَعَلَيْهِمْ غَضَبٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ﴾².

ويؤكد لسان العرب أن الحجاج لغة من حاجّ، "حَاجَّته أحاجه حجاجا ومحاجة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها... وحاجه محاجة وحجاجا نازعة الحجّة... والحجة الدليل والبرهان"³.

- التّحاج هو التخاصم، والرجل المحاجج هو الرجل الجدل.

- الاحتجاج، من احتج بالشئ أي اتخذه حجة. ويقال: أنا حاججته فأنا محاجه وحجيجه بإظهار الحجة.

نلاحظ من خلال هذه التحديدات القاموسية أن لفظ الحجاج أو المحاجة يحمل في مضمونه دلالة ومعنى مستمدين مما يشكل سياقه أو شرطه التخاطبي، والمتمثل في "التخاصم" و"التنازع" و"الجدل" و"الغلبة" كعمليات مأخوذة بمعانيها الفكرية والتواصلية.

يقول ميشيل ماير في تحديده للحجاج اصطلاحا: "كان الحجاج هو نظرية العقل، وذلك قبل أن تنفصل الفلسفة عن العلم، قبل أن ينطمس أحدهما في الآخر أو تحت الآخر، ثم صار الاستدلال العقلي – إذن- شكليا، ومؤخرا صار رياضيا، وهذا لم يتم إلا في القرن 20م، إلا بعد أن انبثقت البلاغة، على الخصوص، بفضل دراسة اللغة كظاهرة لغوية"⁴.

نستفيد من التعريف السابق أن الحجاج انتقل من كونه نظرية للعقل إلى استدلال عقلي شكلي، ثم انتهى إلى استدلال عقلي رياضي أي أنه اكتسب صفة التجريد في أقوى صوره.

أما عن الغرض من الحجاج، فهو لا يبتعد كثيرا عن ما جاء في تعريفه، فهو متصل باستخدام العقل بما يؤسس له من وسائل البرهنة والاستدلال من أجل تثبيت الدعوى أو القضية التي يستعان به في مناقشتها، يقول ميشيل ماير: "يقوم فعل الحجاج على إيجاد الوسائل من أجل الحز على الأحادية في الإجابة، انضمام إلى إجابته من لدن المخاطب، ومن ثم العمل على محو تعاقب وجهة نظره الأصلية، أي المسألة التي تجسد هذا التعاقب"⁵.

¹ - سورة آل عمران، الآية 66.

² - سورة الشورى، الآية 16.

³ - محمد بن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة (ح ج ج).

⁴ - Qu est – que l'argumentation ?, Michel Mayer, Librairie Philosophique J.VRIN , 2005, Imprime en France : p 13.

⁵ - p : 15 Qu est – que l'argumentation ?, Michel Mayer : p 15.

انطلاقاً من هذا القول لابد من توفر مجموعة من العناصر وتضافرها حتى تقوم عملية الحجج،
يمكن حصرها في خمسة أمور وهي:

- المتكلم: وهو منتج الخطاب، الذي يسعى من ورائه تثبيت دعواه.
- الوسائل: وهي مجموع الحجج التي يستعين بها المتكلم في حجاجه.
- الإجابة: ويقصد بها القضية أو الدعوى التي يسعى المتكلم إلى تثبيتها.
- المخاطب: وهو الطرف الثاني في العملية الحجاجية، ويكون في مقابل المتكلم، وفي الغالب يتخذ صفة الخصم.
- وجهات نظره: ويقصد بها الوسائل التي يرد بها الخصم دعوى المتكلم أثناء عملية الحجج.

وتكون الخلاصة النهائية لكل ما سبق تحقيق ما يدعى "الأحادية في الأجوبة" وهو الإقناع؛ أي جعل
المخاطب يتبنى نفس الدعوى التي قدمها منتج الخطاب، وهي نفسها الوظيفة التي حددها المشتغلون
بالبلاغة لفن البلاغة كما سنرى فيما بعد، وهي نقطة التقاء الفنين (الحجاج والبلاغة).

- أنواع الحجج

لم يتحدث أرسطو في كتابه (الخطابة) كثيراً عن أنواع الحجج التي يمكن للخطيب الاستفادة منها في
خطابه بحسب القضية التي هو بصدد الدعوة إليها في خطابه، ولم يخصصها بما تستحقه من التفصيل
الكفيل بتيسير الأمور على الباحث عنها، حتى يضع كل نوع في موضعه الصحيح، واستخدامه الاستخدام
الأفضل، وإنما اكتفى بذكر اليسير من ذلك، والحديث بشكل مجمل.

ومرد ذلك راجع إلى أنه كان يرى بأن هناك أمور أشد تأثيراً في عملية الإقناع من الحجج، ويتقدمها
اللعب على مشاعر المتلقي، والعمل على مهارات الخطيب التواصلية، وغيرها من المسائل التي حظيت
بالنصيب الأوفى من تأليفه.

ولعل أهم التقسيمات التي قدمها أرسطو للحجج تقسيمان؛ أولهما، ما جاء في قوله: "الأدلة التي
يزودنا بها فن القول تنقسم إلى ثلاثة أنواع، تتعلق أدلة النوع الأول بأخلاق الخطيب، وأدلة النوع الثاني
بالمشاعر المختلفة التي نوحى بها لنفس المستمع، وأدلة النوع الثالث توجد في الخطاب نفسه على اعتبار
أننا نبرهن به أو نبدو أننا نبرهن"¹.

¹ - Rhétorique, Aristote, tr, Norbert Bonafous, A. Durand, Libraire, paris 1856 : p15

يقوم التقسيم أعلاه على أساس العناصر الثلاثة التي تنبني عليها العملية التواصلية أثناء إلقاء الخطاب، وهم الخطيب والخطاب والمستمع، إذ جعل الحجج التي تتصل بالعنصر البشري قائمة على الجانب الانفعالي، في حين تدخل الحجج المرتبطة بالخطاب في الجانب العقلي، وهذا ما سجله أوليفي ريبول من خلال قوله: "يحدد أرسطو بدقة أن هناك ثلاثة أنواع من الحجج، بالمعنى الأعم لوسائل الإقناع (Pisteis)، وهي الإيثوس والباتوس، اللذان يدخلان في النظام الانفعالي، واللوغوس وهو نوع عقلي".

وثانيتها يشتمل على ثلاثة أنواع، أطلق على أولها (الأدلة المبنية على التخمين)، يقول فيه: "هاك الآن كيف نُنظّر بأن شيئاً ما سيحدث أو لن يحدث"، ثم يعدد كل الاحتمالات الافتراضية المتعلقة بهذا النوع بشكل مجرد.

ويطلق على النوع الثاني (الأدلة المتعلقة بالمستقبل)، ويقول في شأنها "الأمر المستقبلي سيكون معروفاً من خلال نفس الوسائل" أي نفس الاحتمالات الافتراضية التي وضعها للنوع الأول، ثم شرع في ذكر هذه الوسائل.

ثم يذكر النوع الثالث ويسميه (الأدلة المشتركة في كل الأنواع) حيث قال: "تشكل الأدلة المشتركة من نوعين: وهما المثل والقياس الإضماري، أما الحكم فهو جزء من القياس الإضماري".

وأما في العصر الحديث، فقد جاءت البلاغة المعاصرة بتقسيم جد منظم للحجج، سيما مع شايم بيرلمان وتتيكا أولبريخت وميشيل ماير وغيرهم، حيث وضعوا تصوراً جديداً لفن البلاغة وما تربطه من علاقات مع علم الجدل، إلى درجة أنهم ذكروا العديد من أنواع الحجج مما يصعب حصرها وضبطها.

وقد وزعوا هذه الأنواع الكثيرة التي تطرقوا إليها على ثلاث مجموعات كبرى؛ يطلق على المجموعة الأولى (الحجج شبه منطقية)، وعلق أوليفي ريبول على نعتها قائلاً: "يبدأ كتاب TA بمجموعة من الحجج التي أطلق عليها اسم "الشبه منطقية". فالبعبارة يمكن أن تكون مفاجئة، لأن الحجة في النهاية تكون منطقية أو لا تكون كذلك لكننا نعلم أن الحجاج يطرح قانون الكسل أو لا شيء".

هذا النوع من الحجج لها قوة إقناعية تضاهي تلك التي نجدها في المنطق والرياضيات، يقول بيرلمان في وصفها "إن الحجج التي سنعالجها في هذا الفصل، تدعي بعض القوة على مستوى اليقين بالمقدار الذي تقدم بها نفسها باعتبارها متشابهة للاستدلالات الصورية والمنطقية والرياضية"¹.

¹ - Traite de l'argumentation, Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts – Tyteca, 2008 by Edition de L'Université de Bruxelles – Belgique : p 259

والمجموعة الثانية يطلق عليه (الحجج المؤسسة لبنية الواقع) والتي يعرفها ميشيل ماير بقوله:
"الحجج المؤسسة لبنية الواقع: هي تلك التي تسمح - انطلاقاً من حالة خاصة ومعروفة - بتأسيس سابقة
أو نموذجاً أو قاعدة عامة، من قبيل الاستدلالات العقلية عن طريق النموذج أو المثال"¹.

وعمل ميشال ماير على إدخال كل الحجج التي تتأسس على المثال، الذي جعله أرسطو في كلامه
السابق ضمن الحجج المشتركة، ويضيف موضحاً "ففي هذا الصنف من الحجج نختبر مختلف أنواع
الحجج عن طريق التماثل، والتي تصلح من قريب لبناء حقيقة غير معروفة، وأخذ موضع في الحسبان"².

وتقوم حجج هذا النوع على الأشكال الاستدلالية التي نجدها في المنطق الصوري، والتي تنبني على
مقدمات منطقية تقود هذا الأخير إلى نتيجة معينة، يقول فرانسوا فوغا: "إن الحجج المؤسسة لبنية
الواقع لها أشكال ظاهرة في تلك التي نجدها في المنطق الصوري، وهي تغييرات للقياس المنطقي.

مقدمة كبرى: كل إنسان فان؛

مقدمة صغرى: سقراط إنسان؛

النتيجة: إذن سقراط فان؛

أما المجموعة الأخيرة فتدعى (الحجج المؤسسة على بنية الواقع)، وهي تسعى إلى إحداث تغيير في
تصور المستمع وطبيعة إدراكه للقواعد والقوانين التي يتأسس عليها الواقع، وذلك بغرض التأسيس
لمسلمات جديدة، وهي من الطرق التي قد يلجأ إليها الخطيب في سبيل تثبيت دعواه.

يقول نيكولاس فوغا في هذا النوع من الحجج: "إن الحجج المؤسسة على بنية الواقع تبحث في تغير
مقدمات المستمع، وتغيير التمثيلات التي يضعها للواقع، ولها أشكال من اللامعقوليات"³.

ويذكر ثلاثاً من هذه المعقوليات التي بها تنهض الحجة، وهي:

- أن تكون قادرة على استثارة التغيير.

- كونها تهول من شأن الحالات الخاصة قصد تزيف الحقائق.

- تأسيس بديهيات جديدة من خلال الاستعانة بعلم الجمال والخيال الفني والأدبي.

¹ - Qu est ce que l'argumentation , Michel Meyer : p 100

² - Ibid : P 101

وقد رتب رولاند شميز جميع التقنيات الحجاجية، وأنواع الحجج التي ذكرها بيرلمان ضمن كل مجموعة في الجدول الآتي:

الربط	التفكير		
الحجج الشبه المنطقية	الحجج القائمة على بنية الواقع	الحجج المؤسسة لبنية الواقع	
النتافي	روابط التعاقب	حجة المثال	
بسيط بديهية القول بالموجب الاندغام	حجة السببية الحجة النفعية النهاية المتوسطة التعاقب الخالص		
التماثل Identité	حجة التنبير	التوضيح	
بسيط بديهية	بسيط حجة الممكن والسهل		
قاعدة العدالة	حجة التضحية		
بسيط المبادلة	حجة التوجيه حجة التجاوز		
التعديعية	روابط الوجود المتزامن رابط الفعل/الشخص	التماثل	
علاقة الكلية/الجزئية	بسيط حجة الشرعنة		
بديهية تقسيم			
التشبيه	رابط الفعل/الماهية		
بسيط حجة التضحية	الرابط الرمزي التراتبية المزدوجة		
الاحتمال			

أما الباحث محمد سالم الأمين الطلبة فيحصر ملامح الحجاج عند شايم بيرلمان في خمس ملامح رئيسية وهي¹:

1 - أنه يتوجه إلى مستمع.

2 - أنه يعبر عنه بلغة طبيعية.

3 - مسلماته لا تعدو أو تكون احتمالية.

4 - لا يفتقر تقدمه - تنامي - إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة.

5 - ليست نتائجه ملزمة.

ونشير في هذا الصدد أن الجدول أعلاه لا يضم جميع الحجج التي يمكن للخطيب أن يوظفها في خطابه، بيد أنه يحيل على بعض منها، كما تجنبنا كل التفاصيل فيما يخص هذين العلمين، حتى نقرب من اجتهاد بلاغي آخر دفع بالدرس الحجاجي الغربي نحو الأمام ألا وهي روث أموسي.

- التحليل البلاغي الحجاجي روث أموسي.

تعد روث أموسي من الباحثات البلاغيات المعاصرات اللواتي نظرن لبلاغة الحجاج في ضوء الخطابات الملموسة، بتعبير آخر؛ إنها تنتمي إلى فئة البلاغيين والحجاجيين الذين لم ينفصل إسهامهم النظري في بلاغة الحجاج عن تحليلهم لخطابات حية وليس لأمثلة مختلفة².

تعرف الباحثة الحجاج بعد أن وسعته على النحو الآتي: "الحجاج هو الوسائل اللفظية التي يشكلها الكلام للتأثير على المخاطبين، سعياً إلى حملهم على الإذعان لدعوى ما، وتغيير أو دعم التمثلات والآراء التي ينسبها لهم، أو بكل بساطة، يوجه الطرق التي ينظرون بها، أو يثير سؤالاً حول مشكل معطى"³.

وتعترف الباحثة أن تصورهما هذا سبق لكريستيان بلانتان (1996م) أن اختزله قائلاً: "كل كلام هو حجاج بالضرورة. هذه نتيجة ملموسة للمفوض المرتبط بالسياق. كل ملفوظ يروم التأثير في مخاطبه وفي الآخر، كما يروم تغيير تفكيره. وكل ملفوظ يُرغم أو يحث الآخر على الاعتقاد والرؤية والعمل بشكل

¹ - محمد سالم محمد الأمين الطلبة "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة"، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، إشراف محمد اسماعيلي علوي، دار الكتب الحديث، الأردن، 2010، ج 2، ص 182.

² - محمد مشبال، في بلاغة الحجاج نحو مقارنة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز، الأردن، 2016، ص 59.

³ - محمد مشبال، نقلاً عن Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, Armand Colin, Paris, 2010, p:36.

مختلف"¹. كما سبق كذلك لجين بليز جريز (Jean Blaise Grize) أن تحدث عنه بقوله "الحجاج في مفهومه الشائع، هو تقديم الحجج والأدلة لدعم دعوى ما أو نقضها... ولكن من الممكن أيضا إدراك الحجاج من منظور أوسع، وفهمه باعتباره نهجا يروم التأثير في رأي وموقف وسلوك شخص ما. وينبغي الإلحاح على أن وسائل ذلك مستمدة من الخطاب"².

تعتقد الباحثة روث أموسي أن مفعول الحجاج يخترق كل الخطابات بدرجات متفاوتة وكيفيات مختلفة؛ ومن ثم فلا وجود لخطابات خالية من الحجاج، إلا إذا افترضنا وجود خطابات تمثل إجابات على ما هو بدهي، لا يثير أي مثار تنذر أو اختلاف مشابه؛ ففي هذه الحال ينتفي الحجاج.

وبناء عليه، تدعو الباحثة إلى استبدال التقابل الإشكال بين الحجاجي واللاحجاجي، بتصور جدي يقترح مفهوما للحجاج يكون أكثر تنوعا، يتشكل من قطبين متطرفين؛ تمثل أحدهما الخطابات التي تقوم على اصطدام الدعاوى المتعارضة في حالاتها القصوى، وتمثل القطب المعاكس الخطابات الإخبارية والسردية التي تبدو مجردة في الظاهر من أي قصد إقناعي، ولكن يحصل في الآخر على نحو خفي. وبين هذين القطبين تقوم خطابات حجاجية مختلفة؛ من قبيل الخطابات التي يروم فيها الخطيب حمل المتلقي على الإذعان لدعوى ما، والخطابات التي تقوم على الحوار والتفاوض³.

يلحق مشبال على تصور أموسي قائلا: "هذا التصور للحجاج، بقدر اتكائه على البلاغتين القديمة والحديثة معا أيضا، يتكى على تصورات تحليل الخطاب التي لا تحصر الحجاج في نمط معين"⁴.

ويستخلص من كلام الباحث أن البلاغة لم تعد مكتفية بوظيفتها القديمة، وهي معرفة قواعد إنتاج الخطابات (البلاغة الأرسطية)، وإنما أصبحت منهجا في تأويل النصوص واستكشافها، وأن الحدود القائمة بين البلاغة (الحجاجية والأدبية) وغيرها من الحقول التي تعاملت مع النص هي حدود مائعة وليست حاسمة وفاصلة. قد يأخذ التفاعل والتداخل أشكالا عدة.

المقاربة الحجاجية أضحت من قبيل النقد الأدبي، متى اهتمت بالخطابات الأدبية.

لا تقتصر المقاربة الحجاجية على تحليل الخطابات ذات الغرض الإقناعي الصريح؛ حيث لا ترى البلاغة ضيرا في اعتماد هذه المقاربة لمعالجة خطابات تخيلية لا تحمل أي غرض إقناعي، أو نصوصا لا يبدو فيها المكون الحجاجي صريحا¹. وهو الأمر الذي يثبت تداخل وتفاعل الحجاج والأدب.

¹ - Ibid p : 36

² - Ruth Amossy , L'argumentation dans le discours, Armand Colin, Paris, 2010 , p : 33

³ - Ibid p : 34

⁴ - محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص 60.

إن النظرية الحجاجية لما تتوجه إلى الخطابات فهي تغني أدواتها وإجراءاتها، ولا تظل رهينة تلك الخطاطات والتقنيات، ويمثل نموذج روث أموسي دليلاً واضحاً في هذا الشأن.

2- الحجاج والبلاغة

أول ما افتتح به أرسطو كتابه "البلاغة" هو تحديد ماهية هذا الفن، والذي على أساسه سيقوم أركان هذا الكتاب، فربطه بالفعل الإقناعي، يقول في هذا الصدد "إن البلاغة علم من النوع اللامتناهي، مثلها في ذلك مثل علم الجدل؛ لا تكمن فائدتها ووظيفتها في الإقناع، وإنما النظر فيما هو خالص للإقناع في كل شيء"².

من هذا المنطلق تبدأ علاقة البلاغة بالفعل الحجاجي، إذ أنه لا يمكن الحديث عن البلاغة في التصور الغربي دون ربطها بالفعل الإقناعي، وهذا ما يؤكد أوليفي ريبول في عصرنا الحديث، عندما يعرفها بقوله "إن التعريف الذي نقترحه إذن هو التالي: البلاغة هي فن الإقناع عن طريق الخطاب"³.

نسجل أن أوليفي ريبول اختلف مع أن أرسطو في تحديده لمفهوم الخطاب، إذ جعله مقابلاً لكل كلام محيل على دلالة معينة، وأقصى عنصر (الشكل) الذي ألح عليه أرسطو، فهو يقول في توضيحه لمفهوم البلاغة "عن طريق خطاب، نقصد به كل إنتاج لفظي، مكتوباً كان أو شفويًا، مكوناً من جملة واحدة أو جمل متتابعة، لها بداية ونهاية، وتقدم وحدة دلالية معينة، فالخطاب المضطرب – في واقع الأمر – هو الذي يصدر عن أحمق أو مخمور، إنه عبارة عن خطابات متعددة مقدمة في خطاب واحد"⁴.

بيد أن أوليفي ريبول وأرسطو يتفقان في أن دور البلاغة أو الوظيفة المنوطة بها داخل الخطاب، تتمثل في إحداث الإقناع في نفس المخاطب. لكن كيف تؤدي البلاغة هذه الوظيفة؟. يتم ذلك عن طريق الصور البلاغية، فالبلاغة في النهاية عبارة عن صور، ويتم ذلك من طريقتين أساسيتين؛ أحدهما أشار إليه (ج. بلانش Planche) فهذه الصور البلاغية تميز في الخطاب بين عمق الفكر وطريقة التعبير عنه، وتمنح للخطاب حسب تعبير بلانش قوة ونبلا.

وثانيهما تتجلى في البحث عن خصائص هذه الصور وكيفية استعمالها، ومن شأنها أن تفصح عن قيمتها العملية داخل الخطاب، ويُجمل بلانش ما تقدم حول الصور البلاغية بقوله: "هكذا يكون للصور البلاغية ثلاث خصائص وثلاثة استعمالات: القوة، والنبل، والقبول، وهذه الصور تعبر عن مشاعر ذلك

¹ - محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 47.

² - Rhétorique, Aristote, tr, Nobeit Bonafous : p 3.

³ - Introduction a la rhétorique, Olivier Reboule : p 4

⁴ - Ibid, p : 4

الذي يتكلم بشكل أكثر حيوية، وتجعلها تمر بشكل جيد إلى روح ذلك الذي يستمع، ومن خلال هذا تفضي إلى إجراء عملية الإقناع التي تمثل هذه الفصاحة"¹.

غير أن بلانش يركز أكثر على عنصر القبول باعتباره غاية المتكلم وما يضطلع به من دور في توضيح الصور البلاغية، والمقصود به الرضا الذي يظفر به المخاطب تجاه ما تلقاه من الخطيب.

وفي ضوء ما سبق يمكن توضيح تحديد موضع كل عنصر ضمن خريطة الصور البلاغية، وكيف تتفاعل هذه المفاهيم داخل تلك الخريطة، وذلك على الشكل التالي:

القوة ← التعبير عن مشاعر المتكلم

النبذ ← المرور بشكل جيد إلى روح المستمع

القبول ← إجراء عملية الإقناع التي تمثل هدف الفصاحة

أما بؤرة انصهار البلاغة داخل الخطاب، فقد بينه (أوليفي ريبول) وفق التوزيع التالي:

الابتكار (heurésis): وهو بحثُ الخطيب عن كل الحجج والوسائل الأخرى للإقناع النسبي بموضوع خطابه.

الترتيب (taxis): وهو وضعُ هذه الحجج مرتبة، بناء عليها سينتج التنظيم الداخلي للخطاب، أي تصميمه.

الإلقاء (lexis): يتعلق بالتحريك الكتابي للخطاب، أي بأسلوبه. ففيها توضع الصور الأسلوبية المشهورة، التي اختزل فيها البعض البلاغة في القرن الماضي.

الفاعل (hypocrisis): يقصد به النطق الفعلي للخطاب، بكل ما يمكنه أن يتضمن من آثار الصوت والإيماء والحركة.

يتضح من كل ما تقدم دور الحجج في تدعيم الأطروحة، وقدرتها على إحداث التأثير في نفسية المخاطب، بغرض كسب تعاطفه، وبالتالي بناء الذات.

¹ - Traité des figure de rhétorique, j. Planche : P 4.

3-الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكر و أنسكومبر

لقد انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الأفعال اللغوية التي وضع أسسها أوستن وسيرل. فقام ديكر وبتطوير أفكار وآراء أوستين، واقترح في هذا الإطار إضافة فعلين لغويين هما: فعل الاقتضاء وفعل الحجاج "لأن نظرية أوستين واجهتها صعوبات من ضمنها عدم كفاية التصنيفات المقترحة للأفعال اللغوية"¹.

وتعد نظرية ديكر و أنسكومبر من ضمن البحوث التي "تسعى إلى اكتشاف منطق اللغة، أي القواعد الداخلية للخطاب، والمتحركة في تسلسل الأقوال وتتابعها، حيث تنطلق النظرية من الفكرة التي مفادها "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير"². إذ نجد أوزفالد ديكر يؤسس لنظرية الحجاج اللغوي من خلال مؤلفه المشترك مع أنسكومبر الموسوم بـ: (L'argumentation dans la langue)، نظرا لما يوليه من اهتمام بالغ باللغة عامة وبما تحويه من طاقات حجاجية كامنة فيها، كما نلفيه يصبو من خلال هذه النظرية ليبلغنا؛ أن اللغة حاملة للوظيفة الحجاجية بالقوة، وأن الحجاج متجذر في اللغة ولصيق بها في كل مظاهرها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.

علاوة على ذلك فإن المؤلف يرمي إلى تحقيق هدف رئيس؛ وهو رفض التصور القائم على فصل الدلالة عن التداولية، فمجال النظرية ينصب على دمج التداولية في الدلالة. ولعل هذا ما يقودنا إلى ما يسمى بـ "التداوليات المدمجة"، ولأبأس أن نشير إلى ماهية هذا المفهوم والأسس التي يقوم عليها، ثم نتحدث عن الحجاج الذي يهمننا.

فالتداوليات المدمجة تيار لسانی يتعارض مع النظريات اللسانية التي تفصل بين الدلالة والجانب التداولي في الخطاب. فهي "تعارض مع التيار المنطقي القائم على التصور الخطي للعلاقة بين التركيب (الإعراب)، والدلالة والتداول"³، حيث نجد التركيب يُعنى بقواعد التوليف بين المكونات اللغوية لتحديد نحيوتها، والدلالة تُعنى بالعلاقة بين العلامات ومراجعتها والحكم على الجملة بالصدق أو الكذب انطلاقا من ضبط مدى استيفائها لشروط الصدق، وأما التداول فنجدّه يعنى باستعمال الجمل في التخاطب للبحث في مدى مناسبتها للمقام أو خروجها عن الموضوع وتحديد العمل القولي المتحقق⁴.

¹ - أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، دار العمدة، المغرب، 2006، ص 16.

² - أبو بكر العزاوي، ص 16.

³ - شكري المبخوت، "نظرية الحجاج في اللغة"، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، منوبة تونس، ص 353.

⁴ - شكري المبخوت، "نظرية الحجاج في اللغة"، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، منوبة تونس، ص 353.

وامتدادا لأعمال إميل بنفينست، وما انتهت إليه نظرية أفعال الكلام التي أرسى دعائمها أوستين وسيرل، نرى أعمال أوزفالد ديكر و زميله أنسكومبر تواصل ما انتهت إليه أعمال هذين الأخيرين في ترسيخ الحجاج كظاهرة لغوية لغوية لسانية، وقام هذين العلمين بوضع فرضيات للتداولية المدمجة وقسمها إلى فرضيات داخلية وأخرى خارجية. إن الفرضيات الخارجية "ظاهرة جديدة تتمثل في كون المتكلمين بلغة معينة يمتلكون القدرة على منح معنى للملفوظات التي يتم إنجازها بواسطة هذه اللغة، وأيضا البحث عن الكيفية التي يجري بها تأويل الملفوظات في أوضاع استعمالية مختلفة"¹، فمثلا الملفوظات التالية:²

- نسيت مرة أخرى أين وضعت

- المفاتيح.....(1)

- سعد ذكي.....(2)

- سعد ذكي لكنه مهمل.....(3)

فالمخاطب بهذه الملفوظات يعرف أن المتكلم بالملفوظ (1) ينجز فعل الاستخبار، والمتكلم بالفعل (2) ينجز حجاج في صالح سعد، والمتكلم بالملفوظ (3) ينجز حجاجا في غير صالح سعد.

أما الفرضيات الخارجية فإنها "تبرز الطبيعة العلمية النظرية لعملية إسناد الدلالة إلى الجمل؛ فالجملة ليست هي الملفوظ، لأنها ذات طبيعة نظرية مجردة. أي أنها تنتهي إلى اللغة الواصفة، أما الملفوظ فله وجود واقعي في حياة الناس اليومية"³.

عموما فقد لخص محمد طروس أهم المفاهيم الأساسية الواردة في التداوليات المدمجة فيما يلي:⁴

- أن كثيرا من الأفعال القولية لها وظيفة حجاجية تتمظهر في بنية الجمل مؤثرات تحدد قيمتها التداولية داخل البنية التركيبية.

¹ - رشيد الرازي "مفهوم الموضع وتطبيقاته في الحججيات اللسانية عند ديكر وأونسكومبر"، ضمن مجلة عالم الفكر، يوليو 2005، ص 223.

² - المرجع نفسه، ص 224.

³ - نفسه، ص 225.

⁴ - محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، الجزائر، د. ط، ص ص 96 - 97.

- استقلال المقول عن المحتوى الخبري، ومن ثم عدم الحكم عليه بالصدق أو الكذب، لأنه لا ينطبق عليه شروط الصدق ومنه أصبح الحكم عليه إلى القوة والضعف التي تحكم علاقة الحجج ببعضها البعض.

- سيندمج التداول في الوصف الدلالي ويشغل مباشرة على البنية التركيبية، فيسمى بالتداوليات المدمجة، والوصف الدلالي آلة لها نفس كفاءات الذوات المتكلمة تربط المعنى بالقول وتصور لنا الحدث اللساني باعتباره امتدادا للذاتية. غير أن نظرية التداوليات المدمجة لها صلة بالسلاليم الحجاجية والروابط والعوامل الحجاجية.

- مفهوم الحجاج اللغوي

تُنسب نظرية الحجاج اللغوي إلى اللغوي الفرنسي وعالم الدلالة أرفالد ديكر (O.Ducrot)، فالحجاج، بالنسبة لهذه النظرية، ينتهي إلى البحوث والدراسات التي تسعى إلى اكتشاف منطق اللغة (Logique Du Langage)؛ أي القواعد الداخلية للخطاب، والمتحكممة في تسلسل الأقوال وتواليها وتتابعها بشكل متنام وتدرجي. وبعبارة أخرى، فإن الحجاج يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، ومنطق اللغة المشار إليه يختلف كل الاختلاف عن المنطق الصوري أو المنطق الرياضي الرمزي المرتبط باللغات الصورية الاصطناعية مثل: المنطق والرياضيات والمعلومات وغيرها. كما أن نظرية الحجاج في اللغة لا تعتبر أن الوظيفة التواصلية الإخبارية هي الوظيفة الوحيدة والأساسية للغة، بل إن اللغة الطبيعية تمتلك عدة وظائف: الوظيفة الرمزية، التعبيرية، التواصلية، المنطقية، والنفسية، والاجتماعية، والحجاجية وغيرها. أما الإخبار والإعلام له دور ثانوي وهامشي؛ "فنحن نستعمل اللغة للإنجاز والحجاج والتأثير"¹، ويغدو الحجاج مؤشر له داخل بنية اللغة الطبيعية؛ يتوفر على وسائل لغوية، وإمكانات صرفية ومعجمية وتركيبية ودلالية؛ غايتها تحقيق الإقناع.

فهناك أدوات وحروف وظروف وروابط التعابير من قبيل (لكن، بل، إذن، حتى، لاسيما، لأن، بما أن، إذ، كاد، ربما)، وظيفتها الأساسية هي الوظيفة الحجاجية².

إن الحجاج اللغوي يخترق جميع النصوص والخطابات التي تُنجز باللغة الطبيعية، بمختلف أنماطها وأنواعها: الخطاب الديني، الخطاب السياسي، الخطاب الصحافي، والخطاب الفلسفي، والخطاب

¹ - أبو بكر العزاوي "الحجاج في اللغة والبلاغة ديكر وبيلمان نموذجا"، فصول، مجلة النقد الأدبي (البلاغة الجديدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف 2018، مج 1/26، ع 101، ص 400.

² - المرجع نفسه، ص 400.

القانوني، والخطاب الأدبي، والمفاوضات والمرافعات القانونية، واللافتات، والحوارات اليومية، والبحوث العلمية وغيرها.

ولفهم أكثر يقترح أبو بكر العزاوي إجراء مقارنة بين الحجاج والبرهنة (Démonstration)، ويمكن التمثيل لها بالمثالين الآتيين:

(1) كل الفلاسفة علماء

زيد فيلسوف

إذن زيد عالم

(2) زيد مجتهد

إذن سينجح في الامتحان

المثال الأول هو برهنة أو قياس منطقي (Syllogisme)، والمثال الثاني هو حجاج أو استدلال طبيعي؛ والبرهان المنطقي حتمي ومطلق، والحجاج نسبي واحتمالي، ولا يؤدي إلى نتيجة حتمية، والبراهين متماثلة من حيث طبيعتها، متساوية من حيث قوتها، تتسم بسمات عديدة؛ فهي حتمية ومطلقة وصريحة وغير قابلة للإبطال، أما الحجج اللغوية فهي نسبية واحتمالية وغير متماثلة من حيث طبيعتها، وغير متساوية من حيث قوتها، وتقبل الإضمار والإبطال¹.

أما المفاهيم التي تقوم عليها نظرية الحجاج في اللغة فكثيرة، نذكر منها ما يلي: الحجة، والنتيجة. والعلاقة الحجاجية، والفئة الحجاجية، والسلم الحجاجي، والقوة الحجاجية، والتوجيه الحجاجي، والروابط الحجاجية، والعامل الحجاجي، والموضع أو المبدأ الحجاجي... إلى غير ذلك. بالإضافة إلى المعنى الحجاجي والاستعارة الحجاجية والدلالات الحجاجية غير الإخبارية، والحجاج الأيقوني المرتبط بالخطاب البصري.

هكذا، وبنوع من الإيجاز عرضنا نظرية الحجاج في اللغة من لدن أرفالد ديكر وبتبين أن ما قدمه يمكن وصفه بمعالجة لسانية لغوية تداولية للحجاج، إنه يراهن على دراسة الحجاج من منطلق لغوي صرف؛ وطبيعة اللغة البشرية ذات طبيعة حجاجية.

¹ - أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص ص 20-21.

4-الحجاج والعواطف

سنحاول في هذا العنصر إمعان النظر في الحجة الصناعية الثالثة والتي دُوِّها لا يستقيم الحديث عن الباتوس، الذي عزا إليه أرسطو جانبا من قوة الكلمة ونجاعتها. ذلك أن في المجال الخطابي يعد الحجاج هو خطاب مبني، وموجه، وهادف يتغيى التأثير والإقناع في المتلقي، يعرفه شايم بيرلمان (Chaim perelamn) بأنه: "جَعْلُ الْعُقُولِ تُدْعِنُ وَتَسْتَسْلِمُ لِمَا يُطْرَحُ عَلَيْهَا مِنَ الْأَقْوَالِ، أَوْ يَزِيدُ فِي دَرَجَةِ ذَلِكَ الْإِدْعَانِ وَذَلِكَ الْخُضُوعِ. فَأَنْجَعُ الْخَطَابُ مَا حَالَفَهُ التَّوْفِيقُ فِي جَعْلِ جِدَّةِ الْإِدْعَانِ تَقْوَى لَدَى السَّامِعِينَ بِشَكْلِ يَبْعَثُهُمْ عَلَى إِنْجَازِ الْمَطْلُوبِ مِنْهُمْ"¹.

ونشأ الحجاج في المجتمع اليوناني في حضن الخطابة، وقد ميز أرسطو بين قسمين من الحجج هما:

- الحجج غير الصناعية: وهي الحجج الجاهزة، والتي لا يكون للخطيب دخل فيها.
- والحجج الصناعية: وهي الحجج غير الجاهزة، وقسمها أرسطو إلى ثلاثة أقسام؛ حيث قال: "فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وَسَمْتِهِ، ومنها ما يكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبيت"².

يتبين من هذا النص أن الحجج الصناعية عند أرسطو ثلاثة أقسام، هي:

- مَا يَتَّصِلُ بِسَمْتِ الْخَطِيبِ وَأَخْلَاقِهِ: "éthos"

- مَا يَرْتَبِطُ بِأَحْوَالِ السَّامِعِينَ: "pathos"

- مَا يَتَّعَلِقُ بِكَلَامِ الْمُتَكَلِّمِ وَبِمَا تَضُمُّهُ اللَّغَةُ مِنْ حُجَجٍ مَنْطِقِيَّةٍ: "logos"

فما يتعلق بأحوال السامعين ونفسياتهم، هو ما أطلق عليه: (pathos)؛ أي: مراعاة المتكلم عواطف الجمهور وانفعالاته. وهو حجة الحجاج بالعواطف، وثانية الحجج الصناعية، وترتبط بتهيئة السامعين عندما يثير الخطاب انفعالاتهم، قال أرسطو: "وأما بتهيئة السامع، فحين يستميله الكلام إلى شيء من الآلام المعترية، فإنه ليس إعطاؤنا الأحكام في حال الفرح والحزن مع المحبة والبغضة سواء"³. وعرف

¹ - Chaim perelman et lucie olbrechts- tyteca: Traité de l'argumentation , éditions de l'université de Bruxelles, Belgique, 67 à édition, 2008 , P : 59

² - أرسطو، الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، 1979، ص 10.

³ - أرسطو، الخطابة، ص 24.

أرسطو الباثوس بأنه هو: "كل ما يجعلنا نغير، فنغير أحكامنا. وتكون متبوعة بالألم واللذة، مثل الغضب والشفقة والخوف وجميع الانفعالات الأخرى والمشابهة وأضدادها"¹.

يبدو أن الباثوس حالة نفسية قابلة للتغيير، ويشمل كل ما له صلة بنوازع المتلقي، لذا يجب على المخاطب أن يعرف أقدار مستمعيه، وما يحركهم ويؤثر فيهم أكثر من غيره. وهذه النوازع والانفعالات نتيجة وقع الخطاب على السامع. وقد عرضها أرسطو في الفصول العشرة الأولى من المقالة الثانية من كتاب الخطابة، وهي: "الغضب والسكون، والصدقة والكرهية، والخوف والأمن، والخزي والوقاحة، والشفقة والنقمة، والحسد والغبطة"². ولكل حالة انفعالية نقيض. ويلزم التمييز في كل حالة بين ثلاثة مظاهر؛ فبالنسبة إلى الغضب، نلفي الغضب، ومثيري الغضب، ودواعي الغضب، وفي هذا الشأن قال أرسطو: "فإذا كان هذا هو الغضب، فلا بد أن يكون الذي يغضب إنما يغضب على واحد من الناس فرداً، أي على فلان، وليس على الإنسان، وذلك لشيء فعله به أو أحد ممن هو منه بسبب"³. تستلزم معرفة العواطف، إذا، استيفاء ثلاثة شروط؛ فإذا تعلق الأمر بعاطفة الغضب، يجب تعرّف الحالة النفسية التي تدفع الإنسان إلى الغضب، والذين نشعر بالغضب نحوهم، والأشياء التي تثير الغضب. وتحظى حجج العواطف بتأثير خاص على المتلقي؛ بحيث تدفعه إلى الإذعان وإنجاز المطلوب، لذا خصص أرسطو للباتوس مجالا كبيرا في مصنفه الخطابة⁴.

4.1- العواطف في الخطابة الأرسطية

تتدخل الخطابة عند أرسطو في الحالات والمسائل التي يعز فيها الظفر بالحقيقة والانتهاز إبرد اليقين، وأن مجالها هو: "البحث في الأمور التي نشاور، والتي ليس لدينا عنها قواعد منظمة" أن ما همتها تكون على الممكن والمحتمل على ما هو قطعي وثابت. من ثم فالإقناع الذي تحدثه الخطابة ضرب من الاعتقاد والتصديق. فإذا كان من الصعب – في كثير من الحالات- إقناع الناس بأرائنا تمام الإقناع، فإنه من الممكن أن نجعلهم يرتاحون لما نقول به وننتصر له. وهذا ما بيّنه أرسطو أثناء مقارنته بين فني الخطابة والطب بقوله: "إن مهمتها أي الخطابة ليست الإقناع بقدر ما هي البحث في كل حالة من الوسائل الموجودة للإقناع، الأمر نفسه ينطبق على سائر الفنون. فمثلا مهمة الطب إعادة الصحة للمريض، بل فقط

¹ - أرسطو، الخطابة، ص 95.

² - نفسه، ص. ص من 82 إلى 134.

³ - نفسه، ص 96.

⁴ - الحسن بواجلاين "نظام الحجاج بالعواطف في قصيدة البكاء للشاعر محمود درويش"، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، مج 4، ع 2، 2020، ص 33.

محاولة بلوغ هذه الغاية قدر المستطاع. فحتى أولئك الذين يستحيل شفاؤهم يمكن أيضا علاجهم كما ينبغي"¹.

ونستشف من حديث أرسطو عن الكيفية التي يتحقق بها الإقناع القائم على الحجة الثانية (الإيتوس) أن العواطف مرتبطة عنده بمعاني الحركة والتحول والتغير، ودلت تحديدا على حالتي العقل والفكر. وقد طرأ عليه تغير نتيجة مؤثر خارجي.

غير أن هذا التحول في هذا السياق تحولان: تحول يتصل بالعواطف يتمثل في سعي الخطيب إلى تحول الجمهور من حالة نفسية إلى أخرى على النحو الذي يخدم القضية التي يدافع عنها، وتحول يتعلق بالأحكام التي يصدرها السامع والتي تتغير بتغير حالته النفسية. ثمة إذن علاقة بين العقل والتغير الذي يصيب العواطف حسب تصور أرسطو.

ويعرّف العواطف قائلا: "إن الانفعالات هي كل التغيرات التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيما يتعلق بأحكامهم، وتكون مصحوبة باللذة والألم"². يبدو من كلام أرسطو أن إصدار الأحكام من اختصاص الخطابة بمختلف أشكالها، كما أن الفعل الإقناعي الذي يقوم به الخطيب ينصب على جعل تلك الأحكام الصادرة عن السامع في مصلحته (الخطيب) لأن هذا الأخير يمتلك القدرة على توريث المتلقي كي ينخرط معه في قضيته.

يؤكد محمد مشبال أن الباتوس مقولة حجاجية وليس مفهوما سيكولوجيا، وما يسعى إليه أرسطو في معالجته للانفعالات وتحليلها ليس تحديد جوهرها بل اهتم: "ببيان الجانب الذي يهيم منها باعتبارها من وسائل الإقناع، إنه يركز فقط على جانبها الحجاجي"³.

يقدم ميشيل مايير (Michel Meyer) تصورا آخر بخصوص الباتوس والإيتوس وعلاقتهما بالهوى، ويرى أنهما متلازمان، فإذا كان الإيتوس يحيل على الأجوبة، فإن الباتوس هو منبع الأسئلة. فالعاطفة تُحول الهوى من المسألة المطروحة إلى جواب، من ثم تلونها بتلوينات متعددة فيجري الحديث عن الخوف، والأمل، والكراهية، والحب، واليأس، والحسد، وغير ذلك من الانفعالات. ولكن الهوى يبدأ من التعبير عن مسألة ما من منظور الرضا والسخط. كما أن مايير لا ينكر بوجود خلاف بين الهوى والعواطف، إذ الهوى لا يميز بين مشكل مطروح من الخارج والجواب من منظور ذاتي.

¹ - أرسطو، الخطابة، ص 28.

² - نفسه، ص 103 - 104.

³ - الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، 2014، ص 308.

إن الباتُّوس من منظور ميشيل مايير: "مجموع القيم المضمرة الثاوية خلف الأجوبة التي لا تقبل النقاش والتي تغذي المسائل التي تُعدّ وجيهة"¹. وكلما وُضعت هذه القيم موضع السُّؤال، تسرب الهوى قصد تعمية الخاصية الإشكالية التي تمثلها.

نخلص مع ميشيل مايير أن الباتُّوس هو البُعد البلاغي الذي يتضمن:

- مسائل السامعين.
- العواطف التي تنتابهم أمام تلك المسائل وأجوبتها.
- القيم التي تعلل في نظرهم تلك الأجوبة عن تلك الأسئلة².

أما كريستيان بلانتان، فقد قدم في دراسته: (L'argumentation dans l'émotion) نموذجاً منهجياً لتحليل الباتُّوس؛ حيث قال عن إثبات العواطف مواضع نفسية، وألفاظ، وملفوظات العاطفة.

يرتكز تحليل الخطاب المعبر عنه على ثلاثة مفاهيم لسانية: مفاهيم مرتبطة بمواضع نفسية، وبألفاظ العاطفة، وبملفوظاتها. ونحدد ألفاظ العاطفة انطلاقاً من أسماء العواطف. ونضيف إليها مجموع الألفاظ التي تكون عائلاتها الاشتقاقية (الحسد، يحسد، حسود). ويمكن أن نستعمل لائحة الألفاظ التي تكون حقل الانفعالات التي تجمع بين العواطف، والأحاسيس، والحالات.

- تعيينات مباشرة وغير مباشرة للعواطف

بإمكان إسناد العاطفة إلى موضع نفسي أن يكون مباشراً أو غير مباشر.

- المتلفظ كموضع نفسي

فيما يتعلق بالمواضع النفسية، فهي متعددة. ويمكن للنص أن يسند عدة عواطف إلى عدة فواعل. ويمكن أن يُعين الموضع النفسي باسم علم، غير محدد، أو باسم إشارة، أو بوصف محدد أو غير محدد.

- إثباتات العاطفة

المسعى الذي سيتيح الحصيلة العاطفية لكل موضع من المواضع النفسية يرد كالاتي:

- تحديد فواعل النص التي تُكوّن المواضع النفسية المحتملة. ونُكوّن نماذج التعيين، ومجموع التعابير التي تحيل على هذا الفاعل.

¹ - ميشيل مايير، البلاغة، ترجمة محمد أسيداه، مراجعة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2021، ص 30 إلى 33.

² - ميشيل مايير، البلاغة، ص 34.

- تحديد ملفوظات العاطفة المعينة مباشرة، وملفوظات العاطفة المعينة بشكل غير مباشر.

- تكوين ملفوظات العاطفة: اختيار عواطف مرتبطة بالسياق، إسناد العواطف إلى مختلف المواضيع النفسية. ونحصل حينئذ على إثباتات العواطف، جزئيا أو كليا وقد أعيد بناؤها.

أما كاسيوس لونجنوس فقد تحدث هو كذلك عن الباتوس في كتابه "حول الرائع" قائلا: "إن الناس يتخذون قراراتهم استجابة للكراهية أو الهوى، وللمتني أو الغضب، وللألم أو السرور، وللأمل أو الخوف، وللخطأ، وباختصار إنهم يستجيبون لاهتزاز أعصابهم، أكثر ما يستجيبون في ذلك للحقيقة أو للشرع أو لضوابط القانون أو للمواضعات القائمة أو لمدونة القوانين"¹. فلا يكفي أن ننعش ذاكرة القاضي فحسب؛ ينبغي كذلك هز إحساساته وعاطفه، ويرى شيشرون أن الخطباء اليونانيين كانوا متفوقين في عملية الإفادة الخطابية، أي الإخبار، أو عرض ملف الدعوة، والحجاج أمام القاضي، إلا أنهم عاجزين عن هز انفعالاته.

يؤكد شيشرون أن البعدين اللذين يجعلان الفصاحة مثيرة للإعجاب اثنان: ما يختص الأمزجة والأخلاق وكل سلوك الحياة، أي الإيتوس؛ والآخر يستعان به لزعزعة واستفزاز القلوب أي الباتوس وفيه تنتصر الفصاحة. يتصف الأول بالود، والآخر عنيف ومتوقد ومندفع وينتزع الفوز.

لم يكن الباتوس وحده الذي نال العناية، بل نالت المحسنات حظا كبيرا من العناية ذلك أن جمال أسلوب الخطيب يكمن في الإضافات المزينة سواء كانت محسنات أفكار أم محسنات كلمات. فمحسنات الكلمات نمطان: يحيل أحدهما على الكلمة المفردة التي يستعذب سماعها. ويعود ثانيهما إلى التأليف بينهما فيساهم في التزيين، متى كان متسما بتناظر ما. ولا ينبغي للخطيب البسيط والأنيق على حد تعبير شيشرون أن يكون جسورا في خلق الكلمات؛ يجب أن يكون خفيفا ومقتصدا في استعمال الاستعارات.²

أما شايم بيرلمان فقد استغني عن ركني الإيتوس أو الطبائع والباتوس، ولم يحتفظ إلا باللوغوس. مبررا هذا الاستغناء بالتقرب أكثر من المستمع الكوني، ومن الجدل يقول أوليفي روبول: "ولنلاحظ أن الأهواء، باعتبارها عائقا، لا ينبغي خلطها مع الأهواء التي تستعمل كدعامة لحجاج وضعي، والتي تميّز عادة بمصطلح أقل قدحية، من قبيل قيمة، مثلا"³.

¹ - شايم بيرلمان ولوسي أولبراخت تيتكا، المصنف في الحجاج؛ الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد بيروت، 2023، ص 28.

² - شايم بيرلمان، المصنف في الحجاج، ص 30-31.

³ - نفسه، ص 42، نقلا عن Olivier Reboul, La Rhétorique, P.7.

- موضع العاطفة

موضع العاطفة هي: مجموع القواعد التي تكيف عملية توجيه ملفوظ واقعي صوب إثبات عاطفة. هناك ملفوظات بإمكانها أن تستثير العاطفة بدون أن تتضمن لفظ عاطفة.

ماذا؟ طبيعة الحدث: هل يحيل إلى ما هو مؤلم، أم إلى ما هو مفرح؟ فالزواج حدث مفرح، بينما الدفن حدث مؤلم.

من؟ طبيعة الشخص: ذلك أن العاطفة تتفاوت وفق هوية الشخص موضوع العاطفة؛ فموت طفل حدث مؤلم قياساً إلى موت عجوز.

مثل ماذا؟ المماثلة أداة قوية لبناء العاطفة؛ إنها تسمح بنقل العاطفة المرتبطة بحدث معلوم، إلى حدث في طور التقييم العاطفي؛ فأن تشبه وسائل الإعلام ما يجري للفلسطينيين في غزة بحروب الإبادة الجماعية التي شهدتها عديد من الشعوب في التاريخ البشري؛ هو إثارة لسخط الناس على الإسرائيليين، بواسطة إجراء مماثلة بين حدثين متباعدين في المكان والزمان، ولكنهما متقاربان عاطفياً؛ حيث تم إسقاط حدث معلوم عاطفياً على حدث غير معلوم عاطفياً.

أين ومتى؟ يمكن أن يكون المكان مؤشراً على العاطفة، ففرق بين جريمة وقعت في مسجد، وجريمة في الخلاء.

كم؟ لمبدأ الكثافة والكم دور في إنتاج العاطفة أو مضاعفتها؛ فالحدث الذي مات فيه عدد كبير من الناس، أكثر تأثيراً من حادث مات فيه عدد محدود.

ماذا؟ سؤال يتعلق بالسببية، فالأسباب المرتبطة بأحداث معينة لها تأثير في طبيعة المواقف العاطفية الناجمة عنها. فحادث السير موقف عاطفي مؤلم، ولكن معرفة السبب الذي أدى إليه، من شأنه أن يغير طبيعته العاطفية من حادث محزن إذا كان السبب فيه سوء أحوال الطقس، إلى حادث مثير للغضب إذا كان السبب فيه حالة السكر التي كان عليها السائق.

تلك أهم المواضع التي هي بمنزلة الحجج التي تولد الأهواء والانفعالات وتبررها. ولا يسع المقام لذكر ما يتفرع عن هذه المواضع.

لماذا الحجج في المقامة؟

قد يسأل سائل: ما علاقة الحجج بالمقامات؟ فأقول: إن المقامات ما أنشئت إلا على أطروحة مفادها أن الأدب قد ركزت نواديه، وأن الأديب لا مكان له في عالم هيمنت فيه المادة. وتقوم المقامات على

أطروحة مضمرة مناهضة ونقيضة لهذه الأطروحة، وأن الأديب هو رب الفصاحة والبراعة والفتنة، لا يضاهيه حتى من تملك المال أو السلطة.

وإذ إنّ للحجاج غاية هي التأثير في المتلقي لإقناعه بفكرة أو دفعه نحو تبني موقف ما، ولقد سار الحجاج في المقامات باتجاهين متوازيين، صاعد من بديع الزمان الهمداني وأبو الفتح الإسكندري، ونازل من باقي الشخصيات السردية، وكلاهما يريد أن يقنع الآخر بشيء، ويرغمه على تبني موقف معين.

المبحث الرابع: مقولات الحوارية والكرنفالية والتناص عند ميخائيل باختين

1- الكرنفالية وضحك الثقافة الشعبية

يربط ميخائيل باختين (1895-1975)، في دراسته عن شعرية ديستوفسكي، بين الرواية وبين جذور نثرية في أشكال أدبية قديمة، منها ما جسده الخطاب الكرنفالي الذي انتقل بحمولته إلى مجال الأدب: "فقد استفادت الرواية من أدوات الكرنفال التعبيرية ليصبح هذا الأخير أحد الجذور الرئيسية التي انحدر منها الجنس الروائي"¹، وفي دراسته اللاحقة عن فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية تعمّقت نظريته لتلك الأشكال الشعبية ودورها الفاعل في ظهور الرواية وتطورها، حيث يرى بيرزيمّا أن نظرية باختين في نشأة الجنس الروائي وتطوره ارتبطت بالكرنفال كـ: "حدث شعبي نقدي موجه ضد الثقافة الرسمية، لا على اكتشاف الفجوة بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع"². ومن هنا تمايزت نظرية باختين، حسب زيمّا، عن باقي المحاولات النظرية لجنس الرواية، التي تقيم الموازنة بين وعي الفرد بالعالم وموقعه فيه.

- الكرنفال (Carnaval)

الكرنفال هو "المجموع الكلي لمختلف الاحتفالات والطقوس والأشكال التي من النوع الكرنفالي"³، من حيث ماهيته وجذوره العميقة ارتبط في الأساس بالاحتفالات الشعبية التي كانت تسبق موسم الصيام عند النصراني، والتي ارتبطت هي الأخرى بالانفتاح الكلي والانغماس في الملذات واقتحام كل المحظورات قبل الانقطاع عنها للصوم. ثم ابتعد في فترة لاحقة عن أن يتصل بالأبعاد الدينية، ليتجسد كمظهر من مظاهر معارضة كل محاولة احتواء سلطوي، بقيامه على كسر المتعارف عليه. وبالنسبة لباختين فإن الكرنفال هو "أكثر من مجرد حدث احتجاجي، إنه ثقافة فرعية نقدية تشكك طقوسها وأنشطتها في الأخلاق

¹ - شهرزاد تفوتي، "الكرنفال والغيرية"، مجلة التبين، جمعية الجاحظية، الجزائر، عدد 33، 2009، ص 257.

² - بيرزيمّا، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عابدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991، ص 157.

³ - ميخائيل باختين "الكرنفال والكرنفالي"، ضمن كتاب الكرنفال في الثقافة الشعبية، مجموعة مؤلفين، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2017، ص 49.

السائدة والمعايير المتبعة، التي تقدم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاركاتوري هزلي¹. ويغدو الكرنفال بذلك تجسيدا للتعارض الموجود بين الرسمي والشعبي. وتركيز باختين عليه هو في حد ذاته تركيز على ما يتجلى في مستواه من مظاهر الثقافة الشعبية التي تتجسد وفق أشكال متنوعة، كالطقوس والعروض العامة، التي تستثمر في الجسد من خلال مجموعة من العمليات باستعمال القناع (Masque) أو تضخيم الجسد أو تقزيمه وما إلى ذلك، جاعلة من القبح الكرنفالي المضحك (Grotesque) في أحيان كثيرة مقياسا في تحديد قيمة الأشياء، بالإضافة إلى الأعمال اللفظية الضاحكة، واستعمال الشتائم مثلا والخطابات الساخرة الخاصة بالاجتماعات الشعبية.

وبالنتيجة فإن مسألة إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب واحدة من المسائل الهامة جدا الخاصة بالقوانين التاريخية لفن الإبداع، سيما قوانين الإبداع الخاصة بالأصناف الأدبية². وأهم السمات الأساسية للحدث الكرنفالي، التي انتقلت إلى التجسيد الأدبي هي:

أ- تعدد الأصوات (la polyphonie): وذلك برفض الوحدة الأسلوبية³.

ب- الازدواج القيمي (l'ambivalence): من خلال الجمع بين قيمتين متعارضتين، وتعطيل كل الحدود، في تعبير عن زوال الطبقات في المجتمع، وفي ذلك يقول باختين: "كل نظام ملغى في عالم الكرنفالات والمهرجانات، وكل الطبقات الاجتماعية متساوية"⁴. إذ أنه عن طريق الجمع بين الجليل والسوقي، والمقدس والدنيوي، الحياة والموت، الملك والجنون في سياق مزدوج ومنتهك للمقدسات، يهاجم ويشكك في الصفات المطلقة والأبدية للقيم الرسمية، فالخطاب الكرنفالي هو "موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة، فالكرنفال يوحد ويربط ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد"⁵، لتغدو القيمة الوحيدة المعترف بها هي الجمع بين قيمتين متعارضتين.

ت- الضحك (le rire): ضحك الكرنفال لم يكن من نوع الضحك الساذج، بل كان ضحكا واعيا، وفعلا مقصودا فـ "الضحك يبلغ أعلى مستويات التفكير"¹، يعبر عن حالة مجتمع يحاول بواسطة الضحك تجاوز أزماته ومخاوفه، إذ طالما ارتبط الضحك بالخوف حسب باختين.

¹ - بيير زبما، مرجع سابق، ص 157.

² - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 156.

³ - نفسه، ص 157.

⁴ - Mikhaïl Bakhtine. l'œuvre de François Rabelais. P 251

⁵ - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ص 158.

¹ - Mikhaïl Bakhtine. l'œuvre de François Rabelais. P 17

ويرى أن هذا الضحك الشعبي حطم الطباقية، وولد من اللغة الأحادية الصوت والدلالة المكتملة، لغة متعددة الأصوات والدلالات، وبالفعل "لقد ساعد شكل ما هو مضحك على حد الكثير مما لا يجوز دخوله إلى عالم الأشكال الجادة، وفي القرون الوسطى، وتحت ستار الحرية المشرعة للضحك أصبح ممكنا تقليد النصوص والشعائر المقدسة تقليدا ساخرا"¹. ولقد استند رابلي في تفسيره لظاهرة الضحك ودلالاتها النفسية والروحية والفكرية إلى مقولة أرسطو الشهيرة، حول الضحك، فقد كان الضحك همًا إنسانيا شغل كبار فلاسفة الغرب القدماء. يقول أرسطو: "وحده الإنسان دون سائر الأحياء من يعرف الضحك"². كان لمقولة أرسطو رواجاً في الأوساط الأوروبية، إذ أن الضحك يمنح الإنسان امتيازاً روحياً لا تدركه الكائنات الأخرى. من ناحية أخرى وجدت مقولة أرسطو تلقياً حسناً من لدن رونصار الذي وسّع من مدلولها، وتجلّى ذلك في الأبيات الشعرية التي أهداها إلى بيلو (pelo).

ويرى بيرزيمما أن الضحك الكرنفالي الشعبي بوصفه قوة نقدية يتصادم مع أربعة عناصر مهمة في الثقافة الرسمية³:

- إنه ينفي التراث عن طريق تفضيله للاستمرارية والمستقبل: التحول الدائم لما هو كائن.
- يقابل الكرنفال الزاهد الروحاني للدين في العصور الوسطى، بالحياة والجسد، عن طريق التأكيد على الوظائف الجنسية والبرازية لهذا الأخير، أو بتعبير آخر: إن الثقافة السائدة هي زهدية ومثالية، في حين إن الثقافة الفرعية الكرنفالية هي مادية شهوانية.
- ينفي التهرج والطابع الهلواني للكرنفال جدية الثقافة الرسمية.
- التعارض الأخير هو بين الحياة والموت، لا يعترف الكرنفال بأخرويات اللاهوت الرسمي: حيث ينفيه ويتخطاه الجمع بين الموت والميلاد. ويتم في الوقت نفسه تخطي التعارض العضوي لدى الإقطاعية بين الحياة والحياة الأدبية.

وأخيراً إن الغاية من الكرنفالية؛ هي محو مبدأ اللاعدالة، واللامساواة بين البشر، إنها أسمى وظيفة اجتماعية وثقافية للحدث الكرنفالي عبر القرون الطويلة الماضية، ليتحقق تحرير الإنسان من الخوف، وليقترب في حرية من الآخر في جو مفعم بالإنسانية والحوارية"¹.

¹ - ميخائيل باختين، شعيرة ديستوفسكي، ص 185.

² - نفسه، ص 98.

³ - بيرزيمما، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، ص 158-159.

¹ - بيرزيمما، ص 160.

- الوظيفة الاجتماعية للضحك

إن الضحك نشاط بشري يختص به الإنسان من دون الكائنات الأخرى. من هنا، فإنه لا يخلو من عقل وتفكر، حتى وإن بدا هذا الضحك فجائياً، وغير مفكر فيه. فعندما يشاهد المارة شخصاً ما، في الشارع وهو يسقط نتيجة تعثره، فإن هذا المشهد قد يثير فيهم موجة عارمة من الضحك، بينما لو عمد هذا الشخص إلى الجلوس الإرادي في مكان معين في الشارع، فلن يثير هذا ضحك المارة. إن الفعل الأول غير إرادي، وهو بسبب نقص في المرونة، أو تصلب في الجسد، أو بسبب ذهول وشرود. إذ يسير وعيناه إلى السماء، فلا يشاهد الحصة التي قد تسبب له السقوط وتضحك عنه المارة. ولكي يتجنب ضحك المارة فعليه تصحيح سلوكه "وهذا المعنى يكون الضحك نوعاً من القصاص، فهو يحاول أن يجعلنا نظهر بما ينبغي أن نكونه، وما سنصير فعلاً إليه في ذات يوم"¹. ولو أن بخيلاً نطق بكلام يكشف عن شذوذية بخله، فآثار ضحك مستمعيه، فإن ذلك سيدفع به إلى إخفاء هذا الطابع المستهجن اجتماعياً وأخلاقياً. والضحك من هذا المنظور الاجتماعي يصحح سلوكنا، ويعودنا إلى أوضاعنا الاعتيادية، مقارنة بالثقافة التي نستوحي منها قيمنا. إنه يعلمنا متى نكون مقبولين ضمن جماعتنا الثقافية ومتى نكون كذلك.

أما وظيفة الضحك الكرنفالي الذي عادة ما يتجسد في الأدب والفنون بكل أشكالها، فمن وظائفه كسر القوالب النمطية للثقافة، وشنح الوعي الجماهيري بالقبح الذي يسكن عمقهم الاجتماعي، وتعرية الخواء الروحي والفكري الذي غدا سمة أساسية للفرد الذي يعيش التيه والشتات الثقافي.

2- الحوارية (Dialogisme)

يعود مفهوم الحوارية كذلك إلى الناقد السوفيياتي ميخائيل باختين، والمبادئ المنهجية التي طرحها لدراسة الرواية، فالنص الروائي وفق باختين "إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة؛ إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها"². حسب هذا القول فإن مفهوم الحوارية عند باختين، يقوم على أساس حرية التعبير، وإمكانية الاختلاف، فمهما حاول الروائي بسط سلطته على شخصياته، وإخضاعها لرؤيته، فإنها ستختلف حتماً، مما يترتب عليه تعدد الأصوات داخل الرواية، وتحاورها، ومجاورتها لصوت الروائي. ولقد انشغل باختين، أيما انشغال "بتوضيح مفهوم الحوارية؛ الذي يعد اصطلاحاً مفتاحياً في عمله الفكري، ونظرته إلى علاقة الأنا بالآخر"¹. ولعل

¹ - ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص 214.

² - نفسه، ص 318.

¹ - تزفيتان تودوروف وميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996، ص

عنايته بروايات ديستوفسكي، وإعجابه بها، وإعلاءه من شأنها، إنما يعود بالدرجة الأولى، إلى حواريتها؛ فهي كما يرى باختين تتمتع بحرية الاختلاف، وتعدد الأصوات، إذ يسمح ديستوفسكي لمختلف شخصياته بإبراز اختلافها، دون أن يحاول الهيمنة عليها¹. إن الحوارية عند الناقد ترفض هيمنة الصوت الواحد على سائر الأصوات داخل العمل الروائي، "ولهذا تظل قضية المؤلف الفرد صاحب العمل الأدبي، قضية إشكالية بالنسبة لباختين"². لقد غدت الحوارية عند باختين مبدأ مركزيا في تشكيل النص الروائي وإحكام بنيته.

ويشير الناقد إلى وجود صراع دائم، بين الحوارية بنزعتها التعددية، والوحدوية بنزعتها الفردية السلطوية. ويؤكد أن هذا الصراع ليس "على مستوى الرواية أو الأدب فحسب، وإنما على مستوى الثقافة إجمالا. ومن الأمثلة التي يضر بها باختين على هذا الصراع الذي يراه متجذرا في لُحمة الثقافة الإنسانية؛ ما يسميه بالزعة الكرنفالية التي تسعى إلى زعزعة السلطة بالهزء منها وإشاعة روح الفوضى"³.

ويذهب باختين بعيدا في تحديد أساليب حضور كلام الآخرين في خطاباتنا، فيتحدث عن أشكال كثيرة لهذا الحضور لعل أهمها:

أ- التهجين (hybridization) الذي يعرفه بأنه: "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ"⁴. وهو نوعان: تهجين لا إرادي (لا قصدي)، ويشكل إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيورة اللغات⁵، يعمل على المزج بين مجموعة من اللغات المختلفة تتعايش فيما بينها ضمن إطار لهجة فريدة، ويتميز هذا النوع بالعشوائية لأن حدوثه لا يستجيب لضوابط معينة تحكمه.

النوع الثاني، التهجين الإرادي (قصدي)، ويتحقق وفق جملة من الاستدعاءات الواعية عن طريق انتقاء خطابات أو تراكيب معينة من أجل إدكاء فضاء دلالي ما. وضمن هذا النوع يندرج التهجين الأدبي، الذي يجده باختين يتحقق أكثر ما يتحقق في نوع أدبي بعينه وهو: "الرواية التي جاءت نتيجة تفاعل لغوي

¹ - ميغان الرويلي، وسعد البازغي، مرجع مذکور، ص 318.

² - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص 12.

³ - ميغان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 319.

⁴ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987، ص 125.

⁵ - نفسه، ص 125.

شديد¹، جعلها تكون فضاء تلتقي فيه "مجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة"².

ب- الأسلية: أي قيام وعي لسانی معاصر بأسلية مادية لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه. فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلية فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر منها في الظل³.

ت - الباروديا (Parody): نوع من الأسلية يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلية البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً، بل عليها "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري ملك لمنطقه الداخلي وكاشم لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بوشرت عليها"⁴.

ث - تعدد الرواة: من تعدد الأصوات إلى تعدد الرواة، في هذا العنصر يعد الراوي العنصر الأساسي للرواية، إذ يعيننا على التعرف على الشخصيات باعتباره السارد الذي ينقل لنا جميع جوانب الشخصية وصفاتها الخلقية والخلقية وتصرفاتها وأحوالها، ويتم ذلك في إطار التعدد اللغوي، وبهذا التعدد تتجسد الحوارية.

وعلى هذا الأساس فحضور الراوي أساسي ومهم في الرواية، وقد عرج على ذلك تودوروف قائلاً: "لا وجود لقصة دون سارد"⁵. وبالنظر لهذا المعطى تكون الرواية الحوارية قد خالفت الرواية الكلاسيكية التي ركزت على روي واحد في الرواية. قياساً على ما سبق تكمن مهمة الراوي في "التنسيق والتأليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلى التناغم والتآلف"⁶.

ج- الحوار الخالص (Pure dialogue): يشير معنى الحوار الخالص إلى "ما سماه أفلاطون منذ زمن المحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكيم"¹، والحوار في الرواية متعدد الأصوات "مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية...

¹ - نجاة عرب الشعبة، "حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، ضمن مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد 31، شتنبر 2012، ص 90.

² - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2007، ص 23.

³ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 34.

⁴ - نفسه، ص 34 - 35.

⁵ - نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار، سوريا، 1994، ص 25.

⁶ - الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردى؛ مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 75.

¹ - حميد لحداني، أسلوبية الرواية؛ مدخل نظري، منشورات سال، الدار البيضاء، 1989، ص 90.

وهو حوار تحكمه الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع"¹. ومن منظور ميخائيل باختين فإن الحوار قبل أن يكون تبادلاً شفهيًا بين شخصين، هو تقابل بين لغتين كل متحدث له لغته وأسلوبه الخاص في الكلام حسب فئته العمرية وتكوينه الثقافي وتوجهه الإيديولوجي، وحتى حديث الإنسان مع نفسه (Monologue) يعتبره حوارًا وتقابلًا بين لغتين اثنتين على الرغم من وجود متكلم واحد، فحسب باختين "المحاور الثاني يكون حاضرا دون أن نراه، فكلماته غائبة غير أن الأثر العميق لهذه الكلمات هو الذي يحدد الكلمات الماثلة أمامنا للمحاور الأول"²، أي إن الإنسان حين يكلم نفسه يستحضر في ذهنه شخصا يتوجه إليه بالكلام، ويتأثر بما يتوقعه من رد ذلك الشخص.

ويرى الباحث إبراهيم أسيكار أن باختين أقام فهمه للحوارية اللغوية على كون الحياة مفعمة بالعلاقات ذات صلة بالحوارية، زد على ذلك أن اللغة ليست ملكية المتكلم وحده، ولا حبيسة نواياه، وإنما هي معطى مشترك إنساني يصعب الهيمنة عليها³.

ونختتم الحديث عن مفهوم الحوارية بإيراد تلك الملاحظة التي أبداهها الناقد حميد لحميداني حول حوارية باختين⁴. فقد استطاع أن يجمع بين مقارنة هذا الأخير وما قدمه لوسيان غولدمان من أدوات منهجية للتحليل. وفي هذا السياق رأى أنه من الأجدر أن نجعل مفهوم الحوارية قرينا لمفهوم "الفهم" عند غولدمان، ذلك أن مرحلة الفهم عنده تهدف إلى الإحالة بالبنية الدالة للنص، ثم يأتي التفسير لإدراج هذه البنية ضمن الكلية الاجتماعية والثقافية. وإذا كان باختين يرفض فكرة التناظر بين النص والمجتمع انطلاقا من أنّ المرجعيات الخارجية تتجلى عبر البنية اللغوية، فإننا نستطيع أن نفهم الحوارية بوصفها أداة إجرائية؛ الغاية منها تأطير بنية النص دون الرجوع - حتما - إلى الفضاء السوسيو- ثقافي. ويعزز الناقد موقفه هذا بأن باختين لم يكن معنيا بإشكالية انعكاس الصراعات الاجتماعية في النص واتخاذ موقف منها، بل كان مهتما بطرائق حضور الصراع على مستوى الخطاب اللغوي، ومن ثمة فهو يسعى إلى فهم النص لا إلى تفسيره.

¹ - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988، ص 144.

² - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، مرجع سابق، ص 288.

³ - إبراهيم أسيكار "مفهوم الحوارية: من المحكي الروائي إلى التداول الاستعاري"، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، الرباط، ع 5، شتاء 2015، ص 154-155.

⁴ - في كتابه "النقد الروائي والإيديولوجيا" ص 40 وما بعدها، وفيها يناقش الناقد حميد لحميداني بمعية الناقدة يمنى العيد هذا المفهوم وقد أفاض فيها.

3-التناص (Lintertextualite)

إذا نظرنا إلى مصطلح التناص (Intertextuality) بالإنجليزية أو (Lintertextualite) بالفرنسية، لوجدناه واحدا من المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة التي ظهرت بواكيرها عند كل من اللسانيين، والشكلانيين الروس، والبنويين الأوروبيين، ثم ازدهرت في مناهج ما بعد البنيوية والسيمائية النصية، فيرى شكري عياد أن أسس السميوطيقا قد وضعها أوائل هذا القرن كل من تشارلس، ساندريس بورس، وإلى مثل هذا يشير الأمريكي فرديناند دي سوسير مؤسس علم اللغة الحديث.

من الحوارية إلى التناص

لكي نفهم التناص على نحو أكمل، لابد من التأكيد على وجود تأثير ميخائيل باختين في أبحاث كريستيفا المنشورة بين عامي 1966-1967م في مجلتي (Tel quel) و (Critique)، إضافة إلى نصان مترجمان إلى اللغة الإنجليزية "النص المقيد" 1980م، و "الكلمة والحوار والرواية".

اهتمت كريستيفا في "النص المقيد" بتأسيس الطريقة التي يتم بها بناء النص من الخطاب الموجود مسبقا. فالكتاب كما تقرر الباحثة "لا يخلقون نصوصهم من عقولهم المبدعة، ولكنهم يقومون بتجميعها من نصوص موجودة مسبقا... بحيث يكون النص عبارة عن تعديل للنصوص الأخرى، أي تناص في فضاء نص معين"¹. وفق هذا القول، نجد أنفسنا أمام نصوص مصنوعة مما يسمى "بالنص الثقافي أو الاجتماعي"، وهو كل الخطابات المختلفة وطرق التحدث والقول والبُنى والأنظمة الموافق عليها مؤسساتيا التي تشكل الثقافة.

إن النص ليس كيانا منفصلا عن نفسه وإنما تجميع لنصوص ثقافية من شوارب متعددة يتم صناعته من مواد نصية نفسها. وقد انتهت كريستيفا للنص والنصية وعلاقتهما بالبنى الإيديولوجية من خلال صياغتها للمفهوم الباكتيني للحوار.

يتفق باختين وكريستيفا على أن النصوص كيفما كانت لا يمكن فصلها عن النصية الثقافية أو الاجتماعية التي يتم بناؤها منه، من ثمة فإن كل النصوص تحتوي في داخلها على البنى الإيديولوجية والصراعات التي يعبر عنها الخطاب في المجتمع، مما يعني أن الأبعاد التناصية لنص معين لا ينبغي أن تدرس باعتبارها مصادر أو تأثيرات.¹

¹ - جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة باسل المسلمه، دار التكوين، سوريا، 2011، ص 55.

¹ - نفسه، ص 56

والنص عبارة عن ممارسة وإنتاجية، ولئن كان النص مؤلفاً من أجزاء متنوعة من النص الاجتماعي، فإن الصراعات والتوترات الإيديولوجية المستمرة التي تميز اللغة والخطاب في المجتمع ستواصل الانتشار في النص نفسه، وهذا ما تقصده كريستيفا بالممارسة والإنتاجية.

تسعى مقارنة كريستيفا السيميائية لدراسة النص كترتيب نصي من العناصر التي تمتلك معنى مزدوجاً هما: معنى في النص ذاته، ومعنى موجود في ما وصفته "بالنص التاريخي والاجتماعي".

وما دام النص عندها ممارسة سيميائية تضم في فضاءها أو تحيل على ملفوظات نصوص أخرى، إحالة تسميتها "إيديولوجيم (Idéologeme) وهو: "الوظيفة التناصية التي تتمظهر على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد من خلال صيرورتها مانحة إياه كل مطابقتها التاريخية والاجتماعية"¹. بمعنى أن النص نسيج من نصوص أخرى داخلية في مكوناته، من ثم فإنها تطرح مفهوم النص التوالدي بوصفه هيكله بنيوية، وليس فقط بنية قائمة بذاتها، لأن التوالدية تتخطى البنية، لتضعها في إطار أعمق منها. فالنظر إلى "نص ما بأنه إيديولوجيم، أمر يحدد العمل نفسه الذي يمكن أن تقوم به السيميولوجيا عندما تدرس النص أنه تناصاً، وتفكر فيه تبعاً لذلك في حالة وجوده وسط النصوص المتعددة للمجتمع والتاريخ"²، أي إنه الوسيلة التي يقرأ بها نص ما التاريخ، ويندمج فيه لأن النص لا يحيل فقط على مجموع الكتابات، ولكن على شمولية الخطابات التي تحيطه، ويتموقع "في الواقع الذي ينتجه، عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي"³.

كما اهتمت كريستيفا بانجازات باختين في الرواية، خاصة ما أطلقت عليه "اللغة الشعرية"، حيث تؤكد أن ما يميز الرواية من منظور باختين هو المفهوم الدينامي للكلمة الأدبية⁴، وتميز في ذلك بين البعد الأفقي والبعد العمودي. ففي الأول تنتمي الكلمة في النص للمتكلم والمخاطب، بينما في البعد العمودي تكون الكلمة موجهة نحو جسد أدبي متزامن أو متقدم.

ويعتبر رولان بارت من النقاد والمفكرين الغربيين الأكثر انشغالا بالتناص، حين قارب نصوصية النص بوصفها ذات كيفية جسدية، إذ ليس النص عنده "في نهاية الأمر إلا جسماً مدركاً بالحاسة البصرية، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري – فإنه- أي النص- يشاطر الأثر الأدبي هالته

¹ - Julia kristeva, Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Ed, Seuil, paris. 1969, p 53.

² - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص 9.

³ - نفسه، ص 9.

⁴ - جراهام ألان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص 60.

الروحية، وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة (النص المكتوب)، ربما لأنه مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً، فهو احياء بالكلام ويتشابك النسيج"¹.

أما إذا انتقلنا إلى النقد العربي الحديث فإننا نجد أن دلالة التناص كانت الأشهر من بين الدوال العربية التي ترجمت لمصطلح (Intertextuality) أما الدوال العربية الأخرى التي جاءت مرادفة للتناص فهي: التعالق النصي الذي استنبطه محمد مفتاح من كريستيفا ومثيل أريفي ولورانت وريفاتير، وهو يعني عند محمد مفتاح "تعالق - الدخول في علاقة - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"² والتعالق يشير إلى الارتباط وهذا بدوره يستدعي التفاعل بين النصوص؛ ولذلك ذهب سعيد يقطين إلى استخدام مصطلح التفاعل النصي مرادفاً للتناص، وأثره على غيره من الدوال العربية التي ترجمت له من مثل: المتعالقات النصية، أو عبر النصية عند جزار جينيت، ويعلل يقطين هذا الإيثار بقوله: "فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"³ ويذهب في موضع آخر إلى "أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة"⁴ ويضيف الباحث تأكيداً لإثارة للتفاعل النصي على غيره من الترجمات العربية لمصطلح (Intertextuality) من خلال العلاقة بين الإعلاميات والنص الإلكتروني تلك العلاقة التي تبين له بجلاء ملائمة التفاعل لمصطلح (Intertextuality) وانسجامه.

وإذا عدنا إلى محمد مفتاح مرة أخرى وجدناه يستخدم مصطلحاً عربياً مرادفاً للتناص، وإن لم ينص عليه، هو الحوارية التي تكشف مباشرة عما بين النصوص من التمازج والتجادل الذي يشير إلى وجود نصوص مركزية وأخرى فرعية قد تكون من القرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال السابقين وأشعارهم، وقد تكون من الثقافات الشعبية السائدة وقت التوظيف.

¹ - رولان بارت "نظرية النص" ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب "أفاق التناصية: المفهوم والمنظور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 30-31.

² - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 121.

³ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2001، ص 98.

⁴ - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص 96.

خلاصة وتركيب

وقفنا في هذا الفصل عند جملة من النقاط، يمكننا أن نجملها في ما يأتي:

- تعني المقامة في إطارها اللغوي الإقامة والمجلس الذي يضم جماعة من الناس يلقي عليهم حديثا أو كلاما إما بغرض النصح والإرشاد وإما بغرض الثقافة العامة أو التسول، وتتميز بنزعة عاطفية وعظمية.

- يعتبر بديع الزمان الهمداني رائد فن المقامة في الأدب العربي، وإن سبقته محاولات ولكنها محدودة غير واضحة متمثلة في حكاية أبي القاسم البغدادي، وأحاديث ابن دريد. أما المقامات فهي أيضا من أصل عربي وينكر يوسف نور عوض من يدعي لها أصلا فارسيا.

- إن الشخصيات والراوي والأحداث والحوار والزمان والمكان والعقدة عناصر بنيوية ثابتة في نصوص المقامات، كما أن لها أغراضا متعددة منها: الكدية والتعليم والوعظ والحيلة والإمتاع والفائدة وغيرها. ولقد أحدثت مقامات الهمداني والحريري بصمة وتأثيرا ولقيت قبولا وإعجابا لدى المشاركة والمغاربة على حد سواء.

- يمكن تصنيف الدراسات المنهجية التي تناولت المقامة العربية إلى أربع اتجاهات، كلها أفادت من المناهج والمعطيات الغربية وهي: الاتجاه التاريخي المقارن، والاتجاه البلاغي الأسلوبي، والاتجاه البنيوي، ثم الاتجاه الثقافي.

- لا يخرج الحجاج في القواميس والمعاجم العربية عن دلالة التخاصم والتنازع، والجدل والغلبة. أما في الفكر الغربي فيعني فن استعمال الحجج للدفاع أو الاعتراض أو بالأحرى فن تدبير الاختلاف. وقد جعلت منه الأبحاث والكتابات الحديثة موضوعا خاصا بها، ويعرفه ميشيل مايير بوصفه جهدا إقناعيا إفهاميا. يخاطب العقل واللغة معا.

- تكتسي نظرية باختين في الرواية أهمية قصوى، وانتقل الكرنفال بحمولته الفكرية إلى مجال الأدب واستمد فيه حريته، بحيث لم يعد معلقا بقوانين وضوابط تحدد حياته الاعتيادية، بل صار اللاكرنفاليا.

خاتمة الباب الأول

نلخص من هذا الباب الأول الذي عقدناه لبلاغة النثر وبلاغة السرد في جانبها النظري، حيث وقفنا عند واقع النثر العربي القديم على امتداد تاريخه في المشرق والمغرب معا، كما دققنا النظر في لفظ النثر وملامسة أبعاده المعجمية والمفهومية.

ويمكن تقسيم النثر إلى نوعين: النثر العلمي الذي يرمي إلى تقديم الحقائق الطبيعية والوقائع التاريخية بلغة مباشرة، بعيدا عن التصنع والتأنق. ثم هناك نوع آخر يترجم فيه الكاتب عواطفه وأحاسسه وآراءه، منتقيا له أرق الألفاظ وأحلى العبارات، ويأتي هذا النوع في أشكال: الخطبة والرسالة والوصية والمقالة والمقامة والحكاية والأقصوصة وغيرها.

إضافة إلى تداخل النثر مع أنواع أخرى مثل: النثر الوصفي، والنثر المعرفي، والنثر التخيلي، فالنثر المطلق والمرسل، ثم النثر المقيد والمسجع. وخلصنا إلى أن النثر العربي يطرح إشكالات وأسئلة كبرى على الدارسين والباحثين، من قبيل شروط إنتاجه، وتداوله وتدوينه وحمولاته الدلالية والفكرية، وصوره النوعية، وخصائصه الفنية. أما بخصوص السرد فإن المصطلح يعاني من تذبذب واضح بين السرد والنسج والخصف، وإذا بحثنا عن المرجعية المعنوية للفظ السرد، فسنجدها تتراوح تارة بين سرد الكلام مثل القرآن والحديث، وسرد الزمان كالصوم والأشهر الحرم، على نحو ما أورده ابن منظور:

- القرآن: "وسرد القرآن، تابع قراءته في حذر منه".

- الحديث: "وفي صفة كلامه ﷺ: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه".

- الصوم: "وسرد الصوم، إذا تابعه وولاه".

- والأشهر الحرم: "وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال نعم، واحد فرد وثلاثة سرد"¹.

واضح من الإشارات النصية أعلاه أن السرد لا يحتمل عند القدماء معناه الاصطلاحي المتداول في عصرنا الحالي، بل كان ينصرف عند استعماله إلى دلالاته المعجمية. وحينما يقصدون المعنى الاصطلاحي، فإنهم يستعملون بدله ألفاظا أخرى من قبيل الحديث والأخبار، والرواية والقص والحكي وما يجري مجراهم.

ولم يكتب للسرد أن يدخل دائرة العلمية كحاجة معرفية للتخلص من الدراسات التاريخية التي اتخمت البحث العلمي وجعلته يتقدم إلى الأمام، إلا في القرن العشرين مع الشكلايين الروس وبوريس ايخنباوم، وشلوفسكي في مقاله "بناء القصة القصيرة والرواية" - فضلا عن فلاديمير بروب الذي قام بخطوة مهمة في وضع منهجية جديدة وصارمة لتحليل القصص العجيبة في كتابه المتميز "موفولوجيا

¹ - محمد بن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة سرد.

الحكاية" 1928. غير أن كلمتي السرد والسردية لم تأخذ بعدهما الاصطلاحي بين الدراسين، إلا في حدود 1969 على يد البلغاري تزفيتان تودوروف وهو أول من استعمل مصطلح السردية (Narratologie) علم السرد) والفرنسي ألجردا جوليان غريماس والأمريكي جيوالد برنس. وهناك اتجاه مواز للاتجاهات السردية السابقة وهو ما يسمى بالاتجاه السميوطيقي السردى من رواده غريماس وبريمون، ويهتم هذا الاتجاه بسردية القصة من خلال التركيز على المحتوى الحكائي لكشف الاحتمالات السردية للأدوار والحبيكات في المحكي.

أما مصطلح بلاغة السرد فهو اتجاه جديد في البلاغة العربية الجديدة، ينبع على حد الباحث مصطفى رجوان من محاولة البحث عن راهنية للبلاغة في السرد، الذي علت قيمته في عصرنا الحاضر، بعد قطيعة تاريخية للبلاغة العربية معه وانحيازها التام للشعر. ويُدرّس داخل السرديات البلاغية كل شكل سردي من جانب التأثيرين الجمالي والإقناعي (المقامة، المناظرة، الرسالة، الخبر، النادرة...) وكذلك كل ما ينتهي إلى السرد الوقعي في المدونات غير السردية وكافة أشكال الثقافة مثل السينما والأشهار والرياضة. وفي أفق ما ذكر تعمل السرديات البلاغية على دمج الجوانب الخطابية مثل الحجاج والعناصر البلاغية القديمة منصهرة مع طبيعة السرد والجنس الأدبي والخطابات الإقناعية والتعليمية. ورغم ذلك يظل المقصود بـ "بلاغة السرد" غير واضح المعالم، لكل باحث طريقته الخاصة في المقاربة والاشتغال.

أما المقامة في اللغة فإنها تعني بالضم "المُقَامَة" وبالفتح "المَقَامَة: المجلس والجماعة من الناس" كما أشار إلى ذلك ابن منظور في لسانه. مما يفهم أن اللفظ كان معروفا بهذا المعنى منذ القرن الهجري الثاني؛ أي في عصر التدوين والاستشهاد وجمع المادة اللغوية من العرب الأقحاح. ومن الناحية الاصطلاحية فإن المقامة فن قصصي عربي من النوع القصير في حجمه، تماما مثل الخبر القصصي، يعتمد هذا الفن على عناصر رئيسية: بطل الحكاية، وراو شاهدها وقام بنقلها إلى الذين لم يروها ولم يعايشوها، ويشارك هذا الراوي البطل في صنع الحكاية.

وسمات البطل في المقامة تتلخص في أمرين:

1- أنه يوظف ما لديه من قدرات لغوية في سبيل الحصول على ما يسد به حاجته الملحة إلى الطعام والشراب كما أشرنا إلى ذلك في ثنايا البحث.

2- أنه بهذا السلوك يمتحن الكدية والاستجداء مستخدما أصنافا متنوعة من الحيل منها التنكر، وطروق الليل، والتعامي، الادعاء بتبديل الحال مع وجود العيال أمدته بها ثقافته في الاحتيال. لأن

المثقف الفقير في المجتمع العباسي لا يبرح أن يجيد ألوانا من الحيل تساعده في الاسترزاق وكسب العيش.

وأشهر كتّاب المقامات في ثقافتنا العربية التراثية هما: بديع الزمان الهمذاني المتوفى (398هـ) وأبو القاسم الحريري المتوفى (510هـ)، وفي مقامات بديع الزمان يتولى بطل حكايتها أبو الفتح الإسكندري، والذي يقوم بروايتها: عيسى بن هشام. في حين يسند لأبي زيد السروجي مهمة البطل في مقامات الحريري، فيما يتقلد الحارث بن همام راوي حكاياتها. وتعود الريادة الإبداعية لهذا الفن لبديع الزمان الهمذاني واضع البنية السردية الأولى.

ويُلاحظ أن كثيرا من المقامات تحمل عناوين مدن، مثل المقامة البصرية، والمقامة الجرجانية، والمقامة العراقية، والمقامة الأندلسية، والمقامة الخرسانية، والمقامة الكوفية، والمقامة البغدادية، فالمقامة الموصلية. وهذا يعكس تطور حياة الشخصية العربية واتساع رقعة الدولة العربية بشكل كبير، منذ نهايات العصر الأموي، وبدا ذلك واضحا في عصر بني العباس الذي عاش فيه مؤلفا المقامات الشهيران، الهمذاني والحريري؛ إذ لم تتوقف حدود هذه الدولة على شبه الجزيرة والعراق والشام ومصر فقط، بل اتسع نطاقها الجغرافي بدرجة كبيرة.

ولقد اعتنى الباحثون والدارسون بفن المقامات في إطار قراءة التراث السردى العربى، وتواترت الأبحاث في هذا المجال وتعددت الرؤى والمنطلقات، حيث درست دراسات لغوية، تقف عند ثروتها المعجمية والأسلوبية، هدفها امتلاك عُدّة لغوية كما هو الحال في أعمال شراحها؛ مثل محمد عبده، ومحمد صادق الرافعي ومحي الدين عبد الحميد والشريشي وغيرهم. ثم مقاربات تاريخية تبحث في أصولها وجذورها التحقيقية بهدف تأصيلها، وضبط تحولاتها النوعية، وامتدادها في الموروث الحكائي العربي، مثلما أنجزه كل من زكي مبارك، وشوقي ضيف، ومارون عبود، وإكرام فاعور وآخرون. ثم نُظِرَ إليها من زوايا بنيوية، تستجلي مكوناتها السردية ونظمها الداخلية بالإضافة إلى حصر أنساقها الثقافية، على نحو ما نجد عند عبد الفتاح كيليطو، وعبد الله إبراهيم، وأيمن بكر، ومحمد أنقار، ويوسف نور عوض، وعبد الملك مرتاض. وقد عملتُ على تصنيف الاتجاهات النقدية في قراءة المقامة العربية حسب تواريخها إلى ما يلي:

- الاتجاه التاريخي المقارن؛ يوسف نور عوض.

- الاتجاه البلاغي الأسلوبى؛ محمد أنقار.

- الاتجاه البنيوي، أيمن بكر وعبد الله إبراهيم.

- الاتجاه الثقافى؛ عبد الفتاح كيليطو.

هكذا كان تلقي المقامات في النقد العربي الحديث، فغدا النظر إليها بكونها نصا منفتحاً على أسئلة لا حدود لها، إذ أصبحت قراءة النص المقامي على حد الباحث نادر كاظم هي الأكثر استئثاراً بالاهتمام واستحوذاً على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها، واكتسبت أهمية لا مثيل لها في تاريخ النقد كله. ومن خلال استعراضنا لهاته الاتجاهات النقدية في قراءة المقامة العربية اتضح أنها تأثرت بالنقد الغربي، مع مراعات بعض النقاد لخصوصيات السرد العربي، الذي يفترض وعياً معرفياً بمرجعياته السياقية ثم النصية.

يعنى الحجاج بدراسة التقنيات الخطابية التي تتغيا الإدلاء بحكم ما أو تقويم أو باقتراح سلوك أو فعل، ويقوم الحجاج على مقدمات مقبولة عند المتخاطبين. ويقسم بيرلمان هذه التقنيات الحجاجية إلى: الحجج شبه المنطقية وهي غير ملزمة بين الأطراف التخاطبية، وتشمل حجة التناقض وعدم التناسب، حجة التحديد والدور، حجة التعددية والتضمين والتقسيم، حجة المقارنة. هناك تقنية الحجج المستندة على بنية الواقع، تشمل مجموعة من الروابط، ولعل شايم بيرلمان يميز بين روابط التعاقب وروابط التزامن أو التصاحب والروابط الرمزية.

وأخيراً الحجج المبنية للواقع، من أهمها: الشاهد والتوضيح والقودة، المثال، التناسب، الاستعارة. دون إغفال دور المستمع في النظرية الحجاجية عند أرسطو وبيرلمان. ولا وجود لإقناع بدون حضور هذا الطرف.

وتأتي أهمية الحجاج في المقامة باعتبار هذه الأخيرة ما أنشئت إلا على أطروحة مفادها أن الأدب قد ركبت نواديه، وأن الأديب لا مكان له في عالم هيمنت فيه المادة. وتقوم المقامات على أطروحة مضمرة مناهضة ونقيضة لهذه الأطروحة، وأن الأديب هو رب الفصاحة والبراعة والفتنة، لا يضاهيه حتى من تملك المال أو السلطة. كما أن للحجاج غاية هي التأثير في المتلقي لإقناعه بفكرة أو دفعه نحو تبني موقف ما.

- علاقة الحجاج بالعواطف هي علاقة جدلية، وقد ميز أرسطو بين قسمين من الحجج: الحجج غير الصناعية وتسمى أيضاً الحجج الجاهزة، ولا يكون للخطيب دخل فيها، ثم الحجج الصناعية وهي خلاف الأولى، وقسمها أرسطو إلى ثلاثة أقسام:

- ما يتصل بسمت الخطيب وأخلاقه ويسمى الإيتوس.

- ما يرتبط بأحوال السامعين ويعرف بالباتوس.

- ما يتعلق بأقوال المتكلم وما تحتويه اللغة من حجج منطقية ويطلق عليه اللوغوس.

وقد ركزتُ على الحجة الثانية (الباتوس) المرتبطة بالانفعالات النفسية التي يثيرها المتكلم أو المخاطب وتكون مصحوبة حسب أرسطو باللذة والألم مثل الغضب والشفقة والخوف والحب والكرهية وجميع الانفعالات الصادرة من المرء. أما ميشيل مايير فإن له رأياً آخر بخصوص العلاقة القائمة بين الباتوس والهوى والعقل، فهي علاقة قائمة على الترابط مبنية على الاسترسال، ثم يعرف الباتوس بأنه مجموع القيم المضمرة الثاوية خلف الأجوبة التي لا تقبل النقاش.

أما كريستان بلانتان فيضيف إلى جانب العواطف والأحاسيس الحالات التي تنتاب الإنسان أثناء حدوث عاطفة معينة، كما ثمة مواضع لإثبات العاطفة وهي: طبيعة الحدث- طبيعة الشخص- أداة المماثلة- المكان المؤشر على العاطفة - الكثافة والكم - الأسباب المرتبطة بإحداث العاطفة.

لم يُنظر إلى المقامات العربية في علاقتها بالسياق السوسيوثقافي التي ظهرت فيه، ذلك أن المؤلف ضمير عصره يصبر دائماً التعبير عن قضايا زمانه، في هذا المنطلق حاولنا تطعيم البحث ببعض المفاهيم الوافدة من نظرية ميخائيل باختين، بحيث أن هذا الأخير ربط في دراسته حول "شعرية ديستوفسكي" بين الرواية وجذور نثرية أدبية قديمة، علاوة على دراسته عن فراسوا راسنيه والثقافة الشعبية. ومن المفاهيم التي تم الإشارة إليها: مفهوم الكرنفالية، ومفهوم الحوارية، والضحك، والتهجين، فالتنصص، على أساس تطبيق هذه العناصر المذكورة في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

الباب الثاني

مقامات بديع الزمان الهمذاني

بين هيمنة السرد والحجاج وتعدد الأنساق

تمهيد

ينهض الباب الثاني على تطبيق بعض المفاهيم الإجرائية المستقاة من النظريات النقدية والبلاغية التي تم الإشارة إليها في الباب الأول من الإطار النظري. إذ وجدنا أنفسنا أمام مفهومين مركزيين يمثلان في البحث مركز الثقل هما: السرد والحجاج، فإذا كان السرد بوصفه نمطا من أنماط الخطاب وليس مرحلة في ترتيبه، يقوم على حركة في الزمن ويرصد العلاقة بين الوقائع وتواليها والتحول في خصائص الفاعلين، وكان الحجاج بوصفه نمطا آخر من أنماط الخطاب، يسعى إلى إقناع المتلقي وإذعانه للدعوى، ويقوم على بنية قارة لا زمنية مثله مثل الوصف الذي يسعى إلى تحديد صفات الموضوع في الفضاء، فإن هذين النمطين الخطابيين لا يوجدان منفصلين في النصوص الكلاسيكية، إذ يتداخلان ويأخذان أوضاعا وأشكالا ووظائف تتحدد على أساسها طبيعة النص. وهذا ما يؤيده سيمور شاتمان عندما رأى أن السرد دوماً يوظف لخدمة الحجاج كما في الأمثال والخرافات والحكايات، وكلاهما أيضا يسعيان إلى التواصل مع المتلقي قصد تعليمه وإفادته وإقناعه وإمتاعه، الأمر الذي جعلنا نخصص الفصل الأول للبحث في علاقة السرد بالحجاج في مقامات بديع الزمان الهمذاني. بينما يحاول الفصل الثاني مناقشة حدود السرد والتمثيل في المقامة الموصلية، ولعل ماري شافير (Marie Schaeffer) قد وعى بأهمية التداخل بين صيغتي السرد والتمثيل في النصوص الأدبية، وهذا ما يلاحظ في مقامات الهمذاني إذ يعمد السارد إلى مسرحة الأحداث (theatralisation)، فيتحول النص إلى مشهد (scene) يتطابق فيه زمن الأحداث مع زمن الخطاب، وتتكلم الشخصيات بالسنها في حوار مباشر يحاول فيه السارد أن يطابق بين الشخصية والتمثل الذي يحدث لدى القارئ انطلاقا مما يعرفه عن انتمائها إلى نمط معين من البشر.

ثم يطرح الفصل خطاب الطعام في المجالس الأدبية، وغالبا ما يكون الهدف منه هو السرد والحكي، وتمثل المقامة المضيرية نموذجا لهذا الخطاب. وقد ذهب توفيق بكار إلى اعتبار هذه المقامة أشبه ما تكون بالذهب.

الفصل الأول

السرد والحجاج في مقامات بديع الزمان الهمداني

توطئة

تقوم بلاغة السرد على محددات أساسية تتحقق من خلال مسارات معينة هي: المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وبنية الإستهلال السردية، والوصف السردية، والحوار والرواية والشخصيات والزمان والمكان؛ وهي كلها عناصر أو توابث تبني لنص المقامات بلاغته السردية وتحقق له مختلف الأغراض الجمالية والأبعاد الحجاجية والأنساق المضمرّة، ويحقق السرد من ثمة تأثيره في المتلقي ويُحصّل قيمته الفنية. وهذا ما استهدفته في قراءة المقامة الجاحظية من خلال مباحث ثلاثة متساندة تتواشج فيما بينها لتشكل.

المبحث الأول وسمته ببلاغة السرد في المقامة الجاحظية حيث سأطرق فيه للبناء الحكائي للمقامة، والمبحث الثاني استهدفت فيه مظاهر الحوارية التي تتضمن ثلاثة مظاهر هي: الأسلبة والاشتغال الشعري والسخرية. أما المبحث الثالث، فقد تناولت فيه علاقة التواصل بالحجاج في المقامة الجاحظية، إذ سأميز بين ثلاثة مقامات تواصلية هي: المقام الخطابي والمقام التخيلي والمقام الحوارية، يستأثر كل مقام ببنياته النصية ومكوناته الفنية التي تميزه عن غيره. ولما كانت المقامات تتميز بنزعة عاطفية، كان على الكاتب أن يوظف مقومات أسلوبية لإثارة مشاعر مستمعيه والنفاذ إلى عوالمه الفكرية والشعورية، من هنا تشكل الموازنات الصوتية ثراء صوتيا وإيقاعيا يعادل المكونات اللسانية، وفي هذا الإطار وقفت عند بعض الظواهر مثل المقابلة، وتوازي البنية التركيبية، والسجع.

المبحث الأول: بلاغة السرد في المقامة الجاحظية

1- البنية السردية للمقامة

- المتن الحكائي

تبدأ أحداث المقامة بوصف مجمل لوليمة أقيمت في دار ذات رحابة ووسع، وهي تشتمل على أطايب الأطعمة والألذات وقد دُعي إليها عيسى بن هشام، كما وجد مع المدعوين رجل لم يُعرف وكان شرها في الأكل؛ إذ يتناول من كل نوع ولون بطريقة عجيبة وأسلوب غريب. وبعد المأدبة انتقل القوم للحديث عن خطابة الجاحظ وحسن بلاغته وفصاحته، لكن الرجل الغريب الطُّفيلي الذي دخل الوليمة ولم يدع إليها - قاطع حديثهم بأن رد عليهم إعجابهم بالجاحظ من خلال الإقناع بالحجة والبرهان النقديين مع إيهامهم بحسن إبداعه للشعر وامتلاكه طرائق التعبير والقدرة على نقل الفكرة التي تعتمل في ذهنه.

2.1- بنية الاستهلال السردى

يحدد حازم القرطاجنى مفهوم الاستهلال بوصفه "الطليعة الدالة على ما بعدها"¹. وقد توجهت العناية البلاغية والنقدية القديمتين لدراسته، والاهتمام بخصائصه وسماته التي تفتح المجال باتجاه النص والقارئ، من ثم تعمل على إضاءة غرض النص²، مثلما تسعى لتنبية نفس القارئ وإيقاظها³؛ "وقد تحدث البلاغيون عن "الابتداء"، و"براعة الاستهلال"، و"الافتتاح"، وكلها تتصل بالاستهلال وجمال بداية الكلام، إن كان مما يثير السامع، ويحرك في نفسه كثيرا من الكوامن"⁴.

غير أن دراسة الاستهلال يمكن أن توجه الباحث نحو الكشف عن الخصائص السردية التي تميزت بها بنية المقامات، وبما يقوم به الاستهلال من إمكانات تسهم في بناء السرد – على نحو غير محدد – في تشكيل نص المقامة، وتأمين نظم علاقاته؛ ليكون الاستهلال عندئذ، "فعلا تأليفيا يتقدم النص ويؤطره، ممهدا لجريان السرد في مسارات شتى، تشكل شبكة عريضة من العلاقات"⁵.

يشكل الاستهلال – في القصة عموما، وفي المقامة خصوصا – عنصرا له تأثيره الذي يتوزع على مدارين، الأول: نفسي استقبالي، كون القص الأدبي رسالة (مرويا) صادرة عن مرسل (راو) قاصدة مستقبلا (مرويا عليه)، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية⁶. فمن خلال الاتصال يتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعريته من خلال أركان الرسالة، أو من خلال ما بين كل من المرسل والمستقبل من سياق مشترك، تقع الرسالة على مسافة منه، هذه الرسالة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسل (أي الرسالة المرسل) فيما يخص المرسل إبداعيا، ومن المرسل إلى النص، عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويليا⁷. وتوضحه الخطاطة الآتية:



¹ - أبي الحسن حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1966، ص 309.

² - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2000، ص 118.

³ - حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 310.

⁴ - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 118.

⁵ - الطاهر رواينيه، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، عن مختلفون، السيميائية والنص الأدبي، ص 140.

⁶ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 111.

⁷ - نفسه، ص 111.

من خلال هذا، تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب، والاستقطاب اللذين يمارسهما تأثيراً في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه¹.

المدار الثاني: بنيوي أسلوب، يعمل الاستهلال على تبئير دلالات القصة المحكية، ومضامينها، وسياقاتها، وأحداثها، وما ستكون عليه الوظائف الرئيسة في القصة، كما أنه يشير إلى العنصر الغالب في القصة؛ فالقصة التي يكون عنصرها الحدثي زمنياً – تبتدئ بإشارة لفظية زمنية، والتي يكون عنصرها الحدثي الأساس مكانياً تبدأ بإشارة لفظية مكانية، وهكذا دواليك؛ ومن أجل هذا الغرض جعل جيران جينيت عملية تحليل النص القصصي، مستوعبة في ثلاثة أبعاد هي:

أ. الأحداث التي تدور في إطار زمني ما – وعلاقتها بالشخصيات المتخيلة من قبل السارد، بما لها من دور في تحليل الوظائف في الخطاب القصصي.

ب. السرد: وهي العملية التي يقوم بها السارد، وينتج عنها النص القصصي المشتغل على الخطاب القصصي أو الحكاية.

ت. الخطاب القصصي: وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد للتعبير عن حكايته ضمن إطاره القصصي².

فثمة علاقة وطيدة بين الحكاية التي تسرد نصاً، والحكاية المروية، أو بين ما يطلق عليه اختصاراً الخطاب السردى والحكاية³. من هنا لا يمكن فصل (طريقة القول أو الحكى) عن القول (الحكى)، وهي قضية يلزم توافرها في عملية تحليل القصة نقدياً، بما لها من أثر فاعل في توجيه (وجهات النظر) السارد في السرد، حين ندرس طرائق السرد وآلياته⁴، فكل جزء في الهيكل للقصّة يوفر قيمة بنائية مهمة لإجمالي قيمة العمل الأدبي، وفهم دور كل مفصل في العمل الأدبي يسهم في فهم العمل الأدبي بأكمله، فلا شيء في العمل الأدبي اعتباطي⁵. إضافة إلى أن الاستهلال مفصل مهم في الخطاب القصصي؛ يعمل على "جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياح انتباهه تضيق الغاية"⁶. إنه يحمل "ضمناً تاريخاً

¹ - ناهضة ستار، بنية السرد القصصي الصوفي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 84.

² - جيران جينيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة عمر حلي ومحمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط3، 1997، ص 40.

³ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 322، ومحمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 15.

⁴ - نفسه، ص 323.

⁵ - ناهضة ستار، بنية السرد القصصي الصوفي، مرجع سابق، ص 85.

⁶ - ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون، 1993، ص 22.

وتقليدا ما، وله بعد ذلك، أعراف بناء وطريقة قول، وقد يكون أقرب في حالات ما، إلى المبدإ الشفاهي في القول وفي العمل"¹.

إن احتلال الاستهلال موقعا متميزا في بنية المقامات دليل على الوظيفة التي ينهض بها داخل عملية السرد، فهو يحمل مؤشرات تنبئ عما سيكون، وكيف سيكون داخل النص نفسه، ومؤشرات أخرى يدرك منها القارئ كيفية بناء النص؛ فاشتغال الاستهلال بهذه المؤشرات يمنحه قيمة نصية ودلالية مهمة، تجعل منه ركنا لا يمكن الاستغناء عن وظيفته المؤداة في جسد النص السردي.

وأخيرا، يرتبط الاستهلال ارتباطا وثيقا بعنصر الزمان والمكان "ولهذا فإن كانت بنية النص مكانية، رأيت تفوق المكان على الزمان في الاستهلال، وإذا كانت زمانية، رأيت تفوق الزمان على المكان فيه توافقا مع استراتيجية القص وموضع الراوي والمروي له"².

3.1- تعدد الرواة

الراوي هو أحد أعوان السرد في النص القصصي كما قال عبد الله صولة، فالمؤلف هو عون النص السردي (Le texte Narratif) والمبثّر (Focalisateur) هو عون القصة (L histoire) والراوي هو عون الحكاية (Le recite)³. والمقامة عمل سردي يقوم على راو هو عيسى بن هشام الذي يقدم الأحداث والمواقف مباشرة، وبطل هو أبو الفتح الإسكندري، وهاتان الشخصيتان تتكرران في سائر المقامات الهمدانية، وثمة أصوات أخرى غائبة في النص الحكائي، إنه صوت بديع الزمان الهمداني المؤلف الواقعي، وصوت المحدث الذي يروي عن عيسى بن هشام، صاحب جملة حدثنا عيسى بن هشام قال: أثارني وليمة ورفقة وليمة.

إن أول ما يطالع القارئ المقامي بعد العنوان فعل (حدثنا)، الذي يشعر المتلقي ببداية السرد، ولفظة (حدثنا) تحيل إلى الحديث النبوي الشريف بما يتضمن من صدق ووثوقية في الرواية وتواتر في نقل الخبر، ففي علم مصطلح الحديث يجعل أهله: سمعت، وحدثني، وأخبرني في أعلى درجات التحمل، ذلك أن المستمع يتلقى الحديث من صاحبه بشكل مباشر، حيث تتخذ هذه اللفظة مع الضمير (نا) بُعدا حجاجيا يختزل القوم الذين يستمعون لحديث عيسى بن هشام، وكأن بديع الزمان يختبئ وراء الضمير. وإن عيسى بن هشام قد حدّث جمعا من بينهم الهمداني بأحداث هذه المقامة، ثم إن رواية الهمداني لها، تعتبر مطابقة لرواية عيسى بن هشام؛ لأن الرواية قد تصل إلى المتلقي من مسلك آخر.

¹ - ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص 21.

² - بنية السرد القصصي الصوفي، ص 87.

³ - عبد الله صولة "الراوي ووظائفه"، قصص، مجلة تصدر عن نادي القصة النادي الثقافي، أبو القاسم الشابي، تونس، ع 107/يناير-

مارس 1999، ص 41.

إن الصورة التي يظهر بها أبو الفتح الإسكندري تبدو صورة هلامية وتطرح إشكاليات عديدة بسبب التلون والتشكل اللذين يكتنفهما؛ لأن القارئ المتمرس الخبير يقف على ما يحظى به أبو الفتح الإسكندري من قدرات أدبية ولغوية، جعلته يهر مستمعيه ويفحم خصومه بقوة بيانه، وجديد حديثه "فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه. هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات، أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يتم الاقتصار فقط على إعادة إنتاجها. فالتعديل الطفيف والتصحيح يندرجان ضمن الحقل الذي تتطور فيه بنية جنس من التغيير، وإعادة الانتاج، فإنهما يرسمان حدود امتداد هذا الحقل"¹. يعد هذا الوصف مدخلا لشخصية أبي الفتح الإسكندري، وركيزة أخرى للنص؛ لأن القارئ المطلع على المقامات السابقة حينما يقف عند هذا الوصف فإنه يستحضر ما كان للبطل في تلك المقامات.

والناظر في المقامة يلاحظ أنها تتكون من ثلاثة مقاطع حكاية قصصية يمكن ضبطها على النحو الآتي:

المقطع السردى الأول: يمتد من بداية النص إلى عبارة "ومن قان تلقاه فاقع"، يمثل وضعية البداية يتميز هذا المقطع بالهدوء والصمت، ويمكن وسمه بـ "جلسة انتظار الطعام".

المقطع السردى الثانى: يبدأ من قوله "ومعنا على الطعام رجل" إلى قوله "فأخذنا في وصف الجاحظ" ويمثل طور التحول في مسار الأحداث صلب المائدة أو المؤكلة.

المقطع السردى الثالث: ويمتد على بقية النص، وصف للجاحظ ونقد لبلاغته وإبراز لعيوبه، وانتهى المقطع بالهدوء حيث لحظة التعرف على البطل، ويمكن إسناد عنوان "الغنم" فقد غنم الإسكندري المال والعطايا من الجماعة بفضل قدرته الكلامية على التأثير.

4.1- الوصف السردى

يؤسس عيسى بن هشام فاتحته السردية على لفظة (أثارتني) التي توازي دلاليا المشهد الوصفى للمكان الذي "يكتسب صفة التصوير ليكون بمثابة العين التي يُطلُّ منها المتلقي على عالم النص"²، كما أن معنى الإثارة في هذا السياق- يكتسي متعلقات سياقية مشحونة بدلالات عدة، (كشهوة الطعام، والتحريك، والتوازن، والغضب)، إضافة إلى عبارة "الرفقة" التي تعد من مثيرات طقس الطعام في المخيال العربى الإسلامى كيف و"خير الطعام ما اجتمعت عليه الأيادي".

¹ - هانس روبرت ياكس، نحو جمالية التلقي تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، ترجمة محمد مساعدي، دار الناي، بيروت، 2014، ص 65.

² - حبيب مؤنسي، "المشهد السردى في القرآن الكريم الرؤيا، بؤرة التشكيل السردى" مجلة قراءات، الجزائر، 2010، ص 48.

ولكي يبني بديع الزمان الهمذاني رؤيته فقد استخدم ضمير المتكلم الذي يشكل محورا للأحداث عبر سلسلة من العلامات المتجاورة في نسيج الخطاب السردى؛ حيث تلتحم وتنسجم في نمط واحد، وانكشف ذلك من خلال شحن الصياغة اللغوية بالعديد من الملفوظات الدلالية التي تمدّه بطاقات تعبيرية كما في لفظة (فأجبت) التي تدل على سرعة استجابة الراوي عيسى بن هشام ورفقته مراعيًا أمر الدين أولاً، وقد استشهد بالحديث النبوي الشريف قصد إقناع المتلقي أنه ليس شرّها، وإنما قبل دعوة الوليمة نتيجة اتباعه أوامر الدين.

نجد الحديث المأثور عن الرسول ﷺ يتوافق ويتفاعل مع المبنى الكلي للنص، ما يدل على بدهاء فكر الهمذاني. إن الحديث يتجاوز الدلالة السطحية إلى دلالة عميقة كامنة في جسد النص السردى المقامى "انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقة مولدة للثنائيات"¹.

وهي ثنائيات ضدية يضمّرها الحديث من قبيل: "الغنى- الفقر" ذات إحياءات مستمدة من الحديث السابق: "الكراعُ - الهُدْيُ"، إذ الكراع مستدق الساق العاري من اللحم، وهو مؤشر يفيد الفقر والحاجة والضعف.

كما يظهر من الفعل "أثارتني" بما يوحي إليه من تمرد قوي على الرجل الغريب الذي تناول على المدعوين أثناء تناوله الطعام ضداً على الجاحظ ولسنه توافقاً مع المشهد الحوارى الذي استجاب فيه عيسى بن هشام بسرعة للوليمة. ومن الطبيعى أن يتكرر حرف الفاء عدة مرات الذي يفيد الترتيب مع التعقيبي مثل قوله: "فَأَفْضَى، فَصِرْنَا، فَأَنْتَقْتُ، فَأَخَذْنَا، فَقُلْنَا، فَنَلِئُهُ..." وهي أفعال تحمل في طياتها حركية ودينامية دلالية تعتمد على وحدات لفظية ذات "أبعاد معرفية غنية تثرى النص، وتعلي من قيمته الفكرية والفنية"² موازاة مع هاته الأبعاد جاءت جل الأفعال مبنية للمجهول "تُركت، بُسِطت، فُرِش بِسَاطُهَا، مُدَّ سَمَاطُهَا، مُلِئَتْ حَيَاضُهُ"، وإذا أردنا تأويلها في سياق النص فإنها تدل على الإنكار والتمرد.

لقد استطاع الراوى أن يوظف تقنية الوصف سيما للمكان الذي جرت فيه أحداث الوليمة متكئاً على تراكيب وأساليب بلاغية ذات جرس موسيقى منها: الجناس والجمال المسجوعة المتجانسة في بعضها البعض، مشكلة مشاهد بصرية توضح جمال الدار ورونقها وامتلائها بالفرش والبسط والاتساع والخضرة والترتيب والنسيق وكأنها جامعة لأنواع المحاسن. فالدار هي التي تنتقي وتنتخب من الحسن ما تشاء، كما تبدو محتوياتها في ملك ذوى الجاه، ويستمتع بها زوارها، ويوجد بها خدم كثير، مع توفر الموسيقى (العود والناي) اللذين يتيحان للزائر راحة نفسية قبل تناول الطعام.

¹ - يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافى؛ الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص 233.

² - دعد الناصر، المناومات في الموروث الحكائى العربى؛ دراسة في النسق الثقافى والبنية السردية، دار فارس، الأردن، 2008، ص 147.

إلى جانب الأصوات نجد الألوان التي يزخر بها المكان ويؤثثها وما تضيفه عليه من جمال وإبداع؛ فالراوي يجعل من أصداد الألوان تناسقا وانسجاما (حالك شديد السواد) الرامز للغموض والاعتداد بالنفس، وبين (الناصع شديد البياض) الرامز للنقاء والحيوية والوضوح، و(القاني الأحمر) وهو من الألوان الأكثر جذابة، فهو يدل على قوة التأثير والتحرر، بينما (الفاقع الأصفر) الرامز للضوء والثراء، الدال على التركيز الذهني والدهاء الفكري بما يتوافق دلاليا مع إبداع بديع الزمان الهمذاني لفن المقامة. ولعله اللون الذي اقترحه الإسكندري على أهل القرية في حكاية السيل عندما حثهم على إحضار بقرة صفراء كي يبعد عنهم شر السيل. ونحن نعلم أن للألوان وقع نفسي ورسوخ في الذاكرة الجماعية للأفراد كما تدل على "المستوى الحضاري، فكل شيء بلغ النهاية في الحسن والتناغم، وربما يكون هذا الحسن النادر الذي تبدو مكوناته عاقلة هو ما دفع الحديث نحو اكتمال مواز على المستوى الثقافي"¹. إشارات لامعة من الكاتب إلى واقع مجتمعي يحمل في طياته عالما طبقيا، هادفا إلى إبراز مقارنة بين الطبقة الغنية المترفة في التنسيق والترتيب والمثالية في الفن، مقابل التشتت والواقعية لدى الطبقة الفقيرة، وبهذا الأسلوب ينزع الهمذاني نزعة رمزية متكئة على الإيماء والتلميح اللذين منحنا للنص طاقة تعبيرية تربط بين الإبداع الفني المتقن نموذج بديع الزمان الهمذاني الذي يجيد التكلف والقدرة الفائقة على الإبداع، وبين فئة فقيرة يمثلها ذلك الإنسان المكدي الذي لا يتوفر على إمكانيات تؤهله كي يصير أدبيا فذا، لعله يقصد الجاحظ وهي سخرية لاذعة لأن هذا الأخير يميل إلى السهولة في الكتابة الأدبية.

ويستمر بديع الزمان الهمذاني في سخريته على بعض السلوكات في المجتمع العباسي وقتئذ سيما في موائد الطعام؛ حيث ظهر فيه أبو الفتح الإسكندري في صورة طفيلي قال السارد: "ومعنا على الطعام رجل تسافر يده على الخوان، وتسفر بين الألوان، وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقا عيون الجفان، وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة كالرخ في الرقعة، يزحم باللقمة اللقمة، ويهزم بالمضغة المضغة، وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف، ونحن في الحديث نجري معه، حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابته ووصف ابن المقفع ودرايته ووافق أول الحديث آخر الخوان". يستهل المقطع السردى بظهور مفاجئ لشخص مجهول "مَعَنًا رَجُلٌ" نكرة غير معروفة، غريب عن المدعوين فهو أقل الحضور قيمة، وصفه الهمذاني وصفا "كاريكاتيريا" من خلال طريقة تناوله الطعام، إن هذا الشخص يمد يده إلى كل أنواع الأطباق وألوانها من شدة شرهه، مشبها إياه بالمسافر متنقلا من مكان إلى مكان غير أبه بمن حوله ولا يلبث حاله على حال،

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 107.

والظاهر من وصفه السابق لليد على التناول الواضح على أسلوب الجاحظ وبلاغته، ولعل هذا ما قصده الراوي عندما شبه يده بالتي "ترعى أرض الجيران"¹، وقد أنزله منزلة البهيمة.

إن الصورة السردية – هنا – قائمة على مشهد الطعام أو المائدة ثم حركة الرجل الغريب التي بسطت سلطتها على النص، ولعل الإطار الفني لهذا المشهد السردى، يجسد المدلولات التي تؤدي إلى المعنى الساخر من ناحية الحركات والاشارات الصادرة عن الرجل الغريب. وإزاء هذا الطرح نكون أمام "تقابل بين المعنى الظاهر غير المقصود، والمعنى الحقيقي المقصود"²، الذي يعد بمثابة سلاح هجومي على شخصية الجاحظ وأسلوبه، انطلاقاً من صورة الرجل وهو يتناول الطعام "يزحم باللقمة اللقمة" و"يهزم بالمضغعة المضغعة" بسرعة فائقة، وتتزاحم اللقم في فمه تزامناً عجيماً، كأنه في معركة مع أشخاص يريد أن يفوز بهم.

¹ - هناك نصوص في التراث العربي القديم تتحدث عن الأكل المفترس، وحري بنا أن نعرض قصيدة للشاعر ابن هانئ الأندلسي (ت: 362هـ/ 973م)، في وصف أكل التي يقول فيها:

أنظرُ إليه وفي التحريك تسكينُ	كأنما التقمط عنه التنانينُ
يا ليت شعري إذا أومى إلى فمه	أحلقه لهوات أم ميادين
كأنها وخبيث الزاد يضرها	جهنم فذقت فيها الشياطين
تبارك الله ما أمضى أسننه	كأنما كل فلك منه طاحون
كان بيت سلاح فيه مخترن	مما أعدته للرسل الفراعين
أين الأمسة أم أين الصوارم أم	أين الخناجر أم أين السكاكين
كأنما الحمل المشوي في يده	ذو النون في الماء لما عضه النون
لف الجداء بأيديها وأرجلها	كأنما افترسهن السراحين
وغادر البط من مثنى وواحدة	كأنما اختطفهن الشواهين
يخض الور من قرن إلى قدم	وللبلاء عيم تطريب وتلحين
كان في فكه أيتام أرملة	أو باقيات عليهن التباين
كأنما ينتقي العظم الصليب له	من تحت كل رحي فيهر وهاون
كأنما كل ركن من طبائعه	نار وفي كل عضو منه كانون
كأنما في الحشا من خمل معدته	قرنفل وجواريش وكمون
قوموا بنا فلقد ربعت خواطرنا	وجاذبتنا الأعنات البرادين
نصحتكم فخذوا من شذفه وزراً	أولا فأنتم سويق فيه مطحون
فليس ترويه أمواه الفرات ولا	يقوته فلك نوح وهو مشحون
فمثل رقادة في كفه وسط	ونحن مقدونس فيه وطرخون

² - كليمان موزان، ظاهرة الأدب، ترجمة حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2020، ص 256.

وتظهر هاته الصورة ممتلئة بالحركة الذائبة التي يختزلها الرجل الطفيلي – وهو- يرسل الطعام بكميات كبيرة دون استراحة أو توقف، وفي الوقت نفسه يختار أجود الأطعمة وأطيبها، ومثل هذا الانتقاء يتوافق مع أسلوب الهمداني في اختيار الألفاظ وسبكها وصياغته للعبارات البليغة ذات المرامي البعيدة. ويظهر كذلك في قوله "تجول في القصعة كالرخ في الرقعة" وكأنه ينتقل في الإناء الواحد من جميع أطرافه كما تنتقل أقوى القطع التي تتميز بحرية الحركة في لعبة الشطرنج، وهذا أيضا ما يتوافق مع قدرة الهمداني في التصرف في فنون القول كما يريد، وانتقائه أرق الأساليب والتعابير الأدبية في نسج مقاماته، مينا أن العبرة تكمن في الإتقان والمهارة في اللعب بالألفاظ والتراكيب العربية. إن الرجل الغريب يستحيل أن يجمع بين الأكل والكلام و"هو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف" يتبادل الحاضرون الكلام إلا هو، فالصمت الظاهر في العبارة المذكورة يؤدي كما يرى عبد السلام فاتح دورا مهما في البنية العميقة التي تدل "على النقيض من الملفوظ"¹. أحدث الهمداني تقابلا بين شخصيتي الجاحظ وابن المقفع، وشخصية بطل المقامات أبو الفتح الإسكندري. ذلك أن سطوة ابن المقفع لم تكن بالنطق والخطابة، بل كانت بالكتابة والترجمة كما في "كليلة ودمنة".

لقد حاول أبو الفتح الإسكندري كما عبر عن ذلك عبد الله إبراهيم "تخريب بلاغة الجاحظ وأن يفصح عن رأيه بالنثر والنظم معا، لأن الجاحظ لم يكن برعا في الشق الثاني النظم وليس له باع يزاحم به الشعراء"²، وبتجريد الجاحظ من البلاغة، انصرف الإسكندري إلى النظر في نثره، فهو نادر الاستعارات لأنه يسلك مسلك الحقيقة ثم إن معينه ناضب، وقريحته ناشفة، فكثُر عنده قرب العبارات التي لا ترقى على مألوف الكلام بمرتبة عالية، إلى ذلك فكلامه عريان، لا يكسوه ثوب الصنعة ولا ينجلي في حلل التخيل من نسج القريحة. يواصل عبد إبراهيم تفسير اندحار بلاغة الجاحظ وتراجع بداهته العتيقة المجربة، وت فوق بلاغة التصنع؛ بحالة الالتباس الثقافي في القرن الرابع، حيث أعطى الجاحظ شرعية الخروج على طوق القدماء، إذ وقع التشكيك في البداهة النثرية، ووصم صاحبها بضحالة الأسلوب بدل مقامات الهمداني التي استلهمت روح الهزل والسخرية.

¹ - عبد السلام فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 50.

² - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ج 2، ص 257.

2- الحوار والوظيفة التصويرية

يعتبر الحوار في المشهد السردي من أبرز العناصر الأكثر تعبيرية وتصويرية المؤدية إلى التفاعل والايحاء في التشكيل النصي بوصفه "عماد المشهد وواسطته في الظهور؛ إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للنص الحكائي، مانحاً له تماسكاً ومرونة واستمرارية"¹.

من تلك المشاهد الحوارية في المقامة الجاحظية، الحوار المطول الدائر بين الراوي (عيسى بن هشام ورفقته) من جهة أولى والرجل الغريب الطفيلي من جهة ثانية.

فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيَّنَ أَنْتُمْ مِنَ الْحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فِيهِ؟ فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الْجَاحِظِ وَلَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الْفَصَاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيمَا عَرَفْنَاهُ.

فَقَالَ: يَا قَوْمَ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، وَلِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ، وَلَوْ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَّ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلُّ كَشَرٍ لَهُ عَنْ نَابِ الْإِنْكَارِ، وَأَشَمُّ بِأَنْفِ الْإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لِأَجْلَبِ مَا عِنْدَهُ، وَقُلْتُ: أَفِدْنَا وَزِدْنَا، فَقَالَ: إِنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخَرِ يَقْفُ، وَالْبَلِغُ مَنْ لَمْ يُقْصِرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، وَلَمْ يُزِرْ كَلَامَهُ بِشَعْرِهِ، فَهَلْ تَرَوْنَ لِلْجَاحِظِ شِعْرًا رَائِعًا؟ قُلْنَا: لَا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلَامِهِ، فَهُوَ بَعِيدُ الْإِشَارَاتِ، قَلِيلُ الِاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ الْعِبَارَاتِ، مُنْقَادُ لُغَتَيْنِ الْكَلَامِ يَسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَصِصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ فَقُلْنَا: لَا.

إن الحوارية السابقة تعد بمثابة مركز الدائرة التي تبني في فلكها مشاهد المقامة الجاحظية، وتتجلى في صورة حوار خارجي بين الراوي أو السارد ورفقته، والرجل المجهول الشخصية، لكنه في العمق مونولوج داخلي يمارسه الهمداني قصد إضفاء الجوانب المعتمدة في النص السردي، بفعل خياله الأخاذ وبراعته في الوصف، ساعياً إلى تجسيد موقف نقدي تجاه الجاحظ بخصوص أسلوبه الكتابي معتمداً بذلك على "التوليد الحوارية الذي يوظف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات؛ لاستدراج المخاطب إلى البحث عن حقائق"². إن فكرة المشهد السردي تبني في ذهن المتلقي مخزوناً تخيلياً في ارتباطه بالعنوان الرئيس "للمقامة الجاحظية"، إذ نلاحظ تسرب دلالات العنوان في نسيج النص كله، خاصة المشهد الذي يعج بالحوار بوصفه "عنصراً سيميائياً يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية إلى النهاية"³.

¹ - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 29.

² - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 234.

³ - فادية الونس، "الحوار في مقامات الهمداني"، ضمن مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل- كلية التربية، مج 18، ع 4، 2011. ترى الباحثة أن موضوعات الحوار في مقامات الهمداني هي موضوعات المقامات نفسها تهدف إلى ما يلي:

أ - الكشف عن بعض الطباع الإنسانية.

إن طبيعة الحوار الدائر بين الإسكندري وباقي الشخصيات السردية في المقامة الجاحظية، هي التي توجت بدلائل قاطعة أربكت المستمعين، سالكة مسلك الهدم ويمكن إبراز هاته الدلائل وفق الشكل الآتي:

1- تحديد قيمة الأديب في عصره.

$$= \text{قيمة الجاحظ محدودة وفق المعطيات التالية} \left[\begin{array}{l} \text{لكل عمل رجال} \\ \text{لكل مقال مقام} \\ \text{لكل دار سكان} \\ \text{لكل زمان جاحظ} \end{array} \right.$$

2- البلاغة بصفة عامة

$$= \text{بلاغة الجاحظ ضعيفة} \left[\begin{array}{l} \text{الجاحظ في أحد شقي} \\ \text{البلاغة يقطف.} \\ \text{الجاحظ في أحد شقي} \\ \text{البلاغة يقف.} \end{array} \right.$$

3- بلاغة الشعر والنثر

$$= \text{الجاحظ مقصّر في بلاغة} \left[\begin{array}{l} \text{البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره} \\ \text{البليغ من لم يزر كلامه بشعره} \end{array} \right.$$

4- مكونات بلاغة النثر وسماته

$$= \text{المظاهر السلبية لنثر الجاحظ} \left[\begin{array}{l} \text{كلام الجاحظ بعيد الاشارات} \\ \text{كلام الجاحظ قريب العبارات} \\ \text{" منقاد لعريان الكلام"} \\ \text{الجاحظ نفور من معتاص الكلام} \\ \text{الجاحظ يهمل معتاص الكلام} \\ \text{ألفاظ الجاحظ ليست مصنوعة} \\ \text{ألفاظ الجاحظ ليست مسموعة} \end{array} \right.$$

ب - تقديم ثروة معجمية ضخمة.

ج - تقديم وثائق تاريخية أدبية.

د - تقديم الفكاهة لإمتاع المتلقي.

و - تقديم الحكم والتجارب لإفادة المتلقي.

لمنح هاته الدلائل مصداقية استعمل الكاتب أسلوب التعريض غير المباشر، فنجدته يخاطب الحاضرين بلفظة (يا قوم) وسيلة للتقريب بينه وبين السارد ورفقته، بعد أن شاهدوا منه تصرفات غريبة أثناء تناوله الطعام، وهو يخاطبهم بالمنطق الذي لا يقبل الشك أو النقص وذلك بقوله: "يا قوم لكل عمل رجال، ولكل مقام مقال ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ". وكأنّ بديع الزمان الهمداني ينصبّ نفسه جاحظ زمانه، فالذات السردية تنتقل بين البطل والراوي والمتكلم، ولهذا نلاحظ أنه استخدم أسلوب المنطق الثابت كما رأينا ذلك في حجة الراوي عيسى بن هشام حينما لى دعوة الوليمة بانتهاجه أسلوب المنطق الحجاجي الذي لا نستطيع إنكاره.

يقوم السارد باستئناف الحوار ضمن مشهد قائم على السياق الذي ينطوي على جدلية متشابكة؛ تشتمل على علامات جسدية تحمل في طياتها إحياءات دلالية تفصح عن رؤية بديع الزمان الهمداني للبلاغة ومعايير الإجابة فيها. كان عيسى بن هشام قد حمل حملا ثقيلا بالتزامه المدافعة عن الجاحظ ولا يجد سبيلا لإلقاء هذا الحمل مالم يجد دليلا واضحا على خلاف ما يعتقد، وأبو الفتح يريد أن يأتي له من الكلام بما يقنعه بأن في الناس من هو أفصح لسانا من الجاحظ وأدق من ضعة فيخفف الحمل على منكبيه ويجد راحة اليقين بما كشف له من الحقيقة، هنا بلاغة جسدية توفر للقارئ مساحة كبيرة للتأويل "المنكب - الخنصر - اليد"، وهي علامات جسدية تتجاوز البنية المعجمية إلى بنية نصية تحمل في طياتها دلالات علامتية تحقق سيميائية الحدث وتعيد احتواء المعنى المشتت في حنايا النص المقامي.

يقوم الهمداني في هذه المقامة بعملية "الادلّاج"¹ حيث أفرغ نص المقامة من كل ما من شأنه أن يحقق الغرض - وهو - "التفوق على الجاحظ"، ذلك أن لفظة "منكبيك" تدل على التباعد، أما عبارة "فأطلق لي عن خنصرك" فهي كناية عن بسط اليد بالعطاء لكي ينطلق لسانه وقريحته في مدح عيسى بن هشام، بينما الدلالة العميقة التي يشير إليها النص تعني عقد ميثاق للتحرر من الميثاق القديم الذي اتفق عليه الأدباء كأنه "عامود أو دستور". إن الرجل يطلب من عيسى بن هشام التخلص من المعايير الموروثة، والانفتاح كي يتمكن من إثبات ذاته إذا رغب تميزا. والعبارة التالية توضح قال: "أعدّ نظرا يا من حباني ثيابه"، ملتصقا منه إعادة النظر في النظرة القديمة للأدب ومعايير البلاغة والنقدية، وأيضا حالة عيسى بن هشام حتى لا تهدمه الأيام هذا بشدائدها. ثم نلاحظ عودة ذات أبي الفتح الإسكندري من جديد كي ينهي المشهد بنفسه ليعرّف الحاضرين بأصله وإن لم يكن له أصل، معمقا في الثنائيات الضدية "الليل والنهار"، "النجد والحجاز" متخذًا الزمن فضاء لاستراحة المحارب يستجمع فيه قواه استعدادا لمغامرة جديدة.

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص 117.

3-استراتيجية السؤال والجواب

هي طريقة استخدمها البطل أبي الفتح الإسكندري إذ يبادر دائما بالسؤال وَغَيْرُهُ يقدم إجابة عنه، إنها حجة السلطة والسيطرة على الآخرين في استحضار الأسئلة التي توافق مراده، فهو - يشرح، ويفسر "ويستند إلى الشمولية والإحاطة بجوانب موضوعه"¹، راصدا هدفه المتمثل في قلب الحقائق واستدراج الحاضرين أولاً، وثانياً "رغبته الجامحة في تطوير النثر العربي، ومحاولة تأصيله في نسيج الثقافة العربية"². وفي نهاية المقامة نُلفي الهمداني يظهر براعته في الشعر بلسان بطله أبي الفتح الإسكندري متوسلاً فتناً قولياً، وفق بنية نصية مازجة بين الشعر والنثر.

4-السرد الشعري ووظائفه

لم يقف بديع الزمان الهمداني عند السرد النثري، بل تعداه إلى السرد الشعري أيضاً، ساعياً إلى تطوير تقنية السرد في المقامات، والتنويع بالآليات التي يُخرجُ بها سرده، إذ عمل الهمداني في سرده الشعري والنثري إلى إمتاع القارئ والوصول به إلى الدهشة، والتأثير عليه بالقول والفعل وتغيير نمط تفكيره، للوصول إلى الغاية المراد تحقيقها، سواء كان قصداً مشروعاً أو غير مشروع. إن تداخل الشعري مع السرد في النصوص السردية هو "علامة على وعي الناص بالقدرة التأثيرية للشعر على السامع من ناحية الإقناع العاطفي"³، إنه يخلق صراعاً مستمراً داخل النص "بين الوظيفة المرجعية بمهامها التمثيلية، والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه لشكل الخطاب نفسه"⁴. ذلك أن النص السردى الشعري ليس تجاورياً بصفة مطلقة، وليس تأملياً، إنه لحظة بين التجاور والتأمل الشعري، يبني الحبكة دون أن يتغاضى عن ما يسميه تادىي الرعشة الشعرية.

يحصي ايف تادىي (Yves thadier) وظائف السرد الشعري فيما يلي:

1- كثافة الصور البلاغية، الشيء الذي يفرض على المتلقي في درجة تلقيه للنص لأن الوصف (وصف جزيرة، صحراء) يضعه أمام ثغرة.

2- حينما يتحرر السرد من عوائق التجاوز، لا شيء يحقق إنتاج الصور المكانية. بيد أن الانتقال من التتالي السردى إلى الوصف يشكل في بعض الحالات لحظة حاسمة داخل بناء النص.

¹ - فادية الونسه مروان أحمد "الحوار في مقامات الهمداني"، مجلة التربية والعلم، العراق، مجلد 18، ع 4، 2011، ص 258.

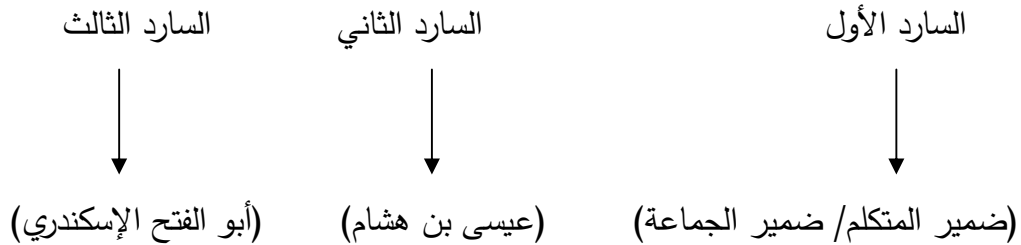
² - محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، ص 18.

³ - نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل؛ قراءة نصية تداولية حجاجية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015، ص 38.

⁴ - ايف تادىي، السرد الشعري، ص 7، نقلاً عن أبلغ محمد، شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة التوزيع والنشر، الدار البيضاء، 2002، ص 87.

3- وظيفة الوصف في السرد الشعري هي حصيلة تجارب ولقاءات مكانية، كلها تساهم في إنشاء صرح شعري داخل النص السردى، هنا يختلف هذا السفر-وظائفيا - في أدب الرحلة¹.

وبناء على ماسبق، نستنتج وجود ثلاث وظائف يقوم بها سارد المقامات عموما، بعضها يعود للسرد باعتباره خطابا، والبعض الآخر يعود للسرد باعتباره متنا؛ والوظيفة الأولى والثانية تعود للخطاب السردى، حيث يراقب "عمليات الوصف فيضع وصفا قبل آخر، رغم تقدم هذا على ذلك في زمن القصة"²، كما أنه يضطلع بوظيفة التأويل³، يفسر بعض الأحداث يعلق عليها. والوظيفة الثالثة هي وظيفة الفعل⁴، تخص المتن السردى، حيث يسهم السرد مباشرة في بناء الحدث، غير أن سمة النص المقامى تجعل هذه الوظائف لا تستقر على حال في شخصية واحدة، لأن عيسى بن هشام يتخلى في بعض الأحيان عن دوره ويسند السرد لغيره من الشخصيات السردية كما هو الشأن بالنسبة للمقامة الجاحظية حينما ترك المجال لأبي الفتح الإسكندري. يتوارى خلف السارد الفعلى، سارد آخر يأتي من خلال الصيغة الفعلية الموصولة بالألف "حدثنا، أخبرنا" بحيث يصبح السارد الثانيعيسى بن هشام أقرب إلى بنية النص من السارد الأول (الوارد في صيغة ضمير المتكلم أو ضمير الجماعة)، لكن مهمة السارد لا تقف عند هذا الحد، لأنه يمرر بدوره خيط السرد للبطل الذي يستحوذ موقع سرديا داخل المقامات، في هذا السياق يمكن أن نتصور العملية السردية وفق الشكل الآتي:



تكاد تقل فاعلية السارد الأول عندما نعتبر لفظة "حدثنا" بمثابة افتتاحية، أو إعلان عن بداية السرد، غير أن هذه العبارة الافتتاحية لا يمكن أن تطمس ضميرا قائم الذات، والذي ينم على أن السارد (1)، تلقى الحكاية عن السارد (2)، وفي الوقت نفسه يدل أن سارد الحكاية ما هو إلا متلقيها، فتصير العملية السردية تبعا لذلك في صيغة جديدة:

¹ - ايف تادي، السرد الشعري، ص 66.

² - تودوروف، "مقولات السرد الأدبي" ص 64، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبانوفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.

³ - جان لنتلفت، "مقتضيات النص السردى الأدبي" ص 93، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو.

⁴ - نفسه ص 93.

السارد الأول/ متلق أول السارد الثاني/ متلق ثان

وبما أن فاعلية المتلقي الأول، تقل كلما اقتربنا من النص، فإننا نلاحظ أن المتلقي الثاني/ السارد الثاني، عيسى بن هشام يقع بين جاذبيتين: جاذبية القيام بالسرد مع تخليه عن تنظيم فضاءات السرد، وجاذبية المشاركة في الأحداث عكس شخصية الحارث بن همام في مقامات الحريري الذي كان حريصا على تنظيم فضاء المقامة.

لذا ندرك أن عيسى بن هشام يعيش وضعا إشكاليا داخل المقامات، لأنه يوجد في منطقة وسطى برزخية تقع بين بطل ماكر وجماعة ساذجة "المقامة الموصلية" التي سنحللها لاحقا، هاته المنطقة لن تجلب له الارتياح بفعل السرد الذي يرغمه على أن يستتر ويتخفى على بطله، وإن اقتضى الأمر التخلي عن الألفة التي تجمعها بالجماعة. إن اللقاء المتكرر بين الراوي عيسى، والبطل الإسكندري، يحيل "إلى هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تختتم غالبا المقامة"¹. تتكرر المفاجأة في كل لقاء، ويتم التعرف على ذلك بعد خلع قناع التخفي لشخصية البطل المختلفة، والمتنقلة في مسارها السردية في فضاء الأدب عبر اللغة والحديث النبوي والشعر والنثر، تلك عناصر توفرت في المقامة الجاحظية قيد التحليل.

5- الرؤية السردية

نشير إلى أن الرؤية السردية التي ينطلق منها بديع الزمان الهمداني في صياغة جوانب الموقف الذي يتعرض إليه البطل سواء مع السارد أو مع الشخصيات السردية الأخرى، تنبجس من تفاعل ثقافي ديني عميق مع مكونات التراث الفكري العربي القديم، مقابل تناقضات العصر العباسي الذي ينتمي إليه "حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: أَثَارَتْنِي وَرُقُفَّةٌ وَلَيْمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ الْمَأْثُورِ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لَأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ ... وَمَعَنَا عَلَى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الْخَوَانِ، وَتُسَفِّرُ بَيْنَ الْأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وَجُوهَ الرُّغْفَانِ، وَتَقْفُ عُيُونَ الْجِفَانِ، وَتَرَعَى أَرْضَ الْجِيرَانِ، وَتَجُولُ فِي الْقَصْعَةِ، كَالرُّخِّ فِي الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالْمُضْغَةِ الْمُضْغَةَ، وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ سَاكِتٌ لَا يَنْبَسُ بِحَرْفٍ، وَنَحْنُ فِي الْحَدِيثِ نَجْرِي مَعَهُ، حَتَّى وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الْجَا حِظِّ وَخَطَابَتِهِ، وَوَصَفِ ابْنِ الْمُقَفِّعِ وَذَرَابَتِهِ، وَوَأَقَّ أَوَّلَ الْحَدِيثِ آخِرَ الْخَوَانِ، وَزُلْنَا عَنْ ذَلِكَ الْمَكَانِ، فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الْحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فِيهِ؟ فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الْجَا حِظِّ وَلَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الْقَصَاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيمَا عَرَفْنَاهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمَ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، وَلِكُلِّ زَمَانٍ جَا حِظٌّ، وَلَوْ أَنْتَقَدْتُمْ، لَبَطَّلَ

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص 22.

مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلُّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نَابِ الْإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنْفِ الْإِكْبَارِ، وَضَجَّكَتْ لَهُ لِأَجْلَبِ مَا عِنْدَهُ، وَقُلْتُ: أَفِدْنَا وَزِدْنَا، فَقَالَ: إِنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخَرِ يَقْفُ"¹.

فالقول هنا يدل على مدى استيعاب الكاتب لتلك الثقافة؛ ذلك أنه تردد في حضور الوليمة، وبعد استحضار الموقف الديني والثقافي قرر تلبية الدعوة.

وهكذا إلى آخر المقامة يحاول الإسكندري بطل الهمداني أن يثبت صحة مذهبه في تحامله على الجاحظ، رغم أن نقده لم تسعفه الجماعة إلا أنه استلهم من قدرته على قرض الشعر ما جعله في النهاية يحظى ببعض المال بعد أن حظي بوافر الطعام، وكأننا بالهمداني يحاول صنع تاريخ أدبي جديد يتوافق مع معطيات العصر حيث يؤسس للحظة تاريخية تنقلب فيها أسس النقد الفني إلى ما يتلاءم مع طبيعة العصر، وهذا ما يجعلنا نعتبر لحظة التحول الثقافي المقصودة في هذه المقامة لحظة تاريخية تحمل حقيقتها وواقعها كاملة؛ "فليس من قبيل المصادفة سرعة تأثر السياقات الثقافية والجمالية بظروف الحياة، فهذا قانون تخضع له السياقات برمتها كلما أطبق زمان جديد فغير تضاريس المكان فصارا جديدين كليهما. والخبرة في السياقات الثقافية والجمالية تنجرّ عن الخبرة في الحياة بما يحيط بها من ظروف مادية واجتماعية. والثقافة دائما تُضمّن بعدي الزمان والمكان المتدفقين مع ضرورة من مجرى مشترك تمتزج فيه الأشياء وتأملها ثقافيا وجماليًا"²، وهي اللحظة نفسها التي تنتج القصة وتصنع لها إطارها الواقعي، وهي كذلك تلك التي تصنع تاريخا جديدا في المقامة، لا يقوم على عناصر الموروث الثقافي السابقة أو حتى السائد فحسب، بل هي التي تصنع انعكاسا بين الأدب والواقع وبين اللغة والسلطة بحيث يكون دمجها مجالا لتوسع فجوة فكرية لا تطاوع تنسج هذا بخيوط ذاك، فالنص في المقامات إذا "يقوم على مبدأ المغايرة الكلية وبذا، فإنه يضع نفسه في المأزق الصعب، لأنه لا ينهض على سياق قبلي مهدته نصوص سابقة، وهذا يعني إنه يؤسس سياقًا خاصًا، أي ذائقة متفردة، وعليه، لا يمكن أن ينتزع خارج سياقه الخاص، ويعامل على وفق سياقات نصوص أخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكوينه الخاص وبنيته الخاصة فهو، لا يذهب إلى التاريخ، إنما يستحضره فيه ويتضمنه، وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاور مع التاريخ، فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة، أو استعادة وعي مطمور ومن ناحية أخرى لحظة انعطاف تاريخي تقتزن بزمن محدد"³، فالهمداني يلجأ إلى وعيه الفني أو الاجتماعي ليختار من القصص ما يشبه الواقعة أو ما يحمل الدلالة على الإقرار - تأويلا - بوقوعها حسب طبيعة الوقوع إذ قد

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 93.

² - حسن ناظم، النص والحياة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2008، ص 28.

³ - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناسل والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 35.

يكون عينيا أو ذهنيا، فلحظة الوعي عند بديع الزمان الهمذاني يمكن أن تحظى من المتخيل غرضها، إذ ذلك تصنع الرؤية المؤمّلة بما يمكن أن يكون حدثا أولا أو أصيلا في بدايته، ثم ما فتئ يتحول تدريجيا إلى حدث ثان أو ثالث وفق إعادة إنتاجه عبر الوعي الفني من جديد.

المبحث الثاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني في ضوء نظرية ميخائيل باختين

نحاول في هذا المبحث التطبيقي مقارنة مقامات بديع الزمان الهمذاني في ضوء معطيات الدرس النقدي الغربي وبالخصوص اجتهادات الناقد والمنظر الروسي ميخائيل باختين محاولين تجريب نظريته في الرواية على نص أدبي عربي قديم؛ قصد كشف جدة أفكاره، لما رأينا فيها كذلك من فرصة إثراء هذا الفنالعريق. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن "التلقي الذي حظيت به المقامات أخذ مسلكين: الأول هو التلقي الإستيعادي الذي لم تكن المقامات في نظره إلا لغة متصنعة، وهو ما يبرر رفض قراءتها، والتلقي الآخر هو تلقى يعتقد بإمكانية قراءة المقامات وفق منظورات جديدة، تسائلها وتحاورها ولا تقصصها"¹، الأول ارتبط بال لحظة التي فتر فيها بريق المقامات عموما بعد أن سادت مرحلة من التقليد الهزيل لنصوص المقامات انتهى بها الأمر إلى التكلف والركاكة. كما أنه ارتبط من جهة أخرى بموقف النقاد الذين رأوا في المقامات صورة للتفنن في ترصيع الألفاظ مع خواء المعاني²، وكان ذلك مبنيا على فلسفة أن "أدباء العرب في الجاهلية والإسلام صرفوا عنايتهم في النظم والنثر إلى الألفاظ لا إلى المعاني. فالهدف الذي كان الأديب منهم يروم إصابته هو التفنن في طرق الإفادة، وبيان المعنى الواحد بأساليب مختلفة من الكلام... فألفوا في الألفاظ المهمل والمنقوط المشجّر، وما يُقرأ طردا وعكسا، ولزموا في القوافي مالم يلزمُ ونظموا الخالية وأمثالها"³. في خضم هذا التشكل الجديد لمفهوم الأدب ظهرت كتابات تنادي بأن يكون هذا الأدب ابن عصره، وقوي ذلك الشعور موازاة مع ظهور جماعة الديوان، وبروز نقاد كبار مثل: المازني والعقاد وميخائيل نعيمة وطه حسين، وتأجج الصراع بين أنصار القديم والحديث، فكان طبيعيا أن يتغير نمط التلقي للمقامات العربية كما تغير أيضا نمط باقي نصوص التراث العربي القديم. يقول ميخائيل نعيمة: "الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة قبل الفكر، فهما الجوهر وهي القشور، ومن تعاسة البشرية أن تفقد مقدرة قراءة الأفكار والعواطف - كما تنبت وتنمو في الأرواح لا كما ينطق بها اللسان، وأن تراها في حاجة إلى إشارات وعلامات مختلفة تصلح عليها رموزا لأفكارها وعواطفها... ولا قيمة للرمز في ذاته، إنما قيمته

¹ - نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص 210.

² - علي شلق، النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة الحديث، دار القلم، بيروت، ط 2، 1974، ص 82.

³ - روجي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو، اتحاد الكتاب الصحفيين الفلسطينيين، دمشق، ط 4، 1984، ص 95.

مكتسبة مما يرمز إليه من فكر وعاطفة... وأن للأفكار والعواطف كيانا مستقلا ليس للغة، فهي أولا واللغة ثانيا... وبعض هذه الرموز يُصبح على مرّ الأيام طَلاسم، فالأجدر نبذه¹. إشارة واضحة من نعيمة للتخلي عن المقامات لأنها مجرد طلاسم ورموز ومن الخير إقصاؤها، إلى أن ظهرت رؤية جديدة للأدب تنادي بدراسة الهامشي والمغيّب في الظل، فبعثت المقامات من جديد مع دعوة إلى اختراق كثافة النص والولوج إلى تكوينه. "فبدأ النقاش من جديد حول أصالة المقامات وتأثيرها في الأدب الحديث، وإعادة تصنيفها انطلاقا من كونها قصة أو مسرحية أو غير ذلك"²، وفجأة بزغت مؤلفات عديدة تنتصر للمقامات وتدافع عنها، وتعيد لها مكانتها من جديد³. كان لدراسات الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو أهمية كبيرة في هذا الموضوع حيث أعاد قراءة المقامات واستكنه مظاهرها وسماتها، إلى جانب باحثين آخرين أسهموا في إثراء هذا الفن العربي العريق، من خلال تعاملهم معه من منطلق أجناسي تفاعلي، على نحو ما قدمه كل من عبد العزيز شبيل، وبسمة عروس.

هذه المؤلفات المذكورة لامست جانبا من حوارية المقامة الذي هو تعدد الأجناس الأدبية، لكنها لم تستطع أن تتجاوزه إلى سائر مكونات الحوارية في المقامات. علاوة على ذلك نُظر إلى تعدد الأجناس في سياق التناس فقط، فغدت المقامات تبعا لذلك مجرد إطار تلتقي فيه أجناس الكتابة الأدبية عند العرب، كما نُظِرَ إلى بديع الزمان الهمداني على أنه مستعير لصورة الشاعر زمنا، متقمص لشخصية المترسل زمنا آخر. **التلقي المحاكي:** ففي عصر النهضة ظهرت الرغبة لدى الأدباء العرب شديدة لتقليد الأدب الرفيع، فاختراروا من الشعر والنثر ما هو في ذراه، فقلّده ونسجوا على منواله، حتى رأى بعض النقاد أن لا جدوى من "التكلف في زماننا لتقليد الإنشاء العالمي، ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع، أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري"⁴.

غير أن هذا القول فيه من التعميم المفتقد للدقة، ذلك أن حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي - على سبيل المثال - نُسج على غرار المقامات، بيد أن الشكل - إن كان كلاسيكيا فإن المضمون حديث جدا لدرجة أن هذا العمل عدّه بعض النقاد همزة وصل بين الأدب العربي القديم وبين الأشكال الفنية الجديدة. فقط سلّط المُويلحي الضوء على الظواهر السلبية، من التخلف والرجعية، والانحطاط والفساد

¹ - ميخائيل نعيمة، نقيب الضفادع، منشور في الكتاب الثقافي الدوري "قضايا وشهادات"، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ع 6، شتاء 1992، ص 104، 108.

² - نادر كاظم، المقامات والتلقي، مرجع سابق، ص 287.

³ - من أبرز تلك الدراسات: "بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية" لمصطفى الشكعة 1959، وأيضا كتاب "رأي في المقامات" لعبد الرحمن ياغي 1969، ثم "فن المقامات في الأدب العربي" لعبد الملك مرتاض 1970.

⁴ - نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص 63.

والتقليد الأعشى التي كانت تتخبط فيها الدولة بمؤسساتها، والمجتمع المصري، من خلال رحلة قام بها ابن هشام مع أمير من عهود سابقة خرج من توه من القبر إبان القرن التاسع عشر؛ ليفجع بتلك الحال التي تناهت إليها الأمة.

لقد نظر "الإحيائيون إلى المقامات إلى المقامات بوصفها كتابة عربية أصيلة، تُمثلُ جانباً من جوانب التراث الأدبي العربي الذي يلزم بعثه وإحياءه، فكثُر مؤلفو المقامات، وتنافسوا في تقليد مقامات "الفحول" و فطاحل الكتّاب الأقدمين، ومنهم بديع الزمان والحريري. وقد شهد هذا العصر ظهور مقامات كثيرة، منها مقامات أبي الثناء الألويسي، وأحمد البرير، ومحمد بن علي خميس البرواني، وأمين إبراهيم شميل، ومحمد أمين الجزائري، ومحمد الأفندي شريف، وعلي مبارك، ومحمد فريد وجدي، ومحمد المويلحي، والشيخ حسن العطار أستاذ رفاة الطهطاوي، وعبد الله فكري باشا الذي قيل فيه "لو تقدّم به الزمان لكان فيه بديعان، ولم يُنفرد بهذا اللقب علامة همذان" وتعد كثرة المقاميين والمقامات في هذا العصر مؤشراً على مدى التلقي الذي حظيت به مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، حيث كانت موضع إكبار وإعظام وإجلال واحترام، كما كانت غاية الإبداع الذي تطلع إليها الأدباء الإحيائيون"¹.

من ينعم النظر في مقامات بديع الزمان الهمذاني وكذلك الحريري يلاحظ انطواء نصوصهما على ملامح متنوعة لمفهومي الحوارية والكرنفالية؛ إذ تتعدد داخل نصوصهما لغات الشخصيات والأصوات، وتتناسل الخطابات والأجناس. كما أن نصوصها تتيح، على نحو ملحوظ اللقاء الحوارى الفعال بين الذات واللغة، والقارئ والنص.

1- الأسلية (Stylisation)

هي إحدى أشكال التشخيص الأدبي لكلام الآخرين، وتتميز عن التهجين في كونها تتجاوز التوحيد المباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، بل هي لغة واحدة مقدمة على ضوء لغة أخرى تظل أجنبية عنها، وفي هذا الشكل تنزع اللغة المؤسّلية إلى استخلاص بعض العناصر من اللغة موضوع الأسلية، وترك عناصر أخرى، وبذلك "تخلق صورة حرة للغة الآخرين"².

لقد أعاد بديع الزمان الهمذاني أسلية الأسلوب بغية خلق وعي لسانی داخل المقامة، بحيث نلمس وراء لغة هذه المقاطع لغات متخفية؛ هي لغة القدماء، أي أن الملفوظ يحمل في طياته لغات متوارية تظهر

¹ - نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص 99 - 100.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، باريس، 1987، ص 122.

علامات وجودها في صورة اللغة المشخصة، وفق هذه الطريقة نقلت لغة المقامات اللغة الدينية واللغة الأدبية، في حلة جديدة "لغة محينة"، من أمثلة ذلك:

الأسلية في القرآن الكريم: عمل الهمداني على مزج نصه المقامي بالنص القرآني المؤسلب ويظهر ذلك في المثال الآتي:

- أ. اللغة المحينة الآنية: "وَقَوْمٌ قَدْ أَخَذُوا الْوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنٍّ مَفْصُودٍ"¹.
- ب. اللغة المؤسلبة: قوله تعالى: ﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ وَظِلٍّ مَمْدُودٍ وَمَاءٍ مَسْكُوبٍ﴾². يتمظهر النص القرآني في متن المقامات في أشكال متعددة، إذ لا يقصد بها المعارضة أو المناقضة دائما، ومن ذلك الإحالة على قصصه وأمثاله، إحالة تعرف بحضور قرينة تدل عليه، فالإتيان بالعبارات "آس مخضود، ورد منضود، ودن مفصود" وصف جمالي للمكان الذي طرأت فيه أحداث الوليمة.
- ت. الأسلية من الحديث النبوي الشريف: نلاحظ أن المؤلف الواقعي بديع الزمان الهمداني استحضر لغة الحديث بأصله ولم يعمل مزجا، بل نقله كما هو لإضفاء نوع من الواقعية والوثوقية على خطابه، نحو قوله: "حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: أَثَارَتْنِي وَرُفْقَةٌ وَلَيْمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ الْمَأْثُورِ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لَأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ"³.
- تظهر المزاجية اللغوية للوعي اللساني في مقامات الهمداني من خلال اللغة المحينة الآنية الحاملة لصوتين ووعيين، الصوت الأول يمثله وعي الهمداني، أما الصوت الثاني فيختزله وعي نص القرآن الكريم الذي استحضر ضمنا داخل ملفوظ اللغة التحينية، ذلك أن الهمداني لم يستحضر النص القرآني ككل، بل أدمج داخل نصه المقامي القرينة الدالة على النص؛ الغالب وهذا بغية تقوية منظوره الخاص والتأثير أكثر في المتلقي لتمرير مقاصده الخفية.

2-1 الاشتغال الشعري

تحتوي مقامات بديع الزمان الهمداني على عدد من الأبيات الشعرية، مما يؤكد رغبته القوية في المزج في مقاماته بين الشعر والنثر، على نحو مخصوص، يسهم في إيجاد حوارية متميزة بينهما تعني أن ما يرد بمقامات الهمداني من أبيات شعرية، ليس نتوءا زائدا يمكن الاستغناء عنه؛ بل هو عنصر قار أصيل في بنية المقامات.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 93.

² - سورة الواقعة، الآيات، 29-30-31.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 93.

وإذا قمنا بعملية إحصائية، فللهمداني إحدى وخمسون مقامة، تضم أربع وأربعون منها أبياتا شعرية، ولا يختفي الشعر منها إلا في سبع مقامات؛ وهي: المقامة السجستانية، المقامة المضيرية، والمقامة الشيرازية، والمقامة النهدية، والمقامة الوصية، فالمقامة الصيرمية، ثم المقامة الدينارية. وهذا يعني أن ثمة معيارا تتأسس عليه بنية النص المقامي عند الهمداني، وهو معيار يتمثل في المزج بين الشعر والنثر، إلا أن عددا قليلا من مقامات الهمداني انحرف عن هذا المعيار. وعلى هذا النحو يمكن القول: إن الوجود الشعري في مقاماته يشكل ظاهرة أسلوبية تستحق البحث، للوقوف عند سبب هذا الانحراف، وتبين مظاهره الدلالية. ولعل هذه الظاهرة الأسلوبية تفتح آفاقا حوارية متعددة بين مقامات الهمداني وقراءها المتنوعين، لكشف هذه الظاهرة واستخلاص دلالاتها.

ثم إن توظيف الهمداني للشعر في مقاماته يتسم بالحوارية، داخل هذا التوظيف تبرز التعددية الصوتية، فنرى حوار النثر مع الشعر يجري في انسيابية تامة دونما قيد أو عقبات. بل إننا في بعض المقامات نرى الهمداني يُفردُ للشعر مساحة واسعة ربما فاقت مساحة النثر لاسيما في المقامة الساسانية؛ إذ يأتي حديث أبي الفتح الإسكندري جميعه شعرا، وتُتاحُ له الحرية التامة في الحوار، الذي طال حتى صار بلا فائدة، دون محاولة لقطع حوارهِ أو مصادرتهِ، سواء من عيسى بن هشام أو من الرجل الآخر، وهما الشخصان اللذان أدار الإسكندري حوارهِ معهما؛ مبدياً عوزه وفاقته¹.

ولفهم هذه الحوارية بين الشعر والنثر نعود إلى المقامة الجاحظية التي قيد الدراسة والتحليل، ففيها كال أبو الفتح الإسكندري للجاحظ سهام النقد والانتقاص من شأنه وإنتاجه، ومن العيوب الأدبية التي سجلها عليه إكتفاؤه ببلاغة النثر دون بلاغة الشعر: "إِنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخَرِ يَقْفُ، وَالبَلِيعُ مَنْ لَمْ يَقْصِرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، وَلَمْ يُزِرْ كَلَامَهُ بِشَعْرِهِ، فَهَلْ تَرَوْنَ لِلْجَاحِظِ شِعْرًا رَائِعًا؟ قُلْنَا: لَا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلَامِهِ، فَهُوَ بَعِيدُ الْإِشَارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ الْعِبَارَاتِ، مُنْقَادٌ لِعُرْيَانِ الْكَلَامِ يَسْتَعْمِلُهُ، نَفَورٌ مِنْ مُعْتَصِيهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ قُلْنَا: لَا".

تقوم هذه المقامة داخل المقامات مقام البيان الأدبي يرسي فيها بديع الزمان الهمداني على لسان بطله أبي الفتح منهجه في الكتابة ورؤيته لمعيار بلاغة الأديب فهو يلزم من يتصدى للأدب أن يكون بليغا في جناحي الأدب الاثنين: الشعر والنثر.

¹ - يمكن النظر إلى المقامة الساسانية، ص 113.

وهذا التلازم بين الفنين لا يكون في قدرة الأديب على كتابة النثر فقط، بل يستوجب أيضا أن يكون في النثر قدر كبير من الشعر¹. وهذه أبيات شعرية اختتم بها بديع الزمان الهمداني مقامته من أجل إبراز مقدرته الشعرية، ولم يكن المقصد مبارزة الشعراء، إنما كونه محاولة للظهور في موقع التفوق في إنشاء المقامات:

فَتَمَّى قَمَرَتَهُ الْمَكْرُمَاتُ رِدَاءَهُ وَمَا ضَرَبَتْ قِدْحًا وَلَا نَصَبَ نَرْدًا
أَعِدْ نَظْرًا يَا مَنْ حَبَانِي ثِيَابَهُ وَلَا تَدَعْ الْأَيَّامَ تَهْدِمُنِي هَدَاً
وَقُلْ لِلأَوَّلَى إِنَّ أَسْفَرُوا أَسْفَرُوا وَإِنْ طَلَعُوا فِي غُمَّةٍ طَلَعُوا
صُحَّى صَلُّوا رَحِمَ الْعَلِيَا، وَبُلُّوا لَهَائِهَا فَخَيْرُ النَّدَى مَا سَحَّ وَابْلُهُ نَقْدَا

يخدم الشعر هنا المقصدية الذاتية للهمداني مباشرة، قيل في سياق المدح والانتصار على الخصوم، كان يريد التأكيد على تفوقه على مَنْ قبله، حيث إنَّ الهمداني يختبأ وراء الشعر المنسوب للإسكندري. وبالتالي فإن إدخال الشعر يقتزن فوراً، كما يقول باختين بالمقصدية الذاتية لقائله، إذ نسمع من خلاله صوت الشاعر وحده معبراً عن وجهة نظره الخاصة، فالهمداني أدخل شعره مترافقاً مع وعيه التام، من غير أن يُخضعه لأي تحوير أو إعادة تأويل، مما يعني أنه كان ملماً بتقاليد الكتابة التراثية التي تستلهم روحها من جنس الشعر الذي يعد ديوان العرب. وفي هذا الإطار، قلما يخلوا مصنف تراثي – بصرف النظر عن موضوعه – من الشعر الذي يضطلع بوظائف إخبارية وتفسيرية وحجاجية وجمالية.

إن بديع الزمان الهمداني يقوم بعملية تطويع النثر للشعر، إذ كان حضور هذا الأخير بالصورة المكثفة ضمن النثر في تلك المرحلة سبباً لمسيرة الهمداني لهذه المرحلة، وجعله يبتكر نمطاً تعبيرياً يهدف إلى "تقريب الشقّة بين النثر والشعر، وصار الشكلاّن يعالجان نفس الأغراض ويستجيران لنفس المحسنات"²، دون أن يلتفت إلى عناصر الأسلوب الشعري في صياغة نثره السردية.

¹ - يبدي محمد مشبال رأيه في هذا الموضوع بحيث يرى أن هذا الوصف لا يجوز أن يكون معياراً للبليغ أو معياراً لبلاغة النثر كما تريد المقامة أن توهمنّا؛ لأنّ الجاحظ بليغ بنثره الذي جاب الأفق بصرف النظر عن ضعف إنتاجه الشعري، ثم أن نثره بليغ بسماته الخاصة وليس بالسمات المستعارة من الشعر. كما اعتبر الحجج التي ساقها أبو الفتح الإسكندري من أجل اقناع مستمعيه خداعاً فقط ولا تعبر عن موقف بديع الزمان الهمداني تجاه بلاغة الجاحظ. ثم يعود الباحث ضمن كتابه "بلاغة النادرة" ليؤكد أن بديع الزمان الهمداني قد عبّر فنياً عن إشكال جمالي أرقّ كُتاب النثر في تلك الحقبة.

² - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابية، دار الطليعة بيروت، 1982، ص 23.

ويرى شوقي ضيف أن نثر الجاحظ تميز بعدم اهتمامه "بالتشبيهات والاستعارات إلا ما جاء عفواً على خاطر، أو كان الغرض منه تمثيل الواقع، فالكتابة عنده ليست زخرفاً خالصاً يراد به الوشي والحلي وما يندمج في ذلك من صور وتشبيهات واستعارات، بل معاني تؤدي في دقة، تفسر الوقائع والأحداث تفسيراً لا تسطره أسجاف الاستعارات والأخيلة"¹.

بناءً على ما سبق نستنتج أن الشعر لا يخلو من أي مقامة، فالنثر والشعر جنسان أدبيان متعانقان متداخلان دوماً، ولعل تفسير ذلك يعود إلى سمة الحوارية وقانون التلاعب بالأنساق الثابتة والقارة والداخلية بينهما، وتكسير المركزية والواحدية وتوق الفرد، بديع الزمان الهمداني خارج النص وأبي الفتح داخله، إلى الاحتفالية واحتضان العالم بين يديه.

3- السخرية

يرى باختين أن السخرية في الموقف الكرنفالي تكون مشحونة بالمرح الصاخب. وإذا تأملنا نص المقامة الجاحظية نجد الساخر أبو الفتح الإسكندري عند حديثه عن بلاغة الجاحظ عقب تناوله الوليمة، يسترسل في الكلام في نفسية يملؤها الهدوء ويطنعها الارتياح. وتكون السخرية حسب شايبم بيرلمان أشد فعالية حينما تتوجه إلى مجموعة محصورة، طالما إذا كانت هي مقوم الدفاع². إن الإسكندري بلسان الهمداني يتعرض للجاحظ كي يسقطه في المضحك، وكل الأمثلة التي ساقها بمثابة مبررات تتحدى تفوق بلاغة الجاحظ على بلاغة الهمداني "إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف، وفي الآخر يقف، والبليغ من لم يقصر نظمه عن نثره..."³. الملاحظ أن السخرية تجاوزت شخصية الجاحظ إلى الطعن في فرقته الجاحظية، التي احتل فيها منزلة مرموقة بين مفكري عصره، من هنا نفهم هذا التحامل على الجاحظ وعلى أدبه. هكذا يراوغ الهمداني المتلقي في باقي المقامات حينما جعل هذه الشخصية المشهورة موضوع السخرية كما سنرى في "المقامة المضيرية" التي كرمه فيها بالمضيرة ومنعه من أكلها، وفي "المقامة الدينارية" التي حوله فيها إلى ضحية الشتم.

هكذا أراد الهمداني تغييب صورة الجاحظ في مضامين مقاماته، ويفقده كل مميزات الأفاضل من الأدباء، ليتساوى قدره مع قدر السوقة من الناس.

¹ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف مصر، ط5، ص 164.

² - شايبم بيرلمان ولوسي أولبرخت تيتيكا، المصنف في الحجاج؛ الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد بيروت، 2023، ص 340.

³ - مقامات بدیع الزمان الهمداني، ص 95.

المبحث الثالث: التواصل والحجاج في المقامة الجاحظية

1- المقام آلية حوارية تواصلية

إن المقامات، بما تحملها من أوضاع سوسيو ثقافية- أنطولوجية (ثابتة أو راسخة) هي التي تستدعي أقوالنا، وتصوغ مقالاتنا "أفكارنا وتصوراتنا، شبكة علاقاتنا، ورؤانا لعالم الوجود، التي تصوغ هي الأخرى، بدورها أقوالنا وأفعالنا، أو لنقل: إنها (المقامات) هي التي تفرض علينا أن نقول أقوالها، فتجعلنا نتكلمها، كما هي، أو نقول قولها كما هو¹.

فمقام الخطاب مجموع الظروف التي نشأ التعبير في وسطها (الكتابي أو الشفاهي). ويجب أن نفهم من هذا المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ الظرف فيه مكانه، والصورة التي تكون للمتخاطبين عنه، وهوية هؤلاء والفكرة التي يصطنعها كل واحد عن الآخر "بما في ذلك التمثيل الذي يمتلكه كل واحد عما يفكر به الآخر"، والأحداث التي سبقت التعبير "لا سيما العلاقات التي يمتلكها المخاطبون من قبل، وتبادل الكلام حيث يحشر التعبير المعني نفسه". من هنا يستسيغ لنا تعريف التداولية بوصفها دراسة لهيمنة المقام على معنى العبارة².

ويتفاوت ويختلف المقام، باختلاف أحوال المتكلمين، وقدرتهم على التفاعل والاستجابة، أو الجدل مع شركائهم خلال عملية التواصل، إضافة إلى اختلاف دوافعهم الكامنة خلف عملية التكلم. وبالتالي، قد:

- يكون مقام التكلم بمثابة موضع لممارسة السلطة، والتكلم من طرف واحد (الكلام الخطبوي أو المنبري).

- وقد يكون موضع لتبادل الكلام، أو تعاطيه بين أكثر من طرف "الكلام الحواري أو كلام المحادثة المحكوم بمنطق التبادل المتكافئ".

- وقد يكون بمثابة موضع لتلقي الكلام المتكلم وإلقائه، أو لتلقي الأقوال المقولة وإلقائها إلى الآخرين، كما هي، أو كما قيلت من قبل، أي دون تدخل من القائل، بزيادة أو نقص³.

ويتوقف تحديد الدافع هنا على السياق؛ الذي يقترن بالمقام تداوليا، ذلك لأن التداولية "تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلية هو (السياق). فالتداولية إذن، تعنى بالشروط والقواعد

¹ - عبد الواسع الحميري، في آفاق الكلام وتكلم النص، دار الزمان، دمشق، 2009، ص 109.

² - أزوالد ديكر، جان ماري سشفافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2007، ص 677.

³ - عبد الواسع الحميري، في آفاق الكلام وتكلم النص، ص 110.

اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق"¹. فالمقام كشرط تداولي "يعنى بضرورة موافقة أفعال القول لمقتضى الحال والموقف الخاص به؛ أي الترابط البرهاني بين بنية النص وعناصر الموقف الإتصالي، والتي تعد الأفعال الكلامية بوصفها - أحداثا - وفق مفهوم الحدث وفي حال إصابتها، وقبولها وكفائتها، وفي تساوقها مع مقاصد المتكلمين، تعد فاعلة في تغيير معارف السامع؛ أي يعرف أننا نتحدث وننطق هذا النص، ونعبر من خلال ذلك عن معنى معين، ونحيل إلى شيء ما"².

وهذا المفهوم التداولي يحيل على ما كان يشار إليه في البلاغة القديمة بعبارة: (مقتضى الحال)، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية: "لكل مقام مقال"³.

وقد قسم جميل عبد المجيد تصور البلاغيين العرب للمقام إلى قسمين:

أ. مرحلة النشأة والتأصيل

كانت معالجة مقام التلقي فيها انعكاس وتوطيد لواقع الفارق الطبقي الحاد بين السيد الحاكم والعبد المحكوم في المجتمع العربي القديم، وهو واقع وجبت مراعاته بغية استرضاء الطبقة العالية؛ لجلب خيرها ودفع شرها، فكان في هذه المعالجة ترسيخ للوظيفة الإفهامية للبلاغة العربية، وهي وظيفة مقرونة بمخاطبة العامة ومن ليسوا من ذوي الأفهام، ونحصر وسائلها في استخدام اللفظ القريب المفهوم والإطناب، وهي وظيفة لا غنى عنها في الحجاج؛ إذ تهدف نحو تحقيق الغاية الإقناعية.

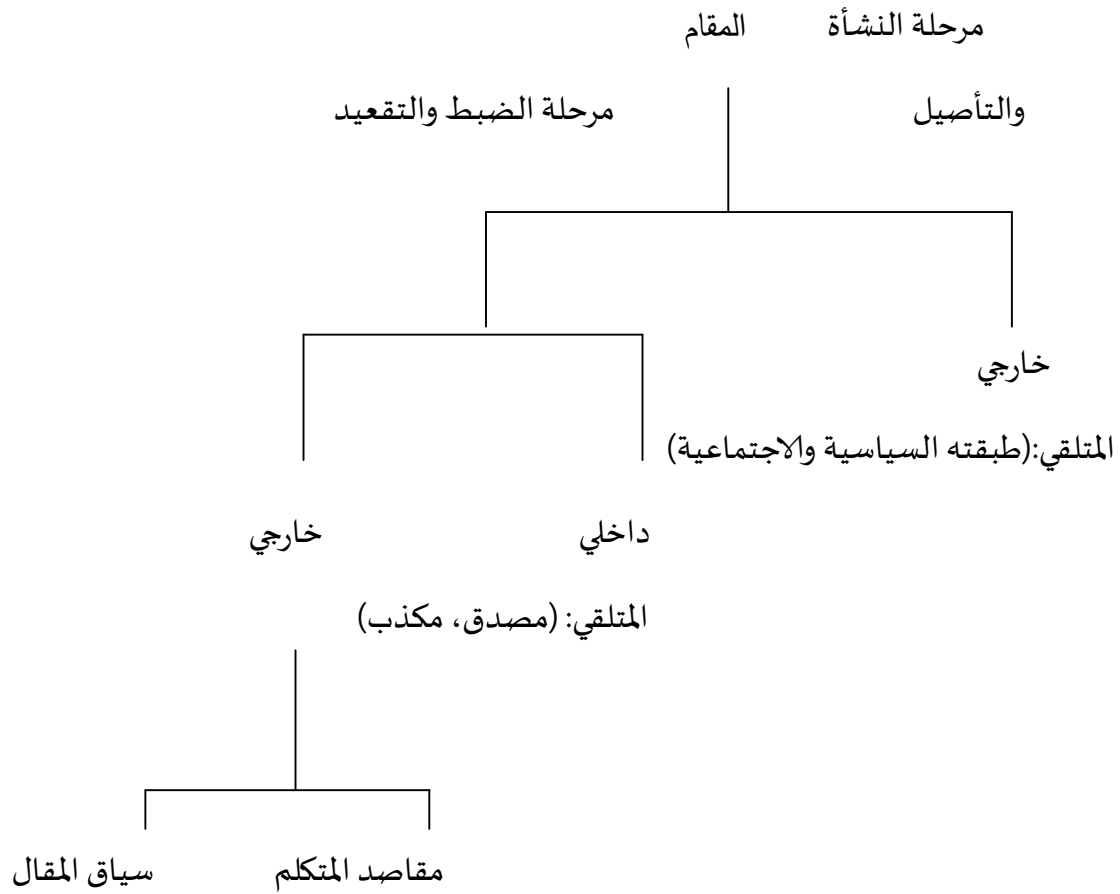
ب. مرحلة الضبط والتقعيد

كانت فكرة المقام فيها، فكرة افتراضية تمت معالجتها على نحو تقعيدي تعليمي (إذا كان المقام كذا فالمقتضى كذا) وركزت هذه المعالجة على افتراض المتلقي الشاك المنكر، مما يجعل غاية البلاغة (إيقاع التصديق)، وهي غاية تستوجب - فيما رأوا - الحسم والمصادرة من قبل المرسل؛ وبهذا يبدو التوكيد اللغوي حجة الخطاب العربي في إيقاع التصديق. ويمكن تلخيص هذين القسمين في الشكل التالي:

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع 164، غشت 1992، ص 25.

² - فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، 2001، ص 130-131.

³ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 20.



أما المقام في تصور بيرلمان، فقد حظي باهتمام كبير باعتباره البؤرة التي تلتقي فيها جميع العناصر الحجاجية من مقدرات برهانية وحقائق علمية وقرائن بلاغية وقيم بشتى أقسامها وعلاقة هذه القيم بمراتب الكائنات والأشخاص المعنيين بخطاب ما. وذلك بوصف هذه العناصر المذكورة أسسا حجاجية لا بد من طرحها بصيغ مختلفة في (المقام) بدعوى أن المتخاطبين يشتركون في الإقرار بأبرز معالمها، وإن ظل ذلك الإقرار متباينا بحسب طبيعة الشخص وتكوينه¹.

علاوة على ما سلف يجب على المتكلم التركيز على معايير الأولوية فيما يتعلق بالعلاقة بين المقام والموضوع معا. ويدخل في هذه المقامات ما يرد ذكره من حقائق فعلية وأحداث معينة لا يشك المخاطبون في ثبوتيتها المرجعية، لكن ذكرها في الخطاب أو النص لا بد أن يكون له طابع حجاجي ولن يتحقق إلا إذا

¹ - محمد سالم ولد محمد الأمين، "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة" ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ج4، ص 209.

أحدث صراعاً جديلاً مع أحداث أخرى كان المخاطب يتوقع ذكرها، لكن المتكلم رغب عنها لأجل خلق إطار منطقي للحقائق التي اختارها، وذلك لتصير فعلاً هي الملائمة للمقام.

ويقدم شاييم بيرلمان تصورين أساسيين للمقام:

فهو تارة يعتبره الإطار المحدد للخطاب المستوعب لكل محتويات العملية الإبداعية، ولكل المشاركين فيها. وتارة ثانية يعده تلك المقدمات ذات النظام العام التي تساعد المبدعين في بناء الحجج وترتيب القيم. والمقام في التصور الثاني، تجريدي أساسه المجاز والتلميح، لذا يمكن النظر إليه كـ "قيمة بلاغية ذات وظائف أسلوبية مساهمة في خلق الانسجام التام بين الشكل والمحتوى"¹.

البنية المؤطرة

وهي الصيغة الخطابية التي يتبناها المُخاطِبُ لتأطير مجرى كلامه، ومسرى حججه وأطروحاته. وقد جاءت هذه البنية المؤطرة في (مقامات بديع الزمان الهمداني) في:

الصيغة الاسنادية: "حدّثنا عيسى بن هشام قال: أثارتني ورفقة وليمة فأجبت إليها "كونها قوة تؤطر الخطاب وبها يُفتتح السرد، وحيلة من حيل السارد قصد استدراج المروي له، وتهديته وجلب انتباهه وسمعه وإيهامه بالواقعية". والمدخل السردى هو عبارة عن تطمينات وضمانات للاستدراج، فالتواصل يستدعي توفر قناة سرد آمنة"، وما يعرف أيضاً بمراعاة مقتضى حال المخاطب وملاءمة طبيعة ذائقته في رواية الخبر واشتراطه الإسناد لتحقيق المروي وإضفاء الواقعية عليه. وفي السياق نفسه ولتحقيق إقناع المستقبل وضمان توجيهه، استحضر الهمداني شخصية عيسى بن هشام وهي شخصية تغري القارئ بواقعيته وتاريخيتها بدليل التسمية، بل إن الاسم يمضي شوطاً آخر إلى الأمام في سياق مراعاة أحوال المخاطب، فقد ورد مركباً جزء منه ينفّث على العقيدة المسيحية "عيسى" والآخر يرتبط بالديانة الإسلامية من خلال أشهر رواية سيرة الرسول ﷺ؛ وهو ابن هشام. فهو بهذا المعنى إجراء حجاجي يراعي اختلاف الملل والنحل في عصر الكاتب ويذلل العوائق القائمة بين الباحث والمستقبل في نطاق العقائدي، كما هو الشأن بالنسبة للإطار الأدبي الفني باتخاذ الإسناد منهجاً خبيراً.

ولم تقتصر الخطة الحجاجية على الإسناد فحسب؛ بل تعدتها إلى العنوان والموضوع أيضاً، إذ، فالإسناد بنية استدراجية توجيهية وظيفتها التشويق القائم على تحديد الداعي إلى الوليمة، الذي يتحول إلى حافز من أجل تغذية السرد وحكي ما وقع في تلك الوليمة، كما أن هذه الخاصية التي انفردت بها مقامات بديع الزمان الهمداني، جعلتها تغرق في الحقيقة والخيال. إذ لا نكاد نجد في التراث النثري نصاً يتكلم فيه

¹ - "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة"، ص 212.

الكاتب ليروي عن شخصية خيالية عيسى بن هشام يسند إليها الكلام ويروي عنها كل ما يورد من أخبار، ومع ذلك لا ينبغي لنا أن نغفل عن أن المقامة تظل، مع ذلك، موظفة للسند في خدمة الأغراض نفسها التي من أجلها وظفته الأخبار التي "توهم القارئ بأن الخبر ممكن الوقوع إن كان مداره على الأحداث وممكن القول إن كان مداره على الأحاديث"¹. وخلاصة القول إن الإسناد في المقامة جزء من استراتيجية الخطاب ومقوم من مقوماتها الأساسية التي تمثل بدورها جزءا هاما من السنن المتحكمة في السرد العربي منذ نشأته مع الأخبار إلى عصر الهمداني.

2- المقامات التواصلية وآلياتها في المقامة

يمكن التمييز في مقامات بديع الزمان الهمداني عامة بين مقامات تواصلية ثلاث: (المقام الخطابوي المقام التخيلي، فالمقام الحواري)، يستأثر كل مقام ببنياته النصية ومكوناته الفنية الخاصة التي تميزه عن غيره، والتي يمكننا رصدها تباعا في المقامة الجاحظية على النحو الآتي:

1.2- المقام الخطابي

يستمد هذا المقام مشروعيته من فن الخطابة المحكوم ببنيات أسلوبية متميزة، وبمقاصد حجاجية واضحة. وسبق لأرسطو أن عرّف الخطابة "بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان"²، وارتباطا بفحوى هذا النص، فإن الخوض في المقام التواصلية يقتضي التمييز بين مستويين: الموضوع أو المضمون التخاطبي أو ما يمكن يسميه أحد الباحثين بـ"المنال"³، ثم طرق الإقناع وأساليبه وخططه التي تعد الدعامة الأساسية لبلاغة الإقناع، معضودان بعناصر أخرى مثل المتخاطبين، وذلك بين عيسى بن هشام الذي يتبوأ وضعية المُخَاطَب إلى جانب شخصيات سردية تظهر في كل مقامة بين الفينة والأخرى، وأبي الفتح الإسكندري الذي تسند إليه مهمة الخطابة. وإن كان هذا الأخير ينوع حديثة من مقامة إلى أخرى، فيمزج بين السرد والعرض وهي خاصية مهيمنة في كل المقامات. بيد أن الحديث في جله يكتسي طابعا خطابيا، يتأرجح بين الشعر والنثر. كما يضمّن خطابه مشاهد وصفية ومقاطع شعرية كما أشرنا سابقا في تحليلنا للمقامة، وتتأتى هذه المزية بفضل مؤهلات أدبية ولسانية التي ينفرد بها أبو الفتح الإسكندري.

¹ - محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، دار الغرب الاسلامي، تونس ولبنان، كلية الآداب منوبة، 1998، ص 310.

² - أرسطو، الخطابة، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 29.

³ - ترى الناقدة التونسية رجاء بن سلامة أن مقامات بديع الزمان الهمداني تنقسمها ثلاثة بنيات أساسية متحكمة وهي: المقام والمقال والمنال، ذلك أن المقامات أنشأت في سياق وظروف تاريخية وثقافية واجتماعية ... ثم كلام أو قول نطق به متكلم بليغ، وينتهي هذا الكلام بتتويج أو مكافأة يحصل عليه مقابل ما أنجزه من قول. (كتاب مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي (كتاب جماعي) منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، 1993).

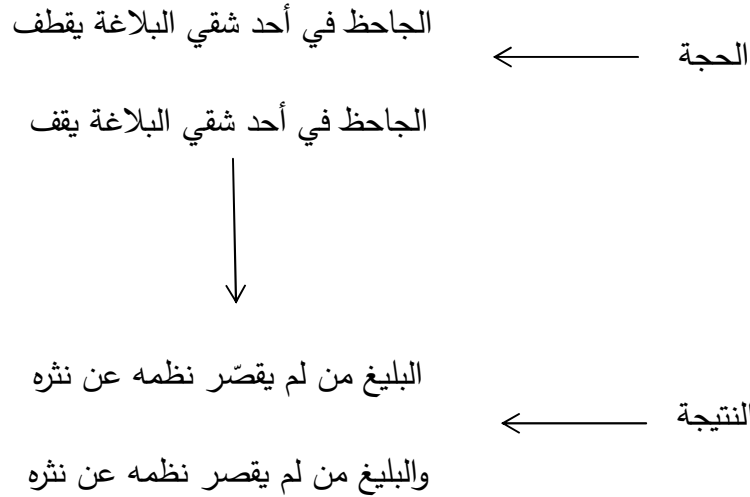
إن قدوم البطل أبي الفتح وتحلق الناس حوله في مقام جماعي، يعد إعلانا بانطلاق مسار حجاجي تواصل، تحكمه مقصدية خطابية؛ قوامها طلب يد العون والمساعدة من المخاطبين. من هنا يكتسي خطاب الإسكندري مفعولا إقناعيا حجاجيا، يتأسس على حجج وآليات استدلالية قمينة ببلوغ الهدف. كما أن التفاعل التواصلي بين الأطراف المتخاطبة في المقامة الجاحظية (عيسى بن هشام، جماعة الضيوف، أبو الفتح الإسكندري) يقوم على أسس متعددة، منها: المشاركة الفعالة في إنتاج الخطاب وتلقيه في نفس الآن، والإسهام الفاعل في ديناميته وسيرورته. إذ يبدي كل طرف رغبة في تحقيق المقاصد المؤملة، فيكون التفاعل التواصلي مبنيا على التعاون قصد خلق سياق تفاعلي ملائم للتفاوض، ولتبادل المواقف ووجهات النظر وعرض الحجج، إلا أن الإسكندري تخلق عن لغة الود، وخرق قاعدة من قواعد المحادثة ومبدأ أساسيا من مبادئها؛ هو مبدأ التعاون ويقتضي من جملة ما يقتضي، ألا يعطل أي طرف مجرى الحوار وأن يقر كل محاور لنفسه وللطرف المقابل بحق، ولم يراع الإسكندري آداب الكلام والطعام المتواضع عليهما اجتماعيا، لاسيما في طريقة تناوله للوليمة، وتجاهله للضيوف ولكلامهم "فينتقل التفاعل إلى معركة كلامية مستندة إلى الحجج والحجج المضادة"¹، ثم إهانته للجاحظ ولخطابته وابن المقفع وفصاحته، واستهل مقامه الخطابي بقوله: "يَا قَوْم، لكل عَمَل رجال، ولكل مقام مَقَال، ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ". وتسليح أبو الفتح الإسكندري باللغة وأساليها في توجيه حجاجه، ثم يجعل من لفظة "لكل" مولدا لبقية الدلالات، متأهبا لمقارعة منتقديه ومعارضيه، "ولو انتقدتم لبطل ما اعتقدتم" فبدأ بالمسلمات (Postulats) والمواضع العامة (Topi général) "...عمل رجال... مقام مقال... دار سكان... زمان جاحظ"، قبل أن يفاجئ المتحلقين حوله بالحجج العلمية والأكاديمية. "إِنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخِرِ يَقِفُ وَالبَلِغُ مَنْ لَمْ يَقْصِرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، وَلَمْ يُزِرْ كَلَامَهُ بِشَعْرِهِ، فَهَلْ تَرَوْنَ لِلْجَاحِظِ شِعْرًا رَائِعًا؟ قُلْنَا: لَا... فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ قُلْنَا: لَا، فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تَسْمَعَ مِنَ الْكَلَامِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنْبُغُ عَلَى مَا فِي يَدَيْكَ؟". واستند في خطته الحجاجية على إشراك مخاطبيه، باعتماد آلية الاستفهام التي وظفها توظيفا متدرجا مراعيًا أفهام المتحلقين حول الوليمة، مكنته من استمالة خصومه وجذبهم إليه وإعدادهم نفسيا وشعوريا وذهنيا للاقتناع. وهو ما تحقق على نحو ما نقرأ في قوله "فارتاحت الجماعة إليه وانثالت الصلوات عليه". وبهذا المعنى فقد كسر أبو الفتح الإسكندري أفق انتظار القارئ الذي تابع الأحداث واعتقد أن مسار الحكاية يسير بشكل مستقيم،

¹ - التواصل وأنساقه المعرفية في التراث العربي: مفاهيم وقضايا ونماذج، مجموعة مؤلفين، جامعة ابن زهر بأكادير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2016، ص 342.

إلا أنه خيب ظنه، وراح يبني الحجج التي تخدم أطروحاته بعد أن وافقت الجماعة على الزيادة في سبيل الإفادة، "أفدنا وزدنا" وتتوزع هذه الحجج وفق الشكل التالي:

ن= قيمة الجاحظ محدودة

ح4 لكل عمل رجال
ح3 لكل مقام مقال
ح2 لكل دار سكان
ح1 لكل زمان جاحظ



إن الحجج الواردة أعلاه لا تخدم إلا مصلحة أبي الفتح الإسكندري، وتمنحه سلطة الكلام، فكانت مقصديته من هذه الأفعال الكلامية الموظفة، أن يؤسس في المقام الأول لشرعية القول وفق ما سماه أوسين بصدق المتكلم من خلال جملة الاثباتات الخيرية التي كان لها وقع على جماعة المتحلقين حول الوليمة، مما أفضت إلى تسليمهم بأطروحة الإسكندري وتقبلها. أو لنقل إن أبا الفتح الإسكندري يسعى إلى تحريض الجماعة كي يتخلوا عن الجاحظ وبلاغته لأنه "لا يستحق تلك الشهرة العريضة التي أصابها في دنيا الكتابة لأن البليغ في نظره من تساوى قوته في النثر مع قوته في الشعر"¹. كان الجاحظ بعيد عن الشعر في كتاباته، بالرغم من وجود أبيات شعرية هنا وهناك في ثنايا مؤلفاته، لكن لم يكن هدفه الشعر إطلاقاً، غير أنه استطاع أن يثبت الخلود لكتابات النثرية على مرّ الأزمان، وهكذا نجده "تناول في كتبه

¹ - مصطفى الشكعة، بديع الزمان، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2003، ص 139.

أغلب الفنون التي تناولها الشعراء وتفوق عليهم وأتى بما لم يوفق الشعراء في جميع عصورهم إلى أن يؤتوه"¹.

لقد كان تصور الهمداني للبلاغة فريدا بحيث جمع بين الشعر والنثر في المقامة، وتكتمل شروط البلاغة لديه بالتفوق في جنسي المنظوم والمنثور، يقول: "فجمعت من النوادر والأخبار والأسمار والفوائد والآثار وأشعار المتطرفين وسخف الملهين وأسمار المتيمين وأحكام الفلاسفين، وحيل المشعوذين، ونوامس المتمخرقين ونوادر المنادمين ورزق المنجمين، ولطف المتطبيين وكيد المخنتين، ودخسة الجرابزة وشيطنة الأبالسة، ما قصر عنه فتيا الشَّعبي وحفظ الضَّبي"².

2.2-المقام التَّخيلي

يكاد يحضر هذا العنصر في كل نصوص مقامات الهمداني؛ لأنه متجذر في نظام الثقافة العربية، ونلمس المقام التخيلي في المقامة الجاحظية عقب سرد عيسى بن هشام تفاصيل حكاية الوليمة وطريقة رفقة الجماعة وما تخللها من أحداث ومواقف وتجاذبات نقدية بين الأطراف: "فالرغبة في التأثير تقتضي أن يُبنى هذا الخطاب وفق الصورة المخيلة للمحاور وأن تأخذ بعين الاعتبار آراؤه وأفكاره وأفاق انتظاره"³. وتعتبر الأبيات الشعرية التي مهد بها بديع الزمان الهمداني أولى المحطات السردية حيث يصور جمالية المكان - الذي يستثير- النفوس ويهيئها لاستقبال الأحداث القادمة؛ قصد رسم وضعية تواصلية تتضح خيوطها للمتلقي، تتبعها محطات أخرى سردية، معتمدا في ذلك آليات نصية عدة، كالوصف والسرد والبوح الشعري والحوار.

ويستمد المقام التخيلي دوره من كونه ضروريا لاكتمال بنية المقامة، وتحقيق وظائفها المعرفية والجمالية. وهذا يعود أساسا للمؤلف بديع الزمان الهمداني الذي أرسى بنية هذه المقامات. وقد سبق للثعالبي أن طرح مسألة "تخييلية المقامة" عندما رأى أن أحداثها خيالية، وأنها كلام من صُنَّع البديع⁴، وابن شرف القيرواني يتهم بديع الزمان بتزوير الأحاديث في أواخر أيام ليااليه أو كما قال: "كان ينشئها في أواخر مجالسه، وينسبها على راوية رواها كان يسميه عيسى بن هشام فهي مجرد أحداث خيالية أو منتحلة أو مزورة"¹. ولعل هذه السمات التي وسمت المقامات من قبل بعض النقاد، هي التي ستدفع الحريري إلى

¹ - طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، د.ت، ص 56.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 254.

³ - الحجاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات: نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، الأردن،

2010، ص 209.

⁴ - الثعالبي، يتيمة الدهر، ج 4/ 294.

¹ - نفسه، ج 4/ 295.

الدعوة على عدم محاكمة المتخيل من جوانب أخلاقية، وضرورة إيقافها في حدود الأدب، كما هو الشأن بالنسبة للشعر "وأرجو أن لا أكون في هذا الهذر الذي أوردته، والمرد الذي تورده، كالباحث عن حذفه بظلفه والجادع مازن أنفه بكفه، فالحق بالأخسرين أعمالا الذين ظل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسنون صنعا... على أي وإن أغمض لي الفطن لا أكاد أخلص من غمر جاهل... ويندد أنه من مناهي الشرع"¹. يعتقد الحريري أن ليست أحداث المقامات هي المتخيلة بل حتى أبطالها حيث لا وجود لهم خارج الورق، أو كما عبّر: "عزا الهمداني إلى أبي الفتح الإسكندراني" نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف"².

إن التأكيد على خيالية المقامات يثير عدة قضايا وإشكالات فهل يعود ذلك إلى الطبيعة الجنسية للمقامات أم أن هذا الالتجاء هو محاولة التهرب من الإدانة الأخلاقية وعدم حمل أحداثها على وجه الحقيقة، وهو ما كان يعاني منه السرد العربي القديم؟ أم أن المقامة كانت تمجيدا لقيم سلبية بطريقة ساحرة، حيث تُمجد الاحتيال والنصب بالأسلوب البلاغي الرفيع، مقابل بروز منطق يؤمن بسحر الكلمة.

ولعل محمد أنقار قد أجاب عن هذا الإشكال وبرره قائلا: "ولا تؤخذ المقامة من لدن القارئ المحلل، بما فيها من أحكام أدبية... مأخذ الحقيقة الحاسمة، بل يجب أن تؤخذ مأخذ التصوير التخيلي"³، نستفيد من كلام أنقار أن الكاتب ليس مسؤولا عما يبنيه القارئ من تصورات وأفكار؛ بل إن شخصيات النص هي من تتحمل وزر ذلك. ويضيف الناقد أنه يتعين علينا أن نعترف بأن التخيل في المقامة الجاحظية يقدم حقيقة أدبية زائفة من خلال بطل مزيف، ومن الواضح أن القيمة الجمالية لتلك الحقيقة الزائفة تتأبى النفي⁴، ويرد يوسف نور عوض مدافعا عن الجاحظ قائلا: "لقد جنح الجاحظ إلى أسلوب الاسترسال لأن عمق القضايا التي تناولها وكثرتها لا تسمحان له بصرف ذهنه وأعماله في الصنعة والتصنع"⁵.

3.2- المقام الحوارية

يعد الحوار "مجالا لإبداء الآراء بامتياز، وهو بذلك متنفس يجد فيه المتحاورون إمكانية لقول ما يمكنهم قوله بشأن القضايا الثقافية والسياسية والاجتماعية"¹، مقامات متعددة من بين مقامات بديع

¹ - مقدمة الحريري ضمن شرح الشريشي، ج 1/ 32.

² - نفسه، ص 36.

³ - محمد أنقار "تجنيس المقامة" فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 13، العدد 3، خريف، ص 15.

⁴ - محمد أنقار "تجنيس المقامة" فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 13، العدد 3، خريف، ص 15.

⁵ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص 96.

¹ - محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصل؛ دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010،

الزمان الهمداني - تنبني - من بدايتها إلى نهايتها- على هذا العنصر النصي الذي يجسد سياقاً تفاعلياً بين شخصياتها، الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن المقام الحواري، مثلما نقرأ في المقامة الجاحظية عندما ينفث الحوار بنبرة خطابية استهلها أبو الفتح الإسكندري بجملة نداء تفيد التنبيه ليستقيم على عرش عملية الحوار، وتكتفي الجماعة بدور المتلقي ضمن لعبة الإخبار والاستخبار بحروف الجواب نفياً وإثباتاً منقادين مناصعين إليه: "فهل ترون للجاحظ شعراً رائعاً؟ قلنا: لا ... فهل سمعتم لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة؟ فقلنا: لا، فقال: هل تحب أن تسمع من الكلام ما يخفف عن منكبيك، وينم على ما في يديك؟ فقلت: إي والله". لقد انعقدت المحاور على موضوع نقدي يخص المنظوم والمنثور والمفاضلة بينهما، ومكانة الجاحظ في الأدب العربي حيث يعتبره بديع الزمان الهمداني مقصراً؛ لأنه لم يقل شعراً، ولم يجمع في أدبه بين نمطي الكتابة الأدبية الأكثر شيوعاً رغم الاعتراف به أديباً مقتدرًا في النثر.

وهكذا، فقد صارعه لياخذ مكانه بين أدباء عصره - مثلما يقول توفيق بكار - "للكل زمن جاحظه ... وجاحظ العصر همدانيه"¹، وفق هذا المنوال تنعقد المواجهة ضمن مستويين: مستوى سطحي، وآخر عميق. الأول يكشف عن ثقافة أبي الفتح الإسكندري التي هي في الأصل ثقافة الهمداني مبدع المقامة وخالق شخصياتها، بل هو الذي همش دور باقي الشخصيات؛ ليفسح المجال أمام أبي الفتح ليعمل فيهم خطابه إقناعاً وإفحاماً، وأضحت الشخصيات الحاضرة في المجلس مجرد دُمى لا يُمكنهم الكاتب من مجال تعبير واسع، بل يواصل الإيقاع بهم في الهزيمة في خضم هذه الحوارية الحجاجية متواطئاً مع بطله في تعاقد سردي مضمّر. أما المستوى العميق فيتمثل في الجدال الحاصل حول منهجي الجاحظ والهمداني في الكتابة الأدبية "الشعر والنثر"، اللذان ظلا محورا صراع ردحا من الزمن في تاريخ الثقافة العربية القديمة.

هكذا يتبين مما سبق معالم مسار حجاجي، دار بين الجماعة وشخصية البطل أبو الفتح الإسكندري ينتظمهما مقام تواصلي حوار، ولعل الهدف من الحوار هو "تحديد هوية أبي الفتح وحقيقته، وفهم سر التناقض الحاصل في هذه الشخصية بين مستواها الثقافي والفكري ووضعها الاجتماعي"².

- حجاج الشخصيات

لقد عمل أبو الفتح الإسكندري في المقامة الجاحظية على تحقيق أمرين متلازمين: أولهما تأكيد انتمائه إلى المؤسسة الثقافية في ذلك الوقت بما يؤهله للكلام باسمها وبما يضيف على كلامه شرعية تبرّر

¹ - توفيق بكار "جدلية الأدب والذهب"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 61، أبريل 1991، ص 08.

² - التواصل وأنساقه المعرفية في التراث العربي: مفاهيم وقضايا ونماذج، ص 354.

التفاعل القولي¹ (Verbale Interaction) بينه وبين جماعة المتحلقين حوله في المجلس. فلو لم يكن مزوداً، بحكم دوره في الفضاء الثقافي، بسلطة تسمح له بمخاطبة المدافعين عن الجاحظ ومناقشتهم في مسألة بلاغته ومقدرته البيانية لما كان هذا اللقاء ولا ذاك التفاعل. وثانيتها إعادة تشكيل الصورة المسبقة لذاته التي يعتقد أن مخاطبيه يحملونها عنه تشكيلاً يرجح أنه يخدم هدفه ومقصده.

ويبدو أن الإسكندري كان واعياً بهذين البعدين في شخصيته. فحاول توظيفهما بكيفية تحقق النتيجة المرجوة "رصد مبدأ الجاحظ في الكتابة". فهو كما يبدو في خطابه لئن مما يرشحه منصب المُحاجج الناجع من خلاله عبارة (هَلُمُوا إلى كلامه) الدالة على اللطف، وهذا من أدبيات الحجاج وأخلاقيات المُحاجج. على الرغم من إدراكه أن ذلك المقام تحكمه قوانين لا تسمح له بهامش كبير من التصرف الحر. ولكنه، في الآن نفسه مطمئن أنه قادر على إنجاز ما لم ينجزه غيره من المتحلقين. ولعله كان فطنا بأن لصورة الذات (éthos) التي يبنمها في خطابه دوراً مهماً في التأثير في محاوريه.

يوصل الهمداني تأسيس خطاب حجاجي في مقاماته يتجاوز حدود الشخصيات الورقية، إلى عرض مشروع حضاري ينقد العصر ويؤسس للتغيير ويتخطى نقد الأدب وصيغ توظيف اللغة إلى فضح منزلة الأديب والعالم والمثقف على السواء، فالإسكندري كما يقر بذلك حمادي صمود "ليس إلا نموذجاً، بكل ما في المصطلح من أبعاد، يتكى عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي وبيان ما جد في بيئة القرن الرابع من تحول في القيم والمفاهيم طبق رؤيته الخاصة"².

عموماً فالمسار الحجاجي التواصلي في المقامة الجاحظية مرّ بثلاث مراحل:

أ- مرحلة التقليل من شأن أبي الفتح الإسكندري المغمور المجهول الهوية: "ومعنا رجل تسافر يده على الخوان، وتُسفر بين الألوان، وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقأ عيون الجفان، وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة، كالرخ في الرقعة يزحم باللقمة اللقمة. ويهزم بالمضغة المضغة، وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف". هذا القدح الوصفي الساخر يعمل على رسم صورة سلبية لرجل تشمئز منه النفس، وتنقص من شأنه، بما يتسم به من شره وإسراف في الطعام والتهافت عليه.

¹ - استعرتُ هذا المصطلح من الناقد التونسي محمد نجيب العمامي. والمقصود بالتفاعل القولي: "شبكة التأثيرات المتبادلة التي يمارسها طرف على طرف آخر أثناء التبادل التواصلي القائم أساساً على الكلام... وهذا يعني أن كل خطاب هو بناء جماعي. سواء تعلق الأمر بمحادثة عادية أو بحوار قصصي أو بنص مكتوب أو بغير ذلك من سائر الأنشطة القولية"، (معجم السرديات، محمد القاضي، الخبو محمد وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 107).

² - حمادي صمود، الوجه والقفاء في تلازم التراث والحداثة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2018، ص 19.

ب - مرحلة المحاجة وهي لحظة تسلم الرجل زمام الكلام وتسيده للمجلس، والرفاق ينتابهم الشك فيما إن كان يستطيع إبطال الموقف المتفق عليه، ثم الحجج التي ساقها للدفاع عن موقفه تجاه الجاحظ .

ج- مرحلة الاقتناع ورد الاعتبار للرجل، وتصحيح النظرة تجاهه ومعاملته بالإكبار والتقدير والإحسان والارتياح، بل أكثر من ذلك نجد الراوي عيسى بن هشام يصفه بالبدر نحو قوله: "من أين مطلع هذا البدر؟".

3-البنية الإيقاعية، ووظيفتها التأثيرية الحجاجية في خطاب المقامات

البنية الإيقاعية في المقامات - والتي درست في إطار دائرة البلاغة القديمة على أنها زخرفات من ورائها التكلف والصنعة والتعقيد¹ - تلعب دورا حجاجيا تأثيريا عبر كثافتها وتكرارها واتساقها.

إن البنية الإيقاعية في المقامات توفر في الخطاب من الجمال الذي يرفد العملية الإقناعية، ويسر على الباث ما يرومه من نفاذ إلى عوالم المتلقي الفكرية والشعورية، والفعل فيها. وكما قال القاضي الجرجاني عن الشعر: "لا يُحَبَّبُ إِلَى النُّفُوسِ بِالتَّظَرِّ والمُحَاجَّةِ، ولا يُحَلَّى في الصدور بالجدال والمُقَايَسَةِ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، وَيُقَرَّبُ منها الرُّونْقُ والحَلَاوَةُ، وَقَدْ يَكُونُ الشيء مُتَقَنًا محكما، ولا يَكُونُ حلواً مقبولاً، ويكونُ جيّداً وثيقاً وإن لم يكن رشيqa"² وما ينطبق على الشعر في هذه الناحية ينطبق على المقامات في جانبها الإيقاعي أيضا.

إن الاتساق الذي نلاحظه في البنية الإيقاعية لمقامات بديع الزمان الهمداني لم يكن وليد صدفة، أو وجد عبثا دون وظيفة، بل لقد كانت الظواهر الإيقاعية تمارس حضورها في الخطاب المقامي بوعي وقصدية، عبر تكرار لنمط متواز من مقاطع صوتية تتسق، فتشكل بنية إيقاعية ذات خصائص فنية متفردة، أزعّم أنها آلة حجاجية ترمي إلى التأثير، فلم يكتف الهمداني بالقول فحسب، بل انشغل أيضا بطرائقه، رومًا للتأثير في المتلقي وحمله على الإذعان.

تخلف البنية الإيقاعية في المقامات بناء موسيقيا يرفد الخطاب بدور حجاجي من جهة تأثير الأنغام على الأسماع، فيكون أثرها في النفوس والقلوب، فما كان أوقع على السمعكان أفعّل باللبّ والنفوس. ويعد التوازي أبرز العناصر التي تمنح الكلام بعدا جماليا جذابا للنفس وقد حظي هذا العنصر باهتمام بالغ من

¹ - من الدراسات التي اعتبرت البنية الإيقاعية في المقامات مجرد تكلف وتصنع نذكر على سبيل الذكر لا الحصر "فن المقامات بين المشرق والمغرب"، يوسف نور عوض، ص 125-126. وكذلك كتاب "المقامة" لشوقي ضيف، ص 9.

² - علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، ط 3، 1966، ص 100.

لدى الدارسين والمهتمين، حيث وضعه رومان ياكبسون في "المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي"¹، وفضّله على كل العناصر الإيقاعية الأخرى يقول في هذا السياق: "لا اعتقد أنه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلمية بقدر ما استهوتني مسألة التوازي"²، بل إنه أرجع إليه كل ما يحقق للعبارة جمالياتها وموسيقيتها، إذ يقول "قد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي"³. وعرف العرب التوازي منذ القديم وحرصوا على تزيين كلامهم به وذلك قبل أن يستوعبوا الوزن. يقول عبد الله الطيب: "في الدهر الأول، قبل أن تعرف العرب الوزن، كان التقسيم هو عماد النظم وفقاره، ويأتي الناظم بكلامه قسيما بحسب استراحات النفس، ووقفات اللسان، وتهذيب الفكر، وكل قسيم يأتي به يمثل جملة أو فقرة، أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يتعمد أن يكافئ ويواخي بين هذه الفقرات"⁴. وهذه المكافأة والمؤاخاة هي ما جعلتهم مولعون بالتوازي، ويولونه عناية خاصة في مؤلفاتهم، يقول ابن سنان الخفاجي (466هـ) "فأما الكلام المنثور فالأحسن تساوي الفصول في مقاديرها"⁵، ويعتبر العسكري (396هـ) أنه "كلما أمكن أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل"⁶. ثم نوه ابن الأثير (637هـ) أيضا بالاعتدال في مقاطع الكلام، واعتبر أن "الاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع"⁷.

إن التوازي بهذا المعنى بديل لسانی يتضمن كل أشكال التوازن والتناظر البلاغية، وغير البلاغية؛ اللفظية والمعنوية. ويتحقق التوازن في النصوص الأدبية، حسب ياكبسون: "في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية"⁸.

ولنقف على مواضع من نص المقامة الجاحظية، نبين من خلالها هذا الوعي بالبنية الإيقاعية، ثم نوضح مَكْمَنَ حاجيتها الدلالية في المُتلقي. وسنكتفي بدراسة الأصناف التالية:

¹ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 103.

² - نفسه، ص 105.

³ - نفسه، ص 105.

⁴ - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، 1969، ج 2، ص 728.

⁵ - سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 193.

⁶ - عبد الله بن سهل هلال العسكري، الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد الجاوي وأبو الفصل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، 1952، ص 263.

⁷ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت، ج 1، ص 212.

⁸ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع مذكور، ص 106.

← المقابلة

← توازي البنية التركيبية

أ- المقابلة

وهي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما¹ والتقابل من الأساليب "البيعية ذات وظيفة حجاجية تأثيرية جمالية؛ إذ يقوم بدور مهم في تشكيل العملية الحجاجية ونجاحها"²، وأن حجاجيته تكون بواسطة مبدأ الضد وكذلك بما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيده وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين³. إضافة إلى وقعها الموسيقي وجرسها المتناغم الذي يشد انتباه المتلقي، ويعمل على تثبيت المعنى وترسيخه في ذهنه، وبالنتيجة فإن الاستعانة بهذا الأسلوب البيعي الذي كان جزءاً من مقامات بديع الزمان الهمداني، ووسيلة من وسائل الحجاج البلاغية؛ لأنه يسهم في إثبات المعنى وتقويمه، والتأثير في المخاطب واستمالته وتضليله بوساطة الإيقاع. ومن الأمثلة قول الراوي عيسى بن هشام "إنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخَرِ يَقْفُ، وَالبَلِغُ مَنْ لَمْ يُقْصِرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، وَلَمْ يُزِرْ كَلَامَهُ بِشَعْرِهِ، فَهَلْ تَرَوْنَ لِلْجَاحِظِ شَعْرًا رَائِعًا؟ قُلْنَا: لَا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلَامِهِ، فَهُوَ بَعِيدُ الْإِشَارَاتِ، قَلِيلُ الْاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ الْعِبَارَاتِ، مُنْقَادٌ لِعُرْيَانِ الْكَلَامِ يَسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ ... إِلَى أَنْ قَالَ:

لَوْ قَرَفَهَا قَرَارِي	إِسْكَندَرِيٌّ دَارِي
وَبِالْحِجَازِ نَهَارِي ⁴	لَكِنَّ لَيْلِي بَنَجْدِي

لقد وُظِّفَ التَّعَابُلُ فِي مَقَامَاتِ بَدِيعِ الزَّمَانِ الهمداني باستعمال الأضداد (النثر - الشعر، بعيد - قريب، لفظة - كلمة، الليل - النهار)، إن هذه الثنائيات حجج يلجأ إليها المتكلم من أجل تدعيم الخطاب، وقد أسهم توظيفها في قوة الحجة وإبراز المعنى بطريقة موجزة، وبالجملة فالتقابل ليس بـ "الضرورة ترفاً لفظياً فحسب، بل هو تعبير في أكثر الأحيان عن حركة نفسية متوهجة، وصراع بين ما هو كائن وما يجب

¹ - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2002، ص 322.

² - الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، 1994، ص 53.

³ - نفسه، ص 51.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 98.

أن يكون، بين الراهن والمتوقع"¹. فالتقابل احتوى على طاقة إقناعية تحمل المتلقي على الرضوخ والتسليم لخطاب أبي الفتح الإسكندري، وبالتالي تحققت المنفعة الحجاجية.

ب - توازي البنية التركيبية

يقول الراوي "وَقَوْمٌ قَدْ أَخَذُوا الْوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنْ مَفْصُودٍ، وَنَائٍ وَعُودٍ، فَصَرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رِيَاضُهُ، وَاصْطَطَقَتْ جِفَانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تَلْقَاءُهُ فَاقِعٌ"². نلاحظ هيمنة التوازنات الصرفية، وهو تواز بنائي قائم على النعت والمنعوت فكلها جاءت على وزن (فَعْلٌ مَفْعُولٌ)، آس مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنْ مَفْصُودٍ، مع توالي التوازنات المسجوعة (نَائٍ وَعُودٍ)، وقد تفاعلت هاته البنيات مع متواز دلالي تناسبي جنسي أي: من جنس آلات الطرب، دون نسيان امتداد المدود مشكلة جرسا موسيقيا نغميا معبرا عن مضمون المقامة.

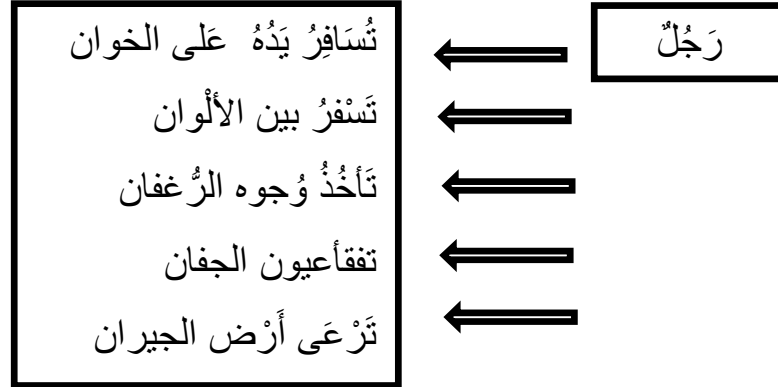
أما فيما يخص التركيب الوصفي، فإننا نلاحظ امتداد الوصف على غرار ما جاء في بداية الحوار حول وصف طريقة تناول أبي الفتح الإسكندري للطعام، ثم الحديث عن أسلوب الجاحظ النثري "المتنازع عنه"، يقول الراوي "ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رِيَاضُهُ، وَاصْطَطَقَتْ جِفَانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تَلْقَاءُهُ فَاقِعٌ، وَمَعَنَا عَلَى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الْخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الْأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وَجْهَ الرُّغْفَانِ، وَتَنْفُقُ عُيُونَ الْجِفَانِ، وَتَرَعَى أَرْضَ الْجِيرَانِ، وَتَجُولُ فِي الْقَصْعَةِ، كَالرَّحْلِ فِي الرُّفْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةُ، وَيَهْزُمُ بِالْمُضْغَةِ الْمُضْغَةُ"³. بني التركيب على جملة أساسية تمثل في جملة المبتدأ والخبر (ومعنا رجل) تقدم الجار والمجرور وتأخر المبتدأ النكرة وجوبا وهو تأخير سمح بالإحاطة بالمبتدأ ووصفه وإعطاء صورة تامة عنه، إن غاية هذا الوصف؛ تقديم صورة مفصلة عن هذا الرجل في موقف معين "التفات الجماعة حول مائدة الطعام"، وقد جاء بخمس جمل وصفية:

¹ - صادق جعفر عبد الحسين، "ظاهرة الحجاج في مقامات أبي زيد السروجي"، مجلة لآك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج 2/ ع

30، 2018، ص 05.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 93.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 94.



وهي جمل قصيرة حقق بها السجعة من خلال المقطع الأخير(ان) زيادة على جناس الاشتقاق بين لفظتي (تسافر – تسفر)، ثم تتوالي المتوازيات(في القصعة/ في الرقعة) مركبتين من الجار (في) والاسم المجرور المعرف بـ"أل" محدثا تفاعلا صوتيا أسهم في شحن دلالة التعبير، كما أضفى السجع الوارد في كلمتي (القصعة – الرقعة) على التركيب المتوازي رونقا وجمالا.

إن المقامة الجاحظية مليئة بالسجع الذي أضفى عليها مسحة بديعية وحسنا وبراعة، وضعه الهمداني كحجية للتأكيد على سلوك الإسكندري في موائد الطعام، وأيضا لخلو بلاغة الجاحظية من أية مزية.

خلاصة وتركيب

بعد استحضارنا لأهم مكونات بلاغة النص السردى للمقامة الجاحظية، يتضح أنها تخدم الأبعاد الفنية والدلالية. وتكشف عن قدرة بديع الزمان الهمداني البيانية والبلاغية.

يشكل المشهد السردى في المقامة الجاحظية حدثا مهيما على امتداد المقامة، كما أنه أضفى على نص المقامة طابعا واقعيا.

تتقاسم المقامة الجاحظية ثلاث مقامات تواصلية حجاجية، يستأثر كل مقام ببنياته النصية ومكوناته الفنية وهي: المقام الخطابي، والمقام الحوارى، والمقام التخيلي.

تشكل البنية الصوتية الإيقاعية رافدا من روافد الحجاج في المقامة، بحيث أسهم في خلق جرس موسيقى وفر للقول جمالا، مما يؤكد وعي بديع الزمان الهمداني بهذا البناء. وتعتبر الشخصيات في المقامة الجاحظية شخصيات إقناعية.

من مظاهر الحوارية في المقامة الجاحظية نذكر: الأسلبة وتعني أن بديع الزمان الهمداني أعاد أسلبة أسلوب القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف؛ قصد خلق وعي لسانی داخل المقامة. ثم الاشتغال الشعري، أي أنه أدخل عنصر الشعر في النثر، إضافة إلى السخرية التي وظفها بديع الزمان الهمداني لتوجيه نقده ومحاكمته لبلاغة الجاحظ وأسلوبه في الكتابة وذلك بطريقة تخیيلية.

يسعى الإسكندري إلى زعزعة مكانة الجاحظ لدى جماعة المستمعين في المقامة، وهو يسلك في سبيل ذلك طريقين؛ الأول طريق الإقناع بالحجة والبرهان النقديين، والثاني طريق الانهيار بحسن الإبداع في قرض الشعر. وتبدو مهاجمة البطل للجاحظ، واستكانة الجماعة لهجومه وإعجابه به في آخر المقامة.

الفصل الثاني

مقامات بديع الزمان الهمذاني بين التمثيل والإقناع

المقامة الموصلية نموذجاً

توطئة

افترضنا في هذا الفصل أن المقامة الموصلية تشتمل على مظاهر فرجوية أدائية ما يوافق فن المسرحية، لعل الضابط في هذه المسألة هو استيفاء هذا الشكل النثري لجميع العناصر الدرامية المعروفة في المسرح. فالمقامة الموصلية تقترب كثيرا بجميع عناصرها الفنية إلى التمثيل والتجسيد، فمن الملامح الأحداث والأداء والجسد والعقدة والحل والانكشاف. وهذا لا يعني حسب قول إحسان عباس أن المقامة العربية متأثرة بالنظرية الأرسطوطاليسية في التراجيديا؛ أي وليدة جو يوناني، إذ يبدو أن المقامة وليدة جو محلي لا صلة له بالدراما اليونانية يرضي رغبة روائية لدى العرب. ونستطيع القول بكثير من الاطمئنان أن المقامة تستجيب لجل مقتضيات العرض المسرحي إضافة إلى توفر عنصر الإقناع. لذا جاء المبحث الأول بعنوان: المقامة الموصلية بين البناء السردى والعرض المسرحي، حيث أشرنا فيه إلى المتن الحكائي للمقامة، وأبرزنا الأبعاد الحجاجية للعبارة الافتتاحية، وأكدنا على مسرحية أحداث المقامة الموصلية مع هيمنة السرد الحجاجي. كما أن للجسد وتعبيراته وحركاته وتموجاته دور أساسي في تشكيل الأفق التخيلي.

أما المبحث الثاني فكان مناسبة لإضاءة بعض جوانب من الأنساق الكرنفالية والحوارية منها: القناع والطقوس والمحاكاة الساخرة، ثم نسق الازدواج ونسق الجنون. وختمنا المبحث الثالث بإبراز مستوى الحجاج في المقامة الموصلية.

المبحث الأول: المقامة الموصلية من البناء السردى إلى العرض المسرحي

1- المتن الحكائي

تبدأ المقامة بسرد ما وقع للراوي عيسى بن هشام، رفقة بطله أبي الفتح الإسكندري إبان عودتهما من الموصل ببغداد، حيث اعترض طريقهما مجموعة من اللصوص، فسلبوا منهما ما كان بحوزتهما من المؤونة، فوقعا ضحية سارق عابر، وفشلا في هاته الرحلة. لكن الإسكندري لم يستسلم للواقع؛ وراح يبحث عن بديل يؤمن لهما المبيت، فوقع عيناها على بعض قرى الموصل، ثم أدركا أن الخروج من هذه الورطة يتطلب التفكير والحيلة والبداهة، كما تيقن بقرب الفرج بأمر الله تعالى. إنها مغامرة ساخرة هدفها التكدية أي، كسب المال بالحيلة والمكر والذكاء.

- تقطيع الخطاب

لكي يتسنى لنا الإلمام ببنية خطاب المقامة ينبغي أن نقطعها إلى مقطعين سرديين معتمدين في ذلك على تعريف غريماس (Greimas) "إذ كل مقطع سردي يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنه يكون قادرا أيضا على الإدماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفية خاصة داخلها"¹، نزع بناء على ما تقدم وجود مقطعين سرديين كبيرين يشكّلان هذه المقامة هما:

المقطع الأول: الراوي عيسى بن هشام والبطل أبو الفتح الإسكندري يحتالان على أهل الميت، حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من الموصل... فانسللنا هارين.

المقطع الثاني: الراوي عيسى بن هشام والبطل أبو الفتح الإسكندري يحتالان على أهل قرية حاصرها السيل، "حتى أتينا قرية على شفير واد يطرفها... وكَلْتُ زورًا وَمَيَّنَا".

2- خصوصيات الشكل الخارجي للمقامة

نشير إلى أن المقامات تبدأ في الواقع مع بديع الزمان الهمذاني وجمهوره، وتمزّ بالمؤلف الضمني باتجاه الراوي، لتنتهي بأولئك الشخصيات التخيليين أو المصنوعين على عين مؤلفهم، ليحمل كل منهم منظورًا خاصًا به، وموفقًا فكريًا، وليرسم اتجاهًا عقديًا أو شريحة اجتماعية. يبدأ الكاتب سرد حكايته على لسان راويه عيسى بن هشام الذي كان رفقة أبو الفتح الإسكندري بطل المقامات، وافتتحت المقامة الموصلية على غرار المقامات بعبارة "حدثنا عيسى بن هشام قال"، إذ لا يمكن للمتلقى القطع بتحديد شخصية صاحب الصوت لأول كلمة بعد عنوان حدثنا، فهل هو بالفعل بديع الزمان الهمذاني يزعم أنه سمع حديثًا من شخصية مُختلفة، لم يثبت لها وجود تاريخي محقق؟ هل هو المؤلف الضمني الذي نجرده من شخصية الهمذاني الحقيقية، فنذهب مع ماك بال (Mieke bal) التي رأت أن اقتراح المؤلف الضمني لدى واين بوث (Wayne Booth) كان "يهدف إلى مناقشة وتحليل المواقف الأيديولوجية والأخلاقية لأي نص سردي، دون الاضطرار إلى الإشارة المباشرة للمؤلف الواقعي"². وفق هذا المعطى يستحيل أن يكون الهمذاني هو صاحب هذا الصوت، لأنه إذا أراد إقناع المتلقي بصدق حديثه فلا بد له من أن يخترع رواية أول يتوسط بها بينه وبين عيسى بن هشام، لكنه كان واعيًا حتى لا يتورط بالنقل.

ثم لفظة حَدَّثَ تتداخل مع مصطلح عتيد في الثقافة العربية الإسلامية هو الحديث النبوي الشريف، فقد حفل هذا الحديث عبر قرون عديدة بالحفظ والرواية والنقل، وروي هذا الحديث مشافهة

¹ - Greimas.(A.j) Du sens. ED- Seuil, Paris 1970 : p 268

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 156.

قبل أن يُدَوَّن، لتأتي المقامة لتستغل هذا الإرث الثقافي عبر محاكاته أو لتناصّ معه. أما الضمير "نا" الكلمة الأولى له وظيفة إقناعية أو هدف حجاجي مضمر تجاه المتلقي، ذلك أن الرواية والاستماع بحضور عدد من السامعين المشاركين والمنسجمين الذين يخضعون جميعا لعملية تلقي السرد تعتبر عاملا مؤثرا ومؤكدا صدق الحديث.

كذلك اسم عيسى بن هشام يحيل على شخصية مهمة اشتهرت باقترانها بسيرة النبي عليه السلام، فابن هشام هو الاسم الأكثر شهرة بين من كتبوا السيرة النبوية، حتى صارت متداولة تحت صيغة "سيرة ابن هشام"، شخصية تتردد في النص لتنقل أحداثه وتروي أقوال شخصياته بأمانة ومعرفة تذكّر بالرواة في علم الحديث.

ولا تخلو تسمية عيسى هي الأخرى من دلالة رمزية على ما تمارسه من سياحة في طلب الأخبار لا تقل في اتساع مجالها عن سياحة المسيح عيسى بن مريم نفسه. نجده في المقامة الصيرمية يقول "فخرجت أسيحُ كأني المسيح"¹، وعلى الرغم من كون هذه المشابهة تظل ضربا من التأويل والقراءة الرمزية لعلامات النص، فإننا نرى في تكرار هذا السند في كل مقامات الهمداني ما يوحي برغبة في البحث عن نوع من المصادقية لما يروى من أحداث، وهي مصداقية لها ما يبررها في نص ينحدر إلى مجتمع تقليدي كمجتمع القرن الرابع.

إن بديع الزمان الهمداني "يحيل على بنية ثقافية قائمة، فيخلق معها تناسبا ظاهرا، ويحتاج المتلقي إضماريا، مبعدا الشك في صدق الحديث الوارد على لسان عيسى بن هشام من خياراته".

هكذا تغدو كل كلمة من كلمات الجملة الأولى في المقامة "برنامجا حكائيا"²، بحسب تعبير أمبرتو إيكو، فكلمة "حدثنا" عبرت عن التواصل بين اثنين في دلالة معجمية معروفة، وأحالت على ذاكرة خاصة في الثقافة الإسلامية فتناصت مع حديث الرسول ﷺ مضيفة قداسة على القول من نوع معين. وهيات المتلقي لاستقبال المقامة المعهودة لدى بديع الزمان الهمداني، وكلمة عيسى اسم قد يحيل على شخصية واقعية، أو راوية مختلق، وقد يستدعي إلى ذهن المتلقي النبي عيسى عليه السلام، الذي كان يُحيي الموتى، فلعل من الموافقات أن يكون عنوان هذه المقامة في بعض النسخ "مقامة الميّت".

¹ - أحمد بن الحسين مقامات بديع الزمان الهمداني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2009، ص 254.

² - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996، ص 21.

3- السرد والتمثيل والحجاج

يواصل الراوي سرد حكايته، عن طريق وضع القارئ في سياق الأحداث وأنه لم يكن واعيا بحدوث مثل هذه السرقة المغفلة، ولإضفاء طابع عدم حسبانها بالواقعة وظف أفعالا بصيغة المبني للمجهول "مُلكت، دُفعنا، أُخذ..." حتى يُظهر للمتلقي أن القدر فقط من ساقه للأمر. ولم يذكر عدد من كان معه، لكننا من واقع المشهد الذي رسمه نعي أنهم جماعة، يفصح عنها الضمير "نَا" في قوله (فَقُلْنَا) معتمدا على كفاءة القارئ وموسوعية المتلقي الذي سيفرض وجود اللصوص بجوانب المدينة في القرن الرابع الهجري. إن موت صاحب الدار بمثابة عامل مساعد للبطل والراوي معا لإحكام وتنفيذ حيلتهما على الجماعة، وقد عدل الراوي من ضمير الجماعة إلى ضمير المتكلم المفرد نحو قوله "جَرْتُ بِي الحُشاشَةَ" مصورا إنهاكها، ثم يلتفت إلى أن معه أبو الفتح الإسكندري، ليجعل هذا الأخير في بؤرة الأحداث، فإذا كان عيسى بن هشام قد شارف على الموت؛ فلعل البطل أبو الفتح الإسكندري متماسكا، طالبا منه تدبير الأمر، وبما أن البطل صلبا قويا فإنه يُبدي استعداداه من خلال عبارة "يكفي الله".

استند البطل إلى قدرة الله، من خلال صيغة دينية دالة على التوكل، والمباشرة بالاحتتيال "ثم دُفعا إلى دار قد ماتَ صاحبها"، ورغم أن الراوي لم يوضح كيف أن صاحب الدار هو المتوفى، لكنه ساق ذلك في تقرير محقق، ووظيفة هذا التقرير تسويغ قيام النوادب؛ فالنساء يندبن المتوفى وعلامات الحزن الشديد تظهر عليهن، ويشير إلى بعض العادات التي تقوم بها النسوة وقد نهى عنها الإسلام مثل: نشر الشعر، وضرب الصدر، ولطم الخدود. وهي مؤشرات تعطي للمتلقي انطبعا بجهل المجتمع، والوظيفة الأخرى الهامة لهذا التقرير هي توكيد غياب العقل.

نلاحظ الراوي يقدم مشهदा سرديا، وظيفته تعطيل زمن السرد أو الإبطاء عليه¹، حتى يقنع المتلقي بأن الميت هو صاحب الدار، ويغدو متقبلا لفكرة الحيلة التالية، ووظيفة المشهد أيضا الإفصاح عن دور المرأة في مجتمع القرية في حالة الموت، مستعينا بعلم السيمياء لبيان حركات أجساد جماعة النساء ورجالهن؛ حيث تتكالب حركات شق الملابس، ويعلو الصوت عبر ضروب الصدور وتقطيع القلائد، وهو وصف لفسق المجتمع العربي.

إنَّ المقامَةَ الموصليّة تحمل سِمات العرض والتمثيل والأداء الصوتي، فيقف الإسكندري ينظر إلى نهاية حَدَثها، ألا وهو دفن ميتها: "وَدَخَلَ الدَّارَ لِيَنْظُرَ إِلَى المَيِّتِ وَقَدْ شُدَّتْ عِصَابَتُهُ لِيُنْقَلَ، وَسُجِّنَ مَاؤُهُ لِيُغَسَلَ، وَهَيَّيْ تَابُوتَهُ لِيُحْمَلَ، وَخِيطَتْ أَثْوَابُهُ لِيُكَفَّنَ وَحُفِرَتْ حُفْرَتُهُ لِيُدْفَنَ" ومن المفارقات أن اللون غذا

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 100

أسودا موافقا مع هذا المشهد السردي الدرامي ليقول: "لَنَا فِي هَذَا السَّوَادِ نَخْلَةٌ وفي هذا القطيع سخلة"، وهو يسبق الأحداث، ويستعجل الإفصاح أمام الراوي والقارئ على السواء. لقد أنطقه المشهد السابق بتفصيلاته بهاتين الجملتين، فما رآه جعله يبوح بموقف ينم عن احتقاره المجتمع الذي يعاينه؛ لأن أفرادَه سَوَادٌ وقطيْعٌ. وَوَصَفَهُم بهذه الكلمة يحمل سخرية بالغة، حيث سينفذ عليهم مخططه في النصب والاحتيال. يقع الإسكندري ضمن بؤرة الحدث، فيتجه السرد إلى نقل أقوله وأفعاله وأخذ يصف المشهد عبر سلسلة من الأفعال: "شُدَّتْ، سُخِّنَ، هُيئَ، حُيِطَتْ، حُفِرَتْ" يستدعي كل منها فعلا تاليا بانتظام، إذ هي سلسلة أفعال لها ثلاث وظائف:

أولا: توكيد إقرار أهل الميت بالمصيبة والاستجابة لمتطلباتها.

ثانيا: الكشف عن كفاءة الراوي الثقافية ومعرفته بالطقوس والتقاليد في حالة الموت.

ثالثا: إيهام المتلقي بواقعية الحدث والتهيئة لبيان براعة أبو الفتح الإسكندري.

صنع الإسكندري بداية جديدة لنهاية حياة ذلك الميت عندما قصد عرقَ حَلَقِه وبدأ يَطُوفُ حوله مَمَوَّها أهل الميت بأنه حيٌّ، وكانت منه تلك حركات مضللة، قلبت العزاء فرحا، باعثها أمل حياة جديدة.

لقد استغل البطل مشاعر وفكر وسذاجة أهل القرية ليضفي على قضيته أو موضوع القضية – "الاحتيال" سمة النجاعة، من هنا يصح القول إن الحجاج البلاغي هو حجاج موجه للقلب والعقل معا، وراء كل حجاج بلاغة، والعكس صحيح؛ لأن مدار ذلك الإغراء والاستغواء قصد الإقناع والإمتاع. ولكي يعطي لخطته طابعا من المعقولية، فإنه يجهمهم بالأمر والنهي، ويُدخل مخافة الله عنصرا دينيا ضاغطا، أي: يحمل كلامه بعدا عقديا لمعرفة نفوس هؤلاء المخاطبين، بحملهم مسؤولية المضيرة في أفعالهم الخاطئة في نظره، ويتعهد لهم مقابل ذلك بإصلاح ما اقترفوه، إن هم أطاعوا وامتثلوا لأوامره. وكان الموت المؤقت "الغيوبة" أو "السكته" و"الهيئة" عوامل جسدية صامتة ساعدت على إذكاء قدرته على التحليل والإقناع لتبرير تلك العوامل، أملاً منه في نزع فكرة الموت الدائم على فكرة الموت المؤقت من أذهان المفجوعين، فيحدد الزمن ويقول: "وأنا أسلمه مفتوح العينين بعد يومين". زال حزن أهل الميت جرّاء سماعهم لتلك الجملة، ووقفوا ينظرون بعين البصيرة إلى الدلائل والعلامات التي علت جسد ذلك النائم، والتي جعلته يعزم على ذلك القول، "من أين لك ذلك فقال: إِنَّ الرَّجُلَ إِذَا مَاتَ بَرَدَ اسْتُهُ، وَهَذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمَسْتُهُ فَعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ، فَجَعَلُوا أَيْدِيَهُمْ فِي اسْتِهِ، فَقَالُوا: الْأَمْرُ عَلَى مَا ذَكَرَ، فَافْعَلُوا كَمَا أَمَرَ، وَقَامَ الْإِسْكَندَرِيُّ إِلَى الْمَيِّتِ، فَتَزَعَّ ثِيَابَهُ ثُمَّ شَدَّ لَهُ الْعَمَائِمَ، وَعَلَّقَ عَلَيْهِ التَّمَائِمَ، وَالْعَقَّةَ الرَّيْتِ، وَأَخْلَى لَهُ الْبَيْتَ، وَقَالَ: دَعُوهُ وَلَا تُرْوَعُوهُ، وَإِنْ سَمِعْتُمْ لَهُ أُنَيْتًا فَلَا تُجِيبُوهُ، وَخَرَجَ مِنْ عِنْدِهِ وَقَدْ شَاعَ الْخَبَرُ وَانْتَشَرَ، بِأَنَّ

المَيِّتَ قَدْ نُشِرَ، وَأَخَذْتَنَا الْمَبَارُ، مِنْ كُلِّ دَارٍ، وَانْتَالَتْ عَلَيْنَا الْهَدَايَا مِنْ كُلِّ جَارٍ، حَتَّى وَرِمَ كَيْسُنَا فَضَةً وَتَبْرًا وَامْتَلَأَ رَحْلُنَا أَقِطًا وَتَمَرًا، وَجَهَدْنَا أَنْ نَنْتَهِيَ فُرْصَةً فِي الْهَرَبِ فَلَمْ نَجِدْهَا، حَتَّى حَلَّ الْأَجَلُ الْمَضْرُوبُ، وَاسْتُنْجَزَ الْوَعْدُ الْمَكْدُوبُ". إن حوار البطل أبا الفتح الإسكندري مع الجماعة مبني على استراتيجية احترازية¹ حسب تعبير امبرتو ايكو (Umberto ECO)، فالطرف الأول ينتهج جميع الوسائل لضمان تأمين الغلبة على الطرف الثاني، عبر جملة من الأفعال والهيئات والتصريحات والتهديدات والتطمينات. ولمواجهة هذا السيل من الحجج يطلب أهل الميت من الطبيب المزعوم الإسكندري دليلا على صدق كلامه؛ لأنهم في لحظة من اللحظات عابؤون بهذا الموضوع. وبالفعل قدّم لهم صدق أطروحته منتججا حججا مبنية على الواقع لأنه: "متى اعتمد المتكلم هذا النوع من الحجج ذهب في الواقع إلى أن الأطروحة التي يعرضها تبدو أكثر إقناعا كلما اعتمدت أكثر على تفسير الوقائع والأحداث ويكون الخطاب الحجاجي أنجع وأقدر على الفعل في المتلقي والتأثير فيه كلما انغrustت مراجعه في الواقع وتنزلت عناصره فيما حدث ويحدث"². حيث جعل الإسكندري القوم يقومون هم بالمعاينة قصد التثبت من صحة ما يقول، جعلهم يلمسون إبط الميت، بل أكثر من ذلك جرّاهم عليه وجعلهم يعبثون به تحت ذريعة الطب. قال: "إِنَّ الرَّجُلَ إِذَا مَاتَ بَرَدَ اسْتُهُ، وَهَذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمَسْتُهُ فَعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ، فَجَعَلُوا أَيْدِيَهُمْ فِي اسْتِهِ، فَقَالُوا: الْأَمْرُ عَلَى مَا ذَكَرَ". هكذا تورط كل واحد من الحضور وبالتالي؛ قام الحجة على نفسه بأن كشف صدق مقولة الإسكندري، وإن بالعيب بجسد الميت. وبعد تأكيد الإسكندري من انطواء حيلته على القوم ينتقل إلى الجانب العملي من استراتيجيته في الاحتيال، فيبدأ علاج الرجل كما يدعي، فيخلع عنه الثياب، ويلبسه العمامة بدلا من العصابة؛ لأن العصابة يُربط بها رأس المتوفى والعمامة يلبسها الرجل الحي، ويردد بعض التعاويذ حتى يكتسب ثقة أهل البيت، ثم يواصل وضع الزيت في فمه كي يبقى رطبا.

هذه الأفعال حققت للبطل هدفين: أولهما؛ نقض أفعالهم السالفة، التي دلت على إقرارهم بموت صاحب الدار، والآخر؛ إيهام الجماعة بأن الرجل حي.

4- السرد والجسد

ننطلق من فكرة مفادها أن الجسد حاضر في القص بذاته، فهو موضوع يخترق كل الأجناس القصصية، وهو أداة تصنع العبارة خارج قوانين النظام اللغوي كما ترسم آفاق الحكاية وتسهم في تشكيل مادتها التخيلية وتبني أفق الاستعارات والرموز. ويعتبر "الجسد وسيطا بين حامل الرسالة ومتلقيها سواء كان كاتباً أم حكّاء، وهو أحسن الأشياء توزّعا بين المقامات القصصية، يصنع أفق الرواية وينخرط في

¹ - أمبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق ص 67.

² - عادل بن علي الغامدي، الحجاج في قصص الأمثال القديمة؛ مقارنة سردية تداولية، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2015، ص 169.

إجلاء ما غمض من خطابها أو لعلّة يسهم في إضفاء الغموض المعجب عليها"¹، تضيف الباحثة قائلة "فالجسد وتعبيراته وحركاته وتموجاته لغة، بل لا لغة خارج تمرّج الجسد ولا تمثل له خارج عوالم النثر والشعر"².

يبتكر الإسكندري للحيلة فتًا جديدًا تستنيط بعلامات الموت، فراح يبحث عن علامات في جسد الميت عبر حاسة لمسه تطابق صدق قوله وحكمته، ولم يجد غير إبطه دليلًا "إن الرجل إذا مات بردت إسته وهذا الرجل قد لمستته فعلمت أنه حي"، ولعله من طريف القول، كان جسد الميت حليفاً للإسكندري، فلم تكن درجة حرارته منخفضة بالقدر الذي يجعلها تقترب كثيرا من المحيط الوسط، ولعل تفسير ذلك يكمن إما في ارتفاع درجة حرارة وسطهم نهارة، أو في اقتراب زمن وفاته. يقول الجاحظ (255 هـ) جاعلا النّسبة من أقسام الحكمة "فموضوع الجسم وَنَصَبَتْهُ دليل على ما فيه، وداعية إليه ومنبه عليه، فالجواد الأبكم الأخرس من هذا الوجه، قد شارك في بيان الإنسان الحي الناطق، فمن جعل أقسام البيان خمسة، فقد ذهب مذهبا له جواز في اللغة، وشاهد في العقل، فهذا أحد قسسي الحكمة، وأحد معنيي ما استخزنها الله من الوديعة"³.

والمتبصر في معاني "نشر الميت" لغة، يلحظ التوهم الذي قام به أبو الفتح الإسكندري، ففي لسان العرب: نشر الله الميت: أحياه، وفي مقام الدعاء نقول: لك المحيا والممات وإليك النشور. يقال: نشر الميت ينشر نُشورا: إذا عاش بعد الموت، وأنشَرَهُ اللهُ أي: أحياه؛ ومنه يوم النُّشور"⁴. وفي الاصطلاح هي: رقية يعالج بها المريض ونحوه، قال ابن الأثير "النُّشْرُ بالضم من الرقية والعلاج يعالج به من كان يظن أن به مسًا من الجن"⁵. ثم يقول في سبب تسميتها: "سميت نشرة؛ لأنه يُنشر بها عنه ما خامر من الداء: أي يكشف وي زال"⁶.

أما نشرة الهمداني (الإسكندري) فلم تكن رقية ودعاء وإنما شعوزة شيطانية بحجة التمايم، يحاكي فيها أعمال السحر والجهل، قال القرافي (ت: 684هـ) في كتابه: (الفروق): "السيمياء وهو عبارة عما يركب

¹ - بسمّة بن سليمان، الجسد والسرد؛ من الأيروسي إلى الموييسي، دار خريف، تونس، 2022، ص 38.

² - نفسه، ص 39.

³ - عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1965، ج 1، ص 35.

⁴ - محمد بن منظور الإفريقي الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة نشر.

⁵ - ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1979، ج 2/742.

⁶ - المصدر نفسه، ج 2/742.

من خواص أرضية كدهن خاص أو مائعات خاضية أو كلمات خاصة توجب تخيلات خاصة وإدراك الحواس الخمس، أو بعض لحقائق من المأكولات والمشروبات والمموسات والمسموعات".

أدرك البطل المحتال أنه وقع في موقف متأزم، لذا سيعمد إلى الحيلة مرة أخرى كي يخرج من أزمته، ولما سُئل عن العلامات الجسدية الدالة على الحياة التي وعد القوم بها، غداً يسألهم متأملاً فرج الله: هل سمعتم لهذا العليل صوتاً؟ وهل شهدتم منه حركة؟ فأجابوه بالنفي، فيستدرك الأمر ويقول: مازال يحتاج وقتاً، وحينما يبدأ بالحركة سنقوم بعلاجه، ونرى أنه استعمل اسم إشارة "هذا" قبل كلمة "الليل" أي: صار يُعالج عدداً من مرضى القرية، لو كان هذا الوحيد الذي يعالجه لقال: هل سمعتم للليل ركزاً؟ لعله ما زال يسميه عليلاً لا موتاً.

هكذا مارس أبو الفتح الإسكندري تحيله باستغلال الموت، كي يحيا هو، وعمل على تعظيم الموت من خلال بنائه مشهد التفجع الجماعي، ثم يستمر الحوار بين الإسكندري والجماعة وتشابك الأحداث حتى أفرزت سمة الإضحاك. بهذا المعنى فإن الجسد أضى علامة سيميائية دالة لها نسقها الخاص، ولا يمكن تحديد هذا النسق إلا وفقاً لفهم القوانين التي شكلت الإيماءة، وكيفية اشتغال هذه الإيماءة المتنوعة¹.

إن جسد الميت يتموضع بين السكون والحركة، العاطفة والفعل، والإسكندري يتصرف فيه كيفما شاء، باعتباره وسيطاً حيث إن كل حركة يقوم بها تكون بإيعاز من أهل الميت. من ثم "تتمثل تعبيرية الجسد كإشارات تواصلية بين الذات والعالم والآخر"².

5- الوعد المكذوب

سيضطر الكاتب إلى إنهاء حدث فشل الإسكندري في علاج المريض كاشفاً خداعه وفاضحاً أمره، يقول " فَلَمَّا ابْتَسَمَ نَغْرُ الصُّبْحِ وَانْتَشَرَ جَنَاحُ الضَّوءِ، فِي أَفْقِ الْجَوِّ، جَاءَهُ الرِّجَالُ أَفْوَاجًا، وَالنِّسَاءُ أَزْوَاجًا، وَقَالُوا: نُحِبُّكَ تَشْفِي الْعَلِيلَ، وَتَدَعِ الْقَالَ وَالْقِيلَ، فَقَالَ الإسْكَندَرِيُّ: قَوْمُوا بِنَا إِلَيْهِ، ثُمَّ حَدَرَ التَّمَائِمَ عَنْ يَدِهِ، وَحَلَّ الْعَمَائِمَ عَنْ جَسَدِهِ، وَقَالَ: أَنْيْمُوهُ عَلَى وَجْهِهِ، فَأَنْيِمَ، ثُمَّ قَالَ: أَقِيمُوهُ عَلَى رِجْلَيْهِ، فَأَقِيمَ، ثُمَّ قَالَ: خَلُّوا عَنْ يَدَيْهِ، فَسَقَطَ رَأْسًا، وَطَنَّ الإسْكَندَرِيُّ بِفِيهِ وَقَالَ: هُوَ مَيِّتٌ كَيْفَ أُخْبِيهِ؟ فَأَخَذَهُ الْخُفُّ، وَمَلَكَتْهُ الْأَكْفُ، وَصَارَ إِذَا رُفِعَتْ عَنْهُ يَدٌ وَقَعَتْ عَلَيْهِ أُخْرَى، ثُمَّ تَشَاغَلُوا بِتَجْهِيْزِ الْمَيِّتِ، فَانْسَلَلْنَا هَارِبِينَ"³.

¹ - سعاد حمداش، فلسفة اللغة وسؤال المعنى؛ بحث في سيميائيات الاستعارة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الغني بارة، جامعة محمد لين

الدباغين سطيف، الجزائر، 2020-2021، ص 139.

² - سعاد حمداش، فلسفة اللغة وسؤال المعنى، ص 140.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 124.

تفطنت الجماعة بأوهام الطبيب المزعوم عندما يؤجل علاج الرجل إلى يوم آخر، بعد أن أقنعهم بمعرفته الطبية وقدرته العلاجية الخارقة، فجاءوه أفواجا يطلبون إتمام الوعد الذي يربطهم، لكن سرعان ما انكشف الأمر حينما سقط الرجل أرضاً؛ وهي نتيجة متوقعة عند متلقي المقامة والجمهور كذلك. ويستغل الراوي الأحداث ويقوم بحركة مفاجئة في عملية السرد، وهو متجه بالحكاية إلى لحظة التأزم (العقدة)، إذ حركة الرجال تسبق حركة النساء وتفوقها عدداً، في حين كان موقف الندب مغايراً لذلك.

كما أن الإيقاع اللفظي المنطوق جاء تراتبياً من خلال صيغة الأفعال المبنية للمجهول (أُنِيمَ، أُقِيمَ)، أو الأسماء (الخُفُّ، الأَكْفُ)، علاوة على الإيقاع الحركي الذي لم يكن عبثياً، فقد تواءم مع طبيعة الحدث والأداء، وبذلك يكون الهمداني قد قدم طقوساً صامتة وصائتة من خلال إيجاد عنصر الإيقاع الحركي الذي يشمل:

⇐ حركة الإسكندري

⇐ حركة أهل الميت المفجوعين انتظاراً

⇐ حركة الميت المغتصبة

لقد ختم بديع الزمان الهمداني قصة بطله "أبو الفتح الإسكندري" ببداية كانت نهاية، تبتدئ بالموت وتنتهي بها، مع فضح زعم البطل بقدرته على إحياء الموتى.

إنّ شخصية الإسكندري شخصية متناقضة متكررة للقيم واللغة كذلك، بينما جماعة القوم شخصيات متطابقة من خلال أقوالهم وأفعالهم ووظائفهم داخل المقامة.

6- السرد المضمّر

ينضمّ الراوي عيسى بن هشام للبطل أبو الفتح الإسكندري، بعد زوال الخطر الذي كان يهدد هذا الأخير عندما انهالوا عليه بالضرب مما نتج عنه افتراقهما، فيعود صوت الراوي في السرد جامعاً بينهما في الحدث والمصير "فَانْسَلَلْنَا هَارِبِينَ، حَتَّى أَتَيْنَا قَرْيَةً عَلَى شَفِيرٍ وَاِدٍ"، لقد أضمّر السرد العديد من التفاصيل والمعلومات مثل: المسافة التي تفصل بين القريتين، ولماذا لم ينل عيسى بن هشام كذلك نصيبه من الضرب؟ وبما أن من مفاهيم البلاغة: الإيجاز والاختصار، فإن المسافة بين القريتين لا تفصل بينهما إلا أداة الشرط "حتى" وللمتلقي الحق في ملء الفراغ حسب قدرته وكفاءته الموسوعية.

ثم إننا نجعل الإجابة عن كثير من الأسئلة من قبيل: لماذا لم يختم الهمداني المقامة في الحكاية الأولى؟ هل فشل البطل هو الذي دعاه إلى إضافة الحكاية الثانية؟ هل سيعود البطل في الحكاية الثانية إلى رشده أم أنه سينتقم ويستمر في تنكره وأحياه؟.

تنتقل الأحداث إلى قرية أخرى دون تسميتها، فيأخذ السارد في وصف أهلها وصفًا داخليًا، الحزن يملكهم دوماً، يتوجسون من السيل الذي يمر بجانبهم، فالكاتب هيأ الظروف الملائمة للإسكندري بغية إتمام خطته في الاحتيال والخداع.

لا يعرف متلق المقامة كم أمضى الرجلان من الوقت مع أهل هذه القرية، لكن سرعة السرد جعلت الإسكندري مثل البرق، مؤكداً أن أهل القرية هم من يبحثون عن من يخلصهم من أذى هذا السيل. لكن كيف يخاطر الإسكندري بنفسه وبرفيقه هذا الزمن الذي جمعهما مع أهل القرية ما دام السيل يهددها؟ رغم كل هذا يعرض عليهم المساعدة، ويقنعهم بقدرته على إبعاد أذى الماء عنهم، شريطة تنفيذ ما يطلب منهم، وألا ينفذوا أمراً دون علمه، وبحكم معرفة الإسكندري بثقافة وتقاليد مجتمع هذه القرية طلب منهم:

- أن يذبخوا بقرة صفراء على مجرى الماء، واختارها صفراء ليقنعهم أن في ذلك سرًا لا يعلمه إلا الله، رابطاً هذا الموقف بموقف بني إسرائيل حينما طلب منهم نبي الله موسى بقرة صفراء.
- أن يزوجه فتاة عذراء.
- أن يصلوا خلفه ركعتين.

إن الراوي يعزل في سرده كل العوامل التي قد تنقض لا منطقية الأقوال والأحداث، فللمتلقى أن يحكم عقله ويسأل: هل جماعة القرية كاملة داخلية في الركعتين؟ ألا يوجد طفل ضمن هاته الجماعة يفضح أمر الإسكندري؟ أما من امرأة خارج الجماعة تراقب هذا المشهد دون أن تنخرط فيه بمانع شرعي؟ كثيرة من الأسئلة قد يطرحها قارئ المقامة، لكن حبكة السرد وإيقاعه أفضى إلى إقصاء العديد منها مقابل نجاح التخيل واليهام بواقعية الأحداث.

يلقى مصطفى ناصف على المقامات التي تشبه في نهايتها هذا المشهد قائلاً: "تنافس الانهيار والإضحك، ثم اختلطاً معاً، اختلاطاً يصعب فضُّه، وربما لا يريد القارئ أن يفرض هذا الاشتباك، إذا

أصاب القارئ الجرح تداعى إلى ذهنه الضحك، وأصبح الضحك لازمة من اللوازم المطلوبة لقبول كل شيء جاح ومهين¹.

7- السرد والقيم

لَا يُبْعِدُ اللَّهُ مِثْلِي وَأَيَّنَ مِثْلِي أَيْنَا
لِلَّهِ غَفْلَةٌ قَوْمٍ غَنِمْتُمَا بِالْهُوَيْنَا
إِكْتَلَيْتُ خَيْرًا عَلَيْهِمْ وَكَلَيْتُ زَوْرًا وَمَيْنَا

يختم الإسكندري مقامته بأبيات شعرية مادحا نفسه، محتقرا وهاجيا أهل القريتين معا، والمجتمع عامة؛ لأنه يملك قدرة على تنصيب الفخاخ لهم، مبينا أنه استطاع بقليل من إعمال الفكر أن يتغلب عليهم، وتمثل هاته الأبيات فلسفة اتخذها لنفسه، تعكس واقعه وتبين واقع الجماعة الذين يخدعهم ويحتال عليهم. وفي نسخ كثيرة يرد البيت الثاني بالصيغة التالية:

لِلَّهِ قِلْعَةٌ قَوْمٍ فَتَحْتُمَا بِالْهُوَيْنَا

هنا تصدق مقولة امبرتو إيكو السابقة عندما أكد أن الحوار في جوهره يعبر عن استراتيجية احترازية بين الطرفين، فالإسكندري يدخل في حرب مع القوم وتنتهي بغلبته عليهم. لقد حدد أبو الفتح الإسكندري فلسفته في الحياة وموقفه من مجتمع جار عليه وعلى أمثاله من الأدباء، مجتمع ملأ الجهلة وهمش العلماء، ولذا اختار الأسلوب الشبيه حتى ينتقم منه، فراح يتوسل بالغدر والاحتيال والمكائد ليضمن استقراره وتفوقه على المجتمع القاهر "ولا شك أن سلوك الشخصية وما تأتبه من أفعال، وما تتصرف به في بعض المواقف، خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها، وتكوينها النفسي، أو الخلقى أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية"²، فلا ريب أن القيم المتناقضة التي يتبناها الإسكندري الخير/ الشر، كانت وليدة تصدع المجتمع في بنياته وأخلاقه، لذا يرى بعض الدارسين أن تلك القيم ممثلة في الحيل التي يلجأ إليها أبطال المقامات تعد "لونا من النقد والتهذيب العكسي لسلوك المجتمع"³، ومنهم من ذهب إلى اعتبار البطل الإشكالي كأبي الفتح الإسكندري "صورة الأديب الواقعي الذي يصور شرور المجتمع لا إغراء بها، بل تنبيهها إلى خطورتها"⁴.

¹ - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997، عدد 218، ص 208.

² - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1978، ص 21.

³ - نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص 351.

⁴ - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 526.

إنه يمثل وبالإضافة إلى كونه أديبا مقتدرا وفصيحاً ساحراً ومحتالاً متسولاً، ثائراً متمرداً، لقد مثل وبصورة واضحة "ثورة عارمة، وتمرداً عنيفاً، وتصويراً درامياً قوياً، لقلب الأوضاع الاجتماعية المتفسخة"¹، فالمقامة الموصلية وغيرها من المقامات تشير إلى بروز قيمة (الكدية) كفعل إنساني يبعث على السعادة في توحيد ما بين المنفعة واللذة وامتلاكها الصدارة وليس في الأدب فقط؛ بل وفي توجهات المتلقي وذائقتة القرائية، حتى غدت عند أبو الفتح الإسكندري "الغاية الوحيدة للفضيلة هي المنفعة".

لقد رسمت "المقامة الموصلية" وبجلاء صورة البطل الإشكالي بين سمو المقدس وانحطاط المندس، لينجح الهمداني بذلك ومن خلال تقديمه لشخصية البطل في الكشف عن مواطن الخلل والضعف في المجتمع العباسي آنذاك، وكيف غدا الأدباء في ظل ظروف القهر والحرمان والتفسخ صوراً متفسخة لمجتمعهم، يتسمون بالزيف والنفاق ويتخذونها شعارات ثابتة من أجل كسب لقمة العيش في زمن قال عنه أبو الفتح الإسكندري:

قُبْحاً لِهَذَا الزَّمَانِ مَا أَرَيْتَهُ فِي عَمَلٍ لَا يَلُوحُ لِي سَبَبُهُ

المبحث الثاني: الأنساق الكرنفالية والحوارية في المقامة الموصلية

تظهر ملامح الكرنفال الأثيرة عند ميخائيل باختين، في مقامات بديع الزمان الهمداني عامة، والمقامة الموصلية خاصة، في صور متعددة، لعل أبرزها ما نجد في رسم صور البطل أبو الفتح الإسكندري، وهي صورة لا تخلو من التناقض والتضارب؛ فهي شخصية تجمع بين المتناقضات: صورة العالم الموهوب، والأديب الفذ، والخبير بصنوف المعرفة، وفيها كذلك – الإسكندري - صورة البطل المحتال المتنكر، المحترف لفن الكدية.

على هذا النحو تفوح روح الكرنفالية من شخصية أبي الفتح الإسكندري، على النمط الذي خطه لها بديع الزمان الهمداني. لكن ذلك التناقض يسهل تفسيره من خلال مبادئ الحوارية؛ التي عابت على البنيوية تحليل النص الأدبي في غياب سياقه الاجتماعي، وأكدت، من ثم، ضرورة أن توضع في الاهتمام عند التحليل، ملابسات العصر وظروفه.

¹ - عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1969، ص 68.

وانطلاقاً من هذا يمكن النظر إلى تلك الشخصية بوصفها نموذجاً يعبر من خلاله الهمداني عن الأوضاع المتردية في عصره. إن وجود مثل هذه الشخصية المتناقضة أمراً ليس غريباً في عصر الهمداني؛ ذلك العصر الذي "نشطت فيه المتناقضات، وبات الحمق والتدجيل خيراً من التعقل"¹.

بناءً على هذا القول فإن هذه الشخصية المتناقضة في مقامات الهمداني هي "مثال صارخ على اهتزاز القيم، ورواج الزيف، واستحواذ المتزلف على نعم الحياة"²، في العصر الذي أبدع فيه الهمداني مقاماته.

ومن ينعم النظر في مقامات الهمداني يلاحظ أنها نص يناوئ، على نحو ملفت، سلطة الثقافة الرسمية، ويرسخ، في الوقت ذاته، لسلطة الثقافة الشعبية غير الرسمية؛ ففي مقامات الهمداني يبدو "الخروج من أرستقراطية الفكر إلى ساحة الحياة اليومية والبطل المغامر الذي يكسر حدود عالمه بالحيلة والفتنة وحدة الذهن والبراعة اللغوية؛ مجسداً فن الكُدية. وبمعنى ما تتم نقلة الكدية الأرستقراطية الفكرية؛ حيث يُنال المطلوب بالطلب المتوسل، وبتقديم المعرفة، لسيد أمر مالك للسلطة، إلى الكدية الشعبية المادية؛ حيث يُنال المطلوب بالقوة، وينتزع البطل الجديد أعنة السلطة مؤقتاً"³.

وتأسيساً على هذا القول ترفض مقامات بديع الزمان الهمداني الصورة الرسمية التي يشترطها جنسها الأدبي - المجالسيات - لعقد المجلس الأدبي، من حيث التعيين المسبق لمكان هذا المجلس وموضوعه وحاضريه وما يشترط من آداب لحضوره؛ لذا تكثرت في مقامات الهمداني عبارات صريحة في السب والشتم الصريحين، الشيء الذي نجده في الأحاديث الشعبية التي لا تصطبغ بالصبغة الرسمية، وفيها يتسم الحديث بالحرية.

1- تقنية القناع

يعد مفهوم اللعب مركزياً في بناء المقامات، إذ تدور مجملها حول لعبة متكررة، يلعبها الإسكندري في المتن المقامي كل مرة، من أجل الحصول على مراده، الذي لا يعدو أن يكون في بعض الأحيان اكتساب الاعتراف من الجماعة بقدراته الإبداعية، علاوة على أهداف أخرى مثل: الاستجداء والاحتيال. ولا بد لعمليات الخداع تلك من وسائل تشتغل بها. ولعل أبرزها هو القناع، المرتبط بمفهوم الجسد والتحول والتبدل، حيث يحظى القناع بأهمية كبيرة عند باختين، كجزء أساسي من طقوس الكرنفال، سيما أن

¹ - عباس مصطفى الصالحي، فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، العراق، 1984، ص 51.

² - عباس مصطفى الصالحي، ص 51.

³ - كمال أبو ديب، "المجالسيات والمقامات والأدب العجائبي"، فصول، مجلة في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 14/ ع 4، شتاء 1996، ص 244.

"القناع يضفي أهمية على المهرجانات، فهو أكثر تعقيدا، ويحمل مفهوما أكبر للثقافة الشعبية، إذ يترجم السعادة والفرحة كجسد، نفي الهوية الذاتية والجماعية، القناع هو تحول في المظاهر وانتهاك لحدود الطبيعة، وبالتالي فإنه يجسد لعبة الحياة"¹.

أ- قناع الشخصية

لقد اعتُبر تقنع أبي الفتح الإسكندري في أغلب المقامات ونجاح عيسى بن هشام الراوي في كشف القناع والتعرف إلى شخصية البطل مظهرا قارا ثابتا في بنية المقامات، ومكونا أساسيا من مكوناتها رغم غياب القناع عن بعض المقامات وانكشاف شخصية أبي الفتح الإسكندري منذ مفتتح المقامة.

واتخذ تقنع أبي الفتح الإسكندري في المقامات عدة مظاهر أهمها: التغير في الملامح العامة، أو التقنع ماديا بوضع القناع وإخفاء الوجه، وقد يتجلى في الملابس التي يرتديها ويختفي وراءها. ودُرست ثنائية القناع وكشفه في المقامات في سياق دراسة الحافز السردى الأساسى الذي يدفع حركة أبي الفتح ونعني التكندي والاحتيال. فاعتُبر التقنع وسيلة أبي الفتح إلى إحكام الحيلة وتحصيل المنية، وعُد كشف القناع إثباتا لنجاح أبي الفتح وانطلاء الحيلة كل مرة على عيسى بن هشام.

لكن هذا التفسير قاصر عن إدراك قيمة القناع في المقامات إن لم ننظر إلى ما يساندها من أبعاد كرنفالية. إضافة إلى أن القناع ليس عنصرا ثابتا في كل المقامات وأن فعل التكندي تحقق فيها دونما حاجة إلى قناع، فتكرار ثنائية القناع وكشف القناع من مقامة إلى أخرى يجعل المتلقي قادرا أن يسبق عيسى بن هشام منذ بداية المقامة إلى نزع الأقنعة عن الشخصية وإماطة ألثمتة عنه.

يمثل أبو الفتح الإسكندري في "المقامة الموصلية" دورى الطبيب المعالج والمنقذ المُخَلَّص، نقرأ في المقاطع السردية التالية: "فَلَمَّا رَأَهُ الْإِسْكَندَرِيُّ أَخَذَ خَلْقَهُ، فَجَسَّ عِرْقَهُ. فَقَالَ: يَا قَوْمُ اتَّقُوا اللَّهَ لَا تُدْفِنُوهُ فَهُوَ حَيٌّ... وَأَنَا أَسَلَّمُهُ مَفْتُوحَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ يَوْمَيْنِ... فَكُلَّ أَدْخَلَ إِصْبَعَهُ فِي دُبُرِهِ". نلاحظ تقنع أبو الفتح وتلبسه بلباس التقوى، لتأتي صيحته قصد إدخال الشك في ذهن مخاطبيه، ويربك بها طمأنينة "القطيع" بوضعهم المخطئ أو المارق عن أمر الله ومواجهتهم بخطئهم "لا تدفنون فهو حي". ويأخذ القناع في القصة الثانية من المقامة نفسها تجليا جديدا مختلفا، يثير انتباه القارئ لاعتبارات متعددة، فالإسكندري يقصد قرية أخرى، لكن الأحداث وقعت في ساحة أمام الناس، وهو متلبس بلباس الدين والدعابة. "فقال الإسكندري يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته، وأرد عن هذه القرية مضرته، فأطيعوني ولا تبرموا أمرا

¹ -Mikhaïl Bakhtine, l'œuvre de François Râblais, p : 49

دونى"¹ إلى حد الآن كل شيء عادي، ولكن إصرار الإسكندري على ذبح البقرة والزواج بالجارية، يغير من الوضع، ويكشف القناع التي ترتديه الشخصية المتحدثة، حتى قال الراوي عيسى بن هشام "فذبخوا البقرة، وزوجوه الجارية فافتضها"².

إن القناع رمزٌ لمسعى أبي الفتح إلى كسر صورة الواقع الثابتة المتجمدة وتغييرها بصورة أخرى يستمدّها من خياله ويلزم الواقع على الانصياع إليها ولو لردح من الزمن. وقد أشارت الباحثة بسمة عروس إلى هذه الفكرة، موضحة أن وظيفة القناع تتجاوز دائرة التفاعل الأجناسي في المقامات إلى تمكين أبي الفتح الإسكندري من أن يكون آخر" ولا يقتصر تشكل المبدأ اللعبي المتمثل في القناع على مجرد صورة التفاعل الأجناسي وتعدد الأطراف الأجناسية المتعاملة مع المقامة حيث إن جذور هذا المفهوم لا تتجلى فقط في المشابهة بين معنى القناع ومعنى تخفي الجنس وراء صورة جنس آخر أو نوع آخر، وإنما يمكن أن نلاحظ أن المقامة قد عمدت في مواضيع متعددة إلى التعبير عمّا يجسم هذا المبدأ ويحيل عليه فأقامت بعض نصوصه على أساس تصوير ممارسة قريبة من طقس التفتيح أو تغيير القسمات ليتحقق للبطل معنى أن يكون آخر"³.

ب - قناعُ اللغة

تصادفنا صورة استعمال اللغة المقنّعة في "المقامة الموصلية"، حينما تعرّض الإسكندري رفقة عيسى بن هشام للسرقة في أحد الطرق المؤدية إلى الموصل فوقعت عيناهما على بعض قراها "هَمَمْنَا بالمنزل، وملكت علينا القافلة. وأخذ منا الرجل والراحلة، جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها... لنا في السواد نخلة وفي هذا القطيع سخلة" فتصبح اللغة بالإضافة إلى كونها أداة للتعبير، أداة من "أهم أدوات الإنسان في امتلاك هذا العالم والتعامل معه"⁴. حيث إن خطة الإسكندري تجدي له نفعاً، حينما تبادر الجماعة، إكرامه أملاً في إحياء الميت في القصة الأولى، ورد السيل في القصة الثانية. ولما كان التراشق بالعبارات الدالة على أماكن من الجسد علامة من العلامات المرتبطة بالكرنفال، فقد استعمل الإسكندري في خطابه عبارات دالة على ذلك نحو قوله: "إن الرجل إذا مات بردت إسته وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي، فكلّ أدخل إصبعة في دبره"⁵. وفي قصة السيل وردت عبارات مثيلة "وافترضوا بي جارية

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 125.

² - نفسه، ص 125.

³ - بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2016، ص 433.

⁴ - نصر حامد أبو زيد، النص؛ الحقيقة، السلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995، ص 189.

⁵ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 122.

عذراء"¹. هكذا إذن يتوسل الإسكندري خطابا ظاهره الصدق وباطنه الكذب، الذي لم يظهر إلا من خلال عراء الميت والكشف عن عورته، الذي هو فعل جسدي كرنفالي. وتم الجمع بين خطابين: خطاب المقدس "صون حُرمة الميت"، مقابل الحديث عن الأعضاء الجنسية، من خلال استعمال اللغة بذلك الشكل المقنع.

ويكون قناع اللغة، في بعض الأحيان، هو الغرض الذي تبني عليه المقامة في حد ذاتها، وذلك مرتبط بالمقامات التي تعتمد على الأحاجي والألغاز مادة لاشتغالها بالأساس، كما نجد الهمداني يشرح لمتلقيه المباشر ما كان من قضايا عقدية، مثلما يظهر في المقامة المارستانية، إذ ورد فيها ما يدل على استعمال اللغة المقنعة.

ويستعمل الإسكندري الخطاب الديني كقناع، ووسيلة للخداع لتبرير مواقفه باستدعاء الآيات القرآنية، باللفظ الوارد بها، أو بالمعنى فقط بطريقة ضمنية، وهذا ما نلمسه في هذه المقامة، والجدول التالي يوضح ذلك:

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 125.

أقوال أبو الفتح الإسكندري	أقوال الله تعالى و أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم
"نَحْبُ أَنْ تَشْفِيَ الْعَلِيلَ، وَتَدَعَ الْقَالَ وَالْقِيل" ¹ .	عن الشعبي، حدثني كاتبُ المغيرة بن شعبة، قال: كتب معاوية إلى المغيرة بن شعبة: أَنْ أَكْتُبَ إِلَيْ بَشِيءٍ سَمِعْتُهُ مِنَ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: "إِنَّ اللَّهَ كَرِهَ لَكُمْ تَلَاثًا: قِيلَ وَقَالَ، وَإِضَاعَةُ الْمَالِ وَكَثْرَةُ السُّؤَالِ" ² .
"اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء" ³ .	﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُذَبِّحُوا بِقَرَّةٍ قَالُوا اتَّخِذْنَا هُزُؤًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ. قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ. قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ ⁴ .

2- الطُّقُوسُ

يتجلى هذا المظهر في المقامة عندما يؤدي كل من أبو الفتح الإسكندري، وعيسى بن هشام طقس الصلاة، غير أن هذا الطقس صار أداء مشوها مضحكا قوامه تدنيس المقدس والخروج عما يقتضيه مقام الصلاة من سكون ووقار. فقد حثهم على تحمل عناء الوقوف فترة طويلة، لأنه يريد أن يختبر صبرهم، وأيضا كي يربط نتيجة رد خطر السيل بصدق عقيدتهم. قال الشارح: "وهكذا كان حال أبي الفتح في قيامه للصلاة محافظا على الاعتدال في القيام ثابتا فيه ثبوت الجذع في الأرض. ولم يزل قائما وهم خلفه قيام حتى شَكَّوْا وجع ضلوعهم من طول مَا قَامُوا"⁵.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 124.

² - صحيح مسلم، للإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (206 - 261هـ)، باب النبي عن كثرة المسائل من غير حاجة. ج 1، ص 1341.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 125.

⁴ - سورة البقرة، الآيات 67-68-69.

⁵ - مقامات بديع الزمان الهمداني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 126.

من هذه المفارقة بين المقام وما يستوجبه من خشوع، وخواطر ونزوات أبي الفتح الإسكندري، وما توسوس به من إتيان المحظورات، ينشأ الإضحاك والهزل. لكن هذه المفارقة هي فعل كرنفالي يتطلع إلى الخروج عن المطلقات، ويفتح الباب مشرعا أمام النسبي، وتجاوز الالتزام الصارم بالشعائر والطقوس الدينية. علاوة على ذلك فإن الكرنفال على حد قول باختين "أكثر من مجرد حدث احتجاجي، إنه ثقافة فرعية نقدية تشكك طقوسها وأنشطتها في الأخلاق السائدة والمعايير المتبعة، التي تقدم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري هزلي"¹.

إن ما فشل فيه عيسى بن هشام في تحقيقه بمفرده، نجح فيه بمساعدة أبي الفتح الإسكندري أثناء رفقته. فبعد أن خدع أهل القرية وأوهمهم أنّ مَيّتهم حيٌّ يُرزق ليضمن المبيت عندهم والتزود بالأكل في بيوتهم لأيام معدودة، دعاهم إلى الصلاة وحذرهم من نفاذ الصبر على طولها، وبينما هم ساجدون انسل هاربا بمعية عيسى بن هشام "وَقَامَ لِلرُّكْعَةِ الْأُولَى فَأَنْتَصَبَ انْتِصَابَ الْجِدْعِ، حَتَّى شَكَّوْا وَجَعَ الضِّلْعِ، وَسَجَدَ، حَتَّى ظَنُّوا أَنَّهُ قَدْ هَجَدَ وَلَمْ يَشْجُعُوا لِرَفْعِ الرَّؤُوسِ، حَتَّى كَبَّرَ لِلْجُلُوسِ، ثُمَّ عَادَ إِلَى السَّجْدَةِ الثَّانِيَةِ، وَأَوْمَأَ إِلَيَّ، فَأَخَذْنَا الْوَادِيَّ وَتَرَكْنَا الْقَوْمَ سَاجِدِينَ، لَا نَعْلَمُ مَا صَنَعَ الدَّهْرُ بِهِمْ".

3- محاكاة ساخرة

تعد المحاكاة الساخرة أبرز وجوه الحوارية حسب ميخائيل باختين. وهي أسلوب من فصيلة السخرية يقوم على تقليد نص حاضر لنص سابق تقليدا مقصودا لا لغاية تكراره أو ترسيخه أنموذجا أعلى في الكتابة بل رغبة في تشويبه. ومبدأ المحاكاة الساخرة أو الباروديا تحويل النص الناسخ موضوع النص السابق دون أن يغيّر من أسلوبه. وبذلك يحدث "حوار بين نصين، يقوم من خلاله الكاتب بالتركيب بين نصين أو بين نصوص، وذلك بدمج النص القديم داخل النص الجديد مما يسمح بتحقيق نوع من التركيب النصي"². فمحاكاة النص السابق لا تكون حرفية بل تقوم أساسا على التعديل بـ"إدخال المكونات النقدية الجدلية الساخرة المتناقضة، وتعمل هذه المكونات على إعطاء المتلقي تلميحات بوجود اتجاه تهكمي ما، لدى مبدع النص أو العمل الفني"³.

وتتم المحاكاة الساخرة بأحد الشكّلين الإثنيين، هما:

- المحافظة على أسلوب النص الرفيع وتطبيقه على موضوع وضيع.

¹ - بير زبما، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عائدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات، بيروت، 1991، ص 157.

² - محمد عبيد الله، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، دار أزمنة، الأردن، 2014، ص 249.

³ - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك؛ رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص 49.

- إبداع نص لاحق جديد يُنسَجُّ فيه على منوال أسلوب الملحمة الرفيع. وذلك لتطبيق هذا الأسلوب على موضوع وضع¹.

وعلى هذا الأساس، يلتقي في المحاكاة الساخرة صوتان: صوت الأنا في النص الحاضر، وصوت الآخر في النص السابق. ويتوهم الأنا أنه تلبس بصوت الآخر واستعار أسلوبه في الكلام، غير أن هذا التلبس ليس تماهيا في واقع الأمر؛ وإنما هو شكل حوارى هدفه السخرية بالآخر ونفيه وإخراج نصه من سياق جدي رفيع، إلى سياق ميزته الوضاعة والهزل.

إن المتمعن في طبيعة مطالب الإسكندري يكشف للوهلة الأولى أن لا علاقة بين ما طلب والتخلص من السيل، بيد أن فكر أهل القرية يحكمهم عاملان: أولهما، البساطة وثانيهما، والسذاجة، يصدقون ما يقال دون ترو فوقعوا ضحية جملة من المفارقات، سيما عند خداعهم في شرفهم خلال تزويجهم له فتاة عذراء، ويعبر الراوي عن سرعة استجاب القوم لمطالب الإسكندري، الذي استدعى قصة موسى عليه السلام مع قومه، عاكسا الأدوار، فموسى يشق الماء، لعله وعد القوم لذلك بنفس الفعل، موسى يطلب من قومه أن يذبخوا بقرة صفراء ليدلل من خلالها على صدقه. وأبو الفتح الإسكندري يدعوا إلى ذبح بقرة صفراء وقد أضمر كذبا وخداعا، يقول أيمن بكر "ولا تنفصل معابثة الإسكندري للمقدسات عن متعته الشخصية؛ إذ ربط هذا الأخير بين الأكل وقصة موسى والجنس والصلاة"².

من داخل هاته الأحداث تنبثق السخرية؛ فتخفي سخطا ورفضا للواقع، هدفها إهانة القيم والطقوس الدينية والشعائر الاجتماعية، فقد أساء الإسكندري من قبل للميت، واستخف بمشاعر أهله في قالب مازج بين الجد والهزل، وبالتالي كسر تابو المحرمات، ها هو الآن يعبث بشرف فتيات مجتمع القرية "وأتوني بجارية عذراء"، حيث أدخل كلامه في تناص مع تقاليد ضاربة في القدم حول موضوع الفيضان في الأنهار، لأنه صار من الموروث الشعبي في هذه الحالة التضحية بفتاة جميلة أشبه بالعروس، قصد تحويل السيل إلى صحراء. كأنه يستعير أسطورة الفراعنة زمن فيضان النيل عندما كانوا يرمون إليه في كل موسم فيضان أجمل العذارى اعتقادا منهم أن هذا الفعل كفيل بحصر الماء.

لكنَّ المتحيّل في المقامة لم يرمِ العذراء في السَّيل بل رماها في عُرف الزواج. ولعل الدافع للحيلة في هذه الحكاية إنما هو الشهوة؛ لأنه لم يجن مالا بل اكتفى وراء الحيلة بالزواج والاحتيال وهو مطلب ترصده

¹ - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 376.

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 184.

منذ الوهلة الأولى. ويكون المقصد العام "توليد الضحك وطبع الخطاب بطابع الانفلات من لوازم الجد وشروط السائد والمتوقع، بقصد خلق نص مختلف"¹.

ويجد القارئ نفسه إزاء حيلتين، الحيلة الأولى ظاهرة تتمثل في الشخصية التي انعقدت عليها حركة السرد، وتصاعدت بواسطتها وتيرة الأحداث، ورسمت خارطة العلاقات بين طرفي الحيلة، ثم حيلة نصية قوامها التناص وتركيب النصوص بعضها من بعض، ومزج نصوص الجد بنصوص الهزل، ورموز المركز برموز الهامش. ويتولد عن ذلك خطاب موغل في السخرية، يتلاعب بنصوص الدين والعقيدة وتاريخهما، وينتج بلاغة مخصصة هي "بلاغة الهزل"².

4-نَسَقُ الازدواج

في "المقامة الموصلية" نصادف أبو الفتح الاسكندري طبيباً ومعالجاً على سير المتتاليات السردية، قبل أن يفاجئنا محتالاً على أهل الميت، حيث اغتنم الكثير من الدراهم والعطايا، وضَمِنَ الميت وما رافقه من أكل وشُرب، مما يجعل المُفارقة تقوم على التضاد: التجلي/ التخفي، السر/ العلن/ الشر/ الخير.

وفي نهاية المقامة نجده ينصب نفسه منقذاً وإماماً يصلي بالناس ويدعوهم للخشوع، وإذا به فاسقاً ومحتالاً، مزاجاً بين شخصيتين متعارضتي الخصائص، تتلبسان الشخص ذاته، أولاهما تعبر عن الصالح، والثانية لشخصية المحتال، بحيث يعتمد الوعظ كخطاب مقدس في فضاء الخفاء(البيت)، ثم العلن (الساحة) فضاء الظهور كي يضفي على خطابه نوعاً من المعقولية، بالإضافة إلى زمان خاص هو النهار "فشخصية الصلاح مقترنة بفضاء معين هو فضاء العلانية والإفصاح.

إن هذا الفضاء المقدس(الساحة) فضاء ظاهر ترسم من خلاله ملامح شخصية أبي الفتح الإسكندري إماماً واعظاً زاهداً أمام الناس يتسلط عليهم ببيانه ويؤثر في قلوبهم بعظاته، وضمن هذه الأحداث يتموقع الراوي عيسى بن هشام في موقع الجاهل بحقيقة هذه الشخصية حيث لا يتعرف عليه إلا في نهاية المقامة.

فالازدواجية التي تحدث عنها باختين كطابع شخصي وسمة كرنفالية مميزة لإنسان القرون الوسطى الغربي تحت غطاء التسويغ المشروع. كأنها مع أبي الفتح الإسكندري تظهر صفة لكل من عاش في ذلك العصر شرقاً وغرباً.

¹ - البشير الوسلاطي وآخرون، الجسد في النص السرد، دار زينب، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2018، ص 17.

² - حمادي صمود "بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبية عند الجاحظ"، ضمن أعمال ندوة مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، قسم الآداب بمنوبة، قسم العربية، 1993، ص 245.

إن الجمع بين خطابين في الظاهر: خطاب المقدس (حرمة الميت)، مقابل خطاب الجنس (تزويج فتاة عذراء)، انتهاك محظور وممنوع في عُرف الثقافة الكلاسيكية، هكذا: "يلبس أبطال المقامات في كل مرة لبوسا خاضعا لطعن نسق ثابت من القيم بمنوال سردي يتكرر فيه الاحتيال والايماءات المضمرة، وتمثيل الأدوار السخيفة، وقبول الذل، ويحضر كل ذلك في ذهن المتلقي بقوة كاملة عبر المجاز السردي"¹. ويتجلى الازدواج في المقامة انطلاقا من تقابلات المرتكز الديني والاجتماعي على الشكل التالي:

الصالح ← الفساد

الحلال ← الحرام

الموت ← الحياة

العقل ← اللاعقل

الركوع ← السجود

الصحة ← السقم

ونؤكد مرة أخرى قبل نهاية هذا المحور إلى أن هذه الازدواجية التي طبعت حياة الإنسان في تلك الفترة تتوزع بين رؤيتين مزدوجتين: جدية وهزلية، تؤوب بسرعة إلى الجد، وتستغفر من الهزل كأنما ارتكبت خطيئة تحاسب عليها. وهذا يظهرعالم المقامات أشبه ما يكون بعالم الكرنفال الذي: "يحكمه الازدواج والانفصال، حين تجتمع الحقيقة والكذب، العلم والخرافة، الفضيلة والرذيلة"². وبهذا يمكن صياغة الثنائيات الضدية الأكثر تجليا المعبرة عن الازدواجية على النحو الآتي:

الدار	الساحة
الليل	النهار
الظاهر	الباطن
الرجال	النساء
الفرح	الحزن

¹ - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ج 2 / 253.

² - بيرزيم، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، مرجع سابق، ص 160.

5-نسق الجنون

- الجنون في مستوى الأفعال

إذا أمعنا النظر في أحوال المجنون من جهة الأفعال، ألفينا المجنون أبو الفتح الإسكندري ينهض بأفعال غريبة تتنافى مع ما ينهضُ به العاقلُ من أفعال، من قبيل نزع الثياب عن الميت وتجريده من أي ثوب، ثم شد له العمامة، ووضع له التمام، وأخذ الإسكندري يقطر الزيت في فم الميت. إن هذه الأفعال التي اقترفها الإسكندري في حق الميت لا تمت أية صلة بذوي العقول السليمة فهي مخالفة للسادات والمتعارف. بيد أن ما يشد انتباهنا هو محاولة الراوي ابتداع صورة معقولة للمجنون، فيسهم بذلك الجنون لدى المجنون في بناء عوالم ممكنة متعددة.

وإذا نظرنا إلى القصة الثانية من المقامة نفسها، فإننا نقف على جملة من الخروقات التي يقوم بها المجنون، وتتجلى في نقض أقواله وعدم وفائه بوعوده أمام الناس، واختياره إيذاء المصلين وشق ظهورهم. كل ذلك تحت غطاء المعرفة التي يتستر بها أبو الفتح الإسكندري و"إذا كان الجنون يشكل حقيقة المعرفة، فلأن هذه المعرفة بلا قيمة"¹.

- الجنون في مستوى الأقوال

نقصد بهذا المستوى الأقوال المتبادلة بين الشخصيات المتكلمة أو ما يطلق عليه رينه ريفارا (Rene Rivera) "قصة الأقوال" التي تكاد تعين دوما ضربَي واقع مُتمايزين: الخطابات المنطوقة فعلا من قبل ممثلي القصة (الحوارات خُصوصا) من جهة والأفكار التي تعمر وعي هؤلاء الممثلين أنفسهم والواجب اعتبارها خطابا داخليا من جهة أخرى. وفعلا، فاللغة توفر لنا الإمكانيات نفسها لاستعادة الأقوال والأفكار"².

وأضاف رينه ريفارا بأن إعادة إنتاج هذه الأقوال المنطوقة يطرح أساسًا مشكل الوفاء. غير أن مطلبنا في هذا المقام ليس معرفة مدى وفاء الراوي في نقل أقوال الشخصيات المنطوقة وغير المنطوقة، إنما هدفنا الرئيس هو استقصاء مواطن الجنون في مستوى خطاب المَجْنُون.

إن المتأمل في الحوارات الدائرة بين الشخصيات يلاحظ أن المجنون كثيرا ما يُخاطب مخاطبا يختلف عنه من حيث جهة اللغة والأصل والشكل. إذ نلفي الراوي عيسى بن هشام في القصة الأولى من المقامة،

¹ - ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بركراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2006، ص 45.

² - رينه ريفارا، لغة القصة؛ مدخل إلى السرديات التلفظية، ترجمة محمد نجيب العمامي، النشر العلمي والترجمة، جامعة القصيم، 2015، ص 21.

ينقل ما دار بين أبي الفتح الإسكندري وعائلة الميت بلغة شعبية حاول أن ينزل بها إلى المستوى المتداول، يقول الراوي: "وقام الإسكندري إلى الميت، فنزع ثيابه ثم شد له العمام... وألقه الزيت وأخلى له البيت"¹، ولم يكتف البطل في مخاطبته العائلة بهذه اللغة الهازلة بل أحدث خرقا لقوانين الخطاب، إذ وظف لغة التحدي مثلما نقرأ في قوله: "دعوه إلى غد فإنكم إذا سمعتم صوته. أمنت موته ثم عرفوني لأحتال في علاجه"².

وإذا عدنا إلى القصة الثانية من المقامة نفسها، نجد البطل يتحدث بلغة متينة ويتخذها مطية لنيل أغراضه "فقال الإسكندري يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرفته. وأرد عن هذه القرية مضرتّه، فأطيعوني ولا تبرموا أمرا دوني، فقالوا: وما أمرك فقال اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء..."، يحتوي هذا القول على معان غير مباشرة للجنون، فيمكن على سبيل المثال أن ننظر إلى الجنون بكونه "دعامة للعقل وتجسيدا له في منعطفات التفكير القصوى ومزية حافظة لوعائه... ومن ثم، ليس الجنون انكسارا للعقل، ولكنه انتصار له"³، فيخرج بذلك الجنون من معناه المباشر السلبي إلى معاني أخرى مختلفة.

– الجنون استراتيجية في القول

قد يبدو غريبا وصف الجنون بكونه استراتيجية في القول يسلكها المتكلم، لأن من أؤكد شروطها أن يتمتع صاحبها بعقل سليم "وذهن مرن يمكنه من تنويع خططه، فراسة في رصده للأفعال الخفية للطرف الآخر. وبارع في التكهّن بنواياه، هذا إلى جانب امتلاكه القدرة على مناورة خصمه ومراوغته في ما بين إقبال ونكوص"⁴، فكيف للمجنون أبي الفتح الإسكندري الذي ادعى إحياء الموتى، أو يرد السيل إلى الصحراء عن التفكير أن يمتلك عقلا مرنا يستعين به على تشكيل مشروعه القولوي؟

إن المتأمل في نظام المقامات يلاحظ من جهة خطاب المَجْنُون أن خطابه مع جميع الشخصيات السردية لا يخلو من إثارة السؤال: نجده في بداية المقامة الموصلية يستفهم عن مكانه بالنسبة للحيلة رفقة صديقه عيسى بن هشام، "أين نحن من الحيلة؟"، ثم يستغرب من جماعة الناس أن يحيي لهم ميتهم، "هو ميت كيف أحياه؟ وأخيرا يستفهم عن عدم وجود مثله وهو استفهام المنكر، "وأين مثلي

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص. ص 122-123.

² - نفسه، ص 123.

³ - فيصل أبو الطفيل "الحق والجنون في مرايا الأدب العربي القديم السمة المفارقة لبلاغة العقل المعكوسة"، مجلة قضايا الأدب، مخبر

قضايا الأدب المغربي، جامعة البويرة، 2018، ص 67.

⁴ - سهير أيوب، "استراتيجية المتكلم في أخبار العشاق في الأغاني من خلال أخبار مجنون بني عامر وجميل بن معمر"، مجلة حوليات جامعة تونس، كلية الآداب صفاقس، 2012/2013، ص 128.

أينا؟". من هنا يغدو الجنون استراتيجية خطابية يعتمد عليها المجنون للتكسب والاحتيال على الناس مستغلا عواطفهم وودهم، وينسج من خلاله منهجا في الكدية والاستجداء نهايته الانتصار لحق الانسان في العيش. إذن، فالجنون عند المجنون لم يعد مرضا عقليا، بل غدا سياسة قولية يسلكها المجنون من أجل التأثير في المتلقي. وليس الجنون في هذه النصوص المقامية مجرد استراتيجية المجنون، وإنما هو أيضا فسحة للراوي للاستزادة وإضفاء طرافة على الحكاية قصد التخيل والإمتاع.

المبحث الثالث: الحجاج وآلياته في المقامة الموصلية

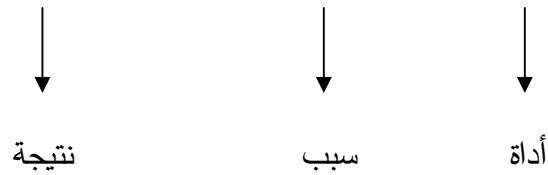
بعد أن خطط المكدي أبو الفتح الإسكندري سلفا لأهدافه عمل على محاصرة الحاضرين في قصة الموت، وذلك بالحجة الدامغة والبرهان الساطع وبحسن البيان وسحر اللغة، فتناسلت الحجج على لسانه باعثة على التصديق والجدية منجزا أفعالا كلامية قصد زيادة التصديق وأيضا لما تحمله من قوة إنجازية أمرية مباشرة. وتتعج المقامة بأفعال كلامية تأثيرية متنوعة هدفها؛ بعث الاطمئنان لدى المخاطب، أو تخويفه، أو انزعاجه، مما يدفعه إلى التصرف على نحو ما تفاعلا مع فعل الإنجاز. تتوزع في المقامة أفعال كلامية تتراوح بين الاستفهام: على نحو قوله "أَيَنْ نَحْنُ مِنَ الْجِيلَةِ؟" أيضا: "من أين لك ذلك؟" "وما أمرك؟" "هل سمعتم لهذا العليل ركزا أو رأيتم منه رمزا؟ والأمر: من ذلك قوله: "فَأَطِيعُونِي... اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء، وآتوني بجارية عذراء، وصلوا خلفي ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء" والنهي: "فقال: يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حي... دعوه لا تروعوه"، والنداء: "يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرفته، وأرد عن هذه القرية مضرته". وقد خرجت هذه الأفعال الكلامية المنجزة عن معانيها لتفيد، التقرير، والتحقيق، والوعيد، فهذه الأساليب غايتها كسب ثقة المُتَحَيِّل عليه واستدراج أهل الميت نحو المصيدة.

وإذا تتبعنا أقوال أبي الفتح الإسكندري في القصة الأولى من المقامة الموصلية نجد تدرجا في استدراج أهل الميت وسعيه لحملهم على الاقتناع والتصديق الأمر الذي يدل على دهاء المكدي وفطنته وبرهنه على أن الخطة الخطابية تسير فق منهج محكم مسبقا، إضافة إلى امتلاكه لغة إقناعية مكنته من إحكام سلطته وإبراز صورته.

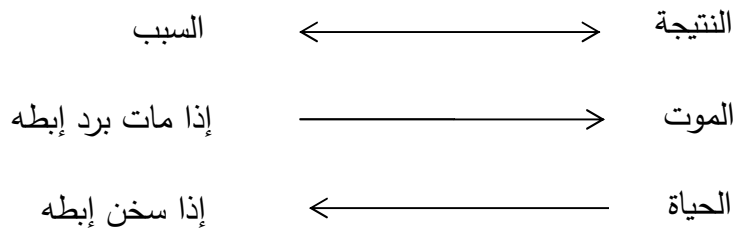
فبعد أن تيقن أهل الميت أن الرجل مات، وأنهم بدؤوا تجهيزه إذ ربطوا فكيه كي يبقيا مغلقين، وخاطبوا أكفانه، وحفروا حفرته، وأمام هذا المشهد الحزين الذي يحث المرء على الاتعاظ تظهر المفاجأة والمفارقة، حينما قال البطل للأهل: اتقوا الله إن الميت ليس ميتا، إنه مصاب بسكتة منعه من الكلام، ويطمئنهم بإعادته حيا خلال يومين. أما المفارقة فتتمثل في شخصية البطل الذي لم يراع حرمة الميت، وهو ما يتناقض مع موقف العبرة الذي يعتبر منه كل من يعايش موقف الموت.

هكذا نجد الإسكندري يعتمد حجة "العلم" ردا على سؤال جمهور المتحيّل: "من أين لك ذلك؟"،
ينبري على إثره أبو الفتح الإسكندري متصدرا للعلم، مفسرا خصائصه، باسطا أسرارهِ. وهو علم عجيب
يقوم على القياس الأرسطي. تتمثل مقدمته الأولى في قول الإسكندري: "إِنَّ الرَّجُلَ إِذَا مَاتَ بَرَدَ اسْتُهُ"،
ومقدمته الثانية في قوله: "وَهَذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمَسْتُهُ"؛ لتكون النتيجة: "فَعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ"، ويمكن تصور هذه
الحجة وفق ما يلي:

"إِنَّ الرَّجُلَ إِذَا مَاتَ بَرَدَ اسْتُهُ، وَهَذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمَسْتُهُ فَعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ".



فَنَحْصِلُ عَلَى مَا يَلِي:



ومرة أخرى يتخير الهمداني ملاوصة نصوص الجدّ كالدين ثم الفلسفة ليبني بها خطابه الساخر،
ويولد بها الإضحاك؛ سيما نجاح حيلة القياس الأرسطي ويندفع الجمهور/ المتحيّل عليه إلى اختبار
القياس عن طريق التجربة الحيّة¹: "فجعلوا أيديهم في إسته"، ثم يُتَّفَق على صحّته. وهو ما يعني الإقرار
بصحة علم الإسكندري: "فقالوا: الأمر على ما ذكر"².

هكذا، يتبين كيف عمد البطل في خطابه إلى توظيف الحجج لبناء خطابه معتمدا الاحتيال،
والسذاجة كعنصرين مهمين في تشويق المتلقي للأحداث التي ستقع في نهاية القصة، ورغبته الملحة في القطع
مع هاته السلوكات التي انتشرت في مجتمعه. الأمر الذي يقود إلى نتيجة مفادها التخلص من الموروثات

¹ - البشير الوسلاطي، الجسد في النص السردي، دار زينب، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2018، ص 23.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 122.

الشعبية التي ترعرعت في تفكيرهم حتى غدت قاعدة تتوارثها الأجيال، "وإعادة قراءة العمل الأدبي تخلص الأديب من النزعة النفسانية التي تهدده"¹.

ولكي يزيد المخادع المتحيل من منسوب الثقة نراه يعتمد إلى تضمين خطابه معجما من المصطلحات "الطبية" و"التجريبية" ليعمق أقواله بمنطق التجربة والخبرة حينما قصد الرجل "أخذ حلقة" و"جس عرقه"، ليستنتج أن الميت فقط، "عرته بهتة وعلته سكتة". وصاغ الحجج على الشكل الآتي:

(ن) النتيجة: الرجل

- ح4- علته سكتة
- ح3- عرته بهتة
- ح2- جس عرقه
- ح1- أخذ حلقة

وتجراً أبو الفتح الإسكندري المحتال مرة أخرى، فأنجز مجموعة من الأفعال توهم بزوال الهم لدى أهل الميت غرضها؛ توليد خطاب مخادع قادر على الإيقاع في غير المتوقع وغير المتعود عليه، ونورد الحجج التالية وفق الشكل الآتي للتوضيح:

(ن) إيهام أهل الميت لتمير الحيلة عليهم

- ح5- أخلى له البيت
- ح4- ألعهقه الزيت
- ح3- علق عليه التمام
- ح2- شد له العمام
- ح1- نزع ثيابه

تفطن البطل المحتال أنه وقع في أزمة، لذا يقرر الخروج منها ولو كلف ذلك خسائر، فعاد إلى الحيلة مرة أخرى، فيسأل القوم عن المريض الذي لم يعد ميتا فقال: هل سمعتم لهذا العليل ركزا أي (صوتا)؟ أو رأيتم منه رمزا أي (حركة)؟ فأجابوه بالنفي: لا.

¹ - هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، دار كلمة، تونس، منشورات الاختلاف الجزائر 2016، ص 45.

إن أسلوب الاستفهام المستخدم يخفيسخرية مأكرة، فالإسكندري يعلم أن الرجل لن يصدر منه صوتا، ولا حركة، لكنه اقتنع أن صورته الخاصة ومعها صورة عيسى بن هشام الراوي، فقدتا ظرفيا على الأقل دورهما الحجاجي. فالتجأوا إلى مشاعر الجماعة لعلهما ينجحا في مهمتهما (الاحتفال) أو التستر على فضيحتهما التي تنبجس من خلال فعل الحكي.

وفي القصة الثانية من المقامة ينصب أبو الفتح الإسكندري نفسه "مهديا منتظرا" يفتح كل المغاليق، فيبرز في صورة الرجل الورع الصالحينسج من حبال اللغة حباله ويستعير من في البلاغة والفصاحة كنه فطنته وذكائه طالبا من الناس الطاعة والامتثال، "أطيعوني ولا تبرموا أمرا دوني"، مخافة أن ينسلَّ أحدٌ من الحاضرين ويضحد أطروحته ويفسد مقصديته. ولكي يحقق الحجاج غايته يتوسل الإسكندري بكل الممكنات الحجاجية (نصية أو غير نصية)؛ للتأثير على المتلقي وإقناعه بما يراد له أن يتبناه، وهو هنا النصب والاحتفال.

فأما الممكنات الحجاجية غير النصية، فمنها الحال التي ظهر عليها الإسكندري، من كونه منقذا وقائدا وبهاتين الصفتين مهد للحيلة، سرعان ما غدا إماما وواعظا، وبهاتين الصفتين فرّ وترك القوم ساجدين. إنه حال يقنع متلقيه بفعل شيء فوق طاقته.

أما الممكنات الحجاجية النصية فهي كثيرة، منها الحجج المستمدة من الواقع والقائمة على الخبرة والتجربة، ذلك أن المتحيل يدّعي أنه خبير بمثل هذه القضايا والنوازل المطروحة، وأن صنع العجائب من طبائعهم (المكدين)، ولتحقيق هذه الأغراض فقد أنجز أفعالا تتصل بالحقل المعجبي الديني الإسلامي من حيث ممارسة طقس الصلاة بطريقة غريبة ليضفي على خطابه بعدا حجاجيا نوعيا، إذ تعمّد الإطالة في أداء تلك الصلاة فشق بعامة المصلين منذ "الرَّكْعَةُ الْأُولَى انتَصَبَ انتِصَابَ الْجَذَعِ حَتَّى شَكُوا وَجَعَ الضِّلَعِ". ومن الحجج التي استخدمها المتحيل في حجاجه حجة "القول السلطة" وذلك بالتناسل مع القرآن الكريم في قوله: "ادْبَحُوا فِي مَجْرَى هَذَا الْمَاءِ بَقْرَةً صَفْرَاءَ" تناسبا مع قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقْرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُؤًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ. قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقْرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانُ بَيْنَ ذَلِكَ فافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ. قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْهِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقْعُ لَوْهِيَ النَّاطِرِينَ﴾¹، أراد أبو الفتح الإسكندري أن يتمثل

¹ - سورة البقرة، الآيات 66-67-68

دور نبي الله موسى عندما طلب من قومه أن يقدوه بقرة صفراء وهذا ما يسميه شايم بيرلمان الحجاج بالتضحية¹، ونبين ذلك من خلال التقابلات الآتية:

أبو الفتح الإسكندري # جماعة القرية — موسى # الابداع # محاكاة الدين الجديد # الخوارق

هكذا، يكسب القول السلطة الحجة قوة القبول والإذعان، ويعول الإسكندري على الحجج المغالطية لزيادة الإقناع والفوز بالهدف المتوخى². وترتبط هذه الحجج بسلوكه وتصرفاته التي مؤه بها عائلة الميت مما أوقعهم في الفخ. ويمكن ضبط هذه العملية عن طريق التقسيم التالي:

أ- تقمص كل من عيسى بن هشام، وأبو الفتح الإسكندري دورا الطبيب المعالج.

ب- الاتفاق واختيار أبو الفتح للقيام بهذه المهمة، فقام بلمس ابط الميت وأرغم الأهل للالتفات إليه هو فقط، بهذا السلوك يؤسس الحجة التي ستبنى عليه الاستراتيجية الاقناعية والخطاب اللغوي.

ج- خطاب أهل الميت المتسم بالحزن والأسى. بُني على شكل استدراجي تصاعدي خصوصا عندما طلبوا عدم التأخير في شفاء الرجل من علله "وقالوا: نحب أن تشفي العليل. وتدع القال والقيـل"³.

د - سلوك أبو الفتح الإسكندري: أزال التماثـم عن يد الميت، وحلّ العمائم عن جسده وذلك عن طريق المجاز، وتركهم يستنتجون بأنفسهم حقيقة ميتهم.

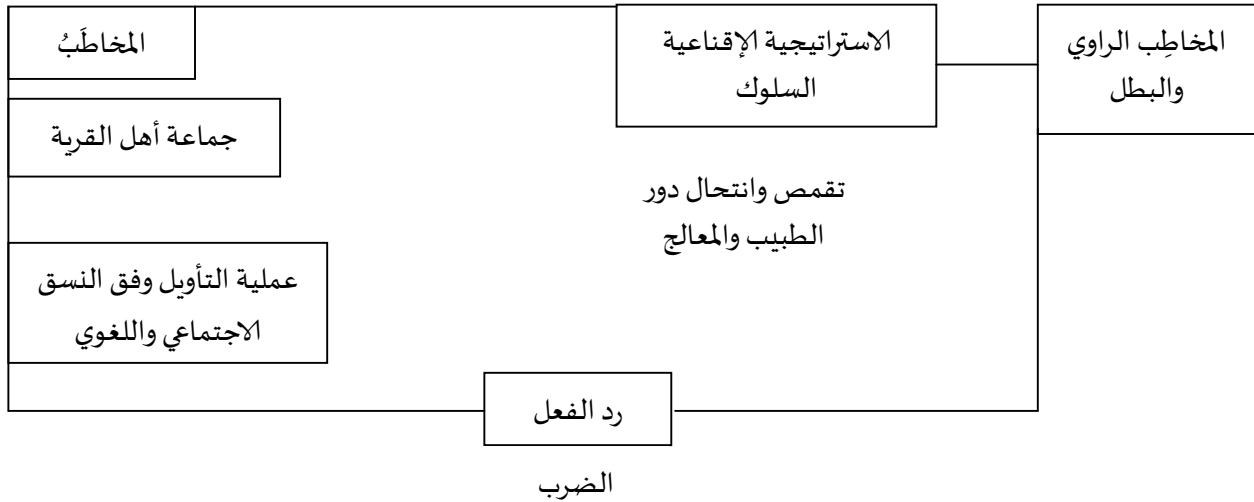
هـ- سلوك الأهل: انهالوا على البطل وحده بالضرب وهرب قاصدا قرية أخرى لإتمام خطته الإقناعية.

¹ - هذا النوع من الحجاج كما يرى بيرلمان هو أساس كل نسق للتواصل، وفي الحجاج بالتضحية ينبغي أن تزن القيمة المنسوبة لهذا الداعي بالتضحية الذي بسببه تُقبل التضحية. يمكن تطبيق هذه الحجة على كل مجال علاقات الوسيلة والغاية، وذلك حينما تكون الوسيلة تضحية ومجهودا وبذلا ومعاناة. ينظر المصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، ص 390 وما بعدها.

² - اهتمت دراسات وسائل الإقناع بالخطاب اللغوي أي: بكيفية بناء الخطاب لحمل المخاطب على مشاطرة المخاطب رآيه أو التصرف وفقا لما يتغياه ويتوخاه. ولعل دراسات "ديكرو Ducrot" آية ذلك حيث انكب اهتمامه على الروابط في اللغة الفرنسية. وإذا كان الخطاب اللغوي الإقناعي يخضع لضوابط وقواعد اللغة فإنه يتمكن بذلك من تقديم الحجج واستنباطها واستقرائها من خلال الروابط (ذلك أن، حيث، ثم، لهذا،...). فهذه العملية تميل لعملية تفكير تساير المنطق وتأخذ وضعية المخاطب الاجتماعية والمادية أيضا مؤهلاته الفكرية بعين الاعتبار فيتحقق الإقناع عن طريق المعطى الظاهري للخطاب أو ضمنيا يستخرج من المعطى الاحتمالي الإقتضائي وهذا مسلك المناطق واللغويين. بيد أن هناك جانبا مهما لا وهو تصرف المخاطب. ذلك أن هذا الأخير يروم تصرفا ما مطابقا في أغلب الأحيان للأعراف والقيم المتداولة لكسب المخاطب. فيكون في حد ذاته حجة ينطلق منها خطابه الاستدلالي للوصول إلى غايته، ويمكن القول بأن التصرف هو تقمص لشخصية معينة مطابقة لظروف معينة. ويعد الأمريكي كوفمان (E.Goffman) صاحب هذه الفكرة.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 124.

وهكذا يظهر تداخل توازي سلوك البطل أبو الفتح الإسكندري وأهل الميت مع خطابيهما في عملية الإقناع . ويمكن تلخيص ما أسلفناه في الخطاطة الآتية:



1. الآليات اللغوية

- الروابط الحجاجية

تشتمل اللغة العربية، كغيرها من اللغات، على عدد كبير من الروابط الحجاجية، إذ تعرف بأنها "مادة لغوية تصل بين ملفوظين أو أكثر تم سوقهما ضمن نفس الاستراتيجية"¹. ويختلف دور الروابط الحجاجية عن دورها التقليدي المتمثل في مجرد الإخبار وإنما تكون لها قيمة حجاجية، إذ تضطلع بدورين: الربط بين قضيتين (ملفوظين): الترتيب بينهما حسب قوة أو ضعف الحجج المعروضة في الخطاب. من هذه الروابط في اللغة العربية: حتى، لاسيما، إذن، بما أن، إذ، إذا، الواو، الفاء، اللام، كي.

- الرابط الحجاجي التساوي (حتى)

تكون حتى² حرف جر في أغلب الاستعمالات، بمنزلة "إلى" معنى وعملا ولا تجر إلا الظاهر، وأن يكون الاسم السابق ذا أجزاء واللاحق هو الغاية، أو متصلا بها، وأن يكون انقضاء الفعل قبلها شيئا فشيئا حتى يصل إلى الغاية.

¹ - رشيد الراضي، "الحجاجيات اللسانية والمنهجية والبنوية"، ضمن الحجاج؛ مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، ج 2، مدارس وأعلام، ص 100.

² - حرف له عند البصريين ثلاثة أقسام: يكون حرف جر، وحرف عطف، وحرف ابتداء. وزاد الكوفيون قسما رابعا، وهو أن يكون حرف نصب، ينصب الفعل المضارع. وزاد بعض النحويين قسما خامسا، وهو أن يكون بمعنى الفاء، ولا بد من بيان هذه الأقسام واحدا واحدا. (الجاني الداني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي، ص 170).

وردت "حتى" في المقامة الموصلية ست مرات مفيدة انتهاء الغاية، نحو قول الراوي "وانثالت علينا الهدايا من كل جار. حتى ورم كيسنا فضة وتبرا، وامتلاً رحلنا أقطا وتمرا، وجهدنا أن ننتهز فرصة في الهرب فلم نجدها، حتى حلَّ الأجل المضروب". فحتى في هذا السياق لا تقبل الإبطاء والتعارض الحجاجي؛ لأن الحجج المربوطة بها تنتمي إلى فئة حجائية واحدة، وتخدم نتيجة واحدة، وهي ظفر البطل والراوي بعطايا الأهل. وعليه يمكن تمثيل الحجج وفق الشكل الآتي:

ن (النتيجة) الحصول على الفضّة والطّعام.

وانثالت علينا الهدايا من كل جار

حتى ورم كيسنا فضة وتبرا

وامتلاً رحلنا أقطا وتمرا

المثال الثاني:

قال عيسى بن هشام: "وقامَ للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجذع، حتى شكوا وجع الضلع، وسجد، حتى ظنوا أنه قد هجد ولم يشجعوا لرفع الرأس، حتى كبر للجلوس".

تفيد حتى هنا معنى (إلى أن)، فالإسكندري أرغم جماعة المصلين إطالة السجود ردحا من الزمن، حتى ظنوا ظهورهم تنفصل عنهم، فعبر هذا الرابط الحجاجي "حتى" عن وجعهم ونقد صبرهم. من هنا يتأتى دور "حتى" في توفر للحجة قوة تجعلها غير متساوية قوة وضعفا، تأثيرا وإقناعا. وبالتالي تكون هي المحرك للعلائق الحجائية داخل الملفوظ ذاته، وداخل القسم الحجاجي، حتى يُزَلَّ الملفوظ في درجته الحقيقية من السلم الحجاجي، فيكون أقرب تحقيقا للمفهوم والنتيجة¹. وعلى هذا الأساس نكون أمام حجة وفق النحو التالي:

ن (النتيجة) الاحساس بالألم

وقام للركعة الأولى وانتصب انتصاب الجذع

حتى شكوا وجع الضلع

الهروب وترك القوم ساجدين دون إمام.

¹ - عز الدين الناجح، العوامل الحجائية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، تونس، 2011، ص 133-134.

– الرابط "لام التعليل"

ذكر ابن يعيش (ت:643هـ) أن لام التعليل "تدخل على غرض الفاعل في فعله، كما تفيد أن ما بعدها غرض، وعلّة غائية، لإحداث ما قبلها، وقد تدخل على المصادر، التي هي أغراض الفاعلين في أفعالهم... فكأنما دخلت... لإفادة أن ذلك الغرض من إيقاع الفعل المتقدم"¹.

جاء لام التعليل في نص المقامة ملازماً لجُملة من الأفعال الدالة على الحركة، عند وصف الراوي لحالة الميت "وقد شُدَّتْ عصابته لينقل، وسُخِّنَ ماؤُهُ لِيُغَسَلَ، وَهَيَّيْ تَابُوتَهُ لِيُحْمَلَ، وَخِيطَتْ أَثْوَابُهُ لِيُكَفَّنَ. وَحُفِرَتْ حُفْرَتُهُ لِيُدْفَنَ"². نلاحظ سلسلة من اللامات تصاحب أفعالا متقايسة حجاجية تصف الجسد الميت، ويحاصر الإيقاع الذات المتلفظة في نوع من الاستغراق أو الإشباع الإيقاعي المعنوي³؛ حتى أن التركيب ذاته يتكرر خمس مرات في شكل خمس جمل، يذكّر إيقاعها بالنواح الرتيب والتواتر في البكائيات أشبه بالمرائي. وقد أدت دوراً حجاجياً داخل نص المقامة، ويمكن تمثيل الصيغة الحجاجية على النحو الآتي:

(ن) النتيجة: توكيد وإقرار وإيهام بالواقعة

ح5- وَحُفِرَتْ حُفْرَتُهُ لِيُدْفَنَ

ح4- خِيطَتْ أَثْوَابُهُ لِيُكَفَّنَ

ح3- هَيَّيْ تَابُوتَهُ لِيُحْمَلَ

ح2- سَخِّنَ ماؤُهُ لِيُغَسَلَ

ح1- شُدَّتْ عَصَابَتُهُ لِيُنْقَلَ

– الرابط الحجاجي "إنّما"

ينهض العامل الحجاجي (إنّما) في النص في صورة ثابتة لما يذكر بعده ونفياً لما سواه. وما يلاحظ على هذا العامل أن الحجج التي تأتي بعده تكون أقوى من الحجج التي تأتي بعده، لـ "تؤطر المقصور عليه وجوباً

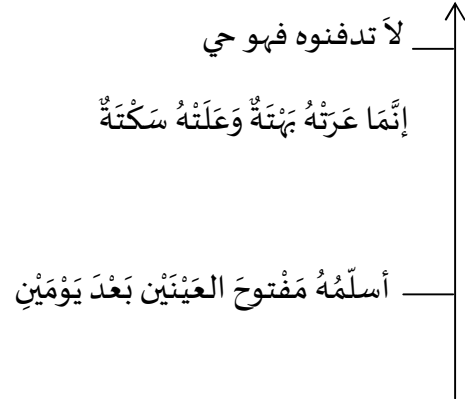
¹ - علي بن يعيش الموصلي، شرح المفصل، قدّم له إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ج6، ص 20.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 122.

³ - البشير الوسلاطي، الجسد في النص السردي، مرجع سابق، ص 20.

فيها"¹. وقد توسل بديع الزمان الهمذاني بهذا العامل الحجاجي كي يوطر الحيلة ويضع ميكانيزمات نجاحها، معولا على عاملي الشك والزمن اللذان يعدان عنصران تأثيريان على مخاطبيه. قال الراوي: "يا قَوْمُ اتَّقُوا اللَّهَ لَا تُدْفِنُوهُ فَهُوَ حَيٌّ وَإِنَّمَا عَرَّتْهُ بَهْتَةٌ وَعَلَّتْهُ سَكْتَةٌ، وَأَنَا أَسَلَّمُهُ مَفْتُوحَ الْعَيْنَيْنِ، بَعْدَ يَوْمَيْنِ"². إزاء هذا القول نحصل على الحجة الآتية:

(ن) النتيجة: إقناعُ أهل الميت بأنَّ الرجل لازال حيا



تساهم الروابط الحجاجية إما في تساق الحجج وتعاونها لتحقيق نتيجة واحدة، وإما تتعاند وتتعارض فيما بينهما كي تحقق منها النتيجة التي تسعى الوصول إليها. في المقامة الموصلية أسهمت في تقوية الخطاب المقامي وتوجيهه نحو تحقيق الإقناع، وتهدف العوامل الحجاجية إلى تقييد الإمكانيات الحجاجية للقول وحصرها.

خلاصة وتركيب

اعتمد بديع الزمان الهمذاني في سرد حكاية المقامة الموصلية السرد والحجاج وعنصر التمثيل. وقد اتضح ذلك منذ العبارة التي افتتح بها مقامته، ثم بعد ذلك وظف الوصف السردى، ويعتبر الجسد مكملًا أساسيًا في البناء الدرامى للمقامة.

تتجلى الأنساق الكرنفالية والحوارية في المقامة الموصلية من خلال قناع الشخصية التي يؤديها البطل في مواضع كثيرة؛ قصد الاستجداء والاحتيال، مرورًا بقناع اللغة المرتبط بأماكن من الجسد وهو علامة من العلامات الكرنفالية. ثم الطقوس التي تشكل الهيئة التي يظهر بها البطل أبو الفتح الإسكندري في كل موقف، علاوة على المحاكاة الساخرة ونسق الإزدواج ثم نسق الجنون.

¹ - بسيوني عبد الفتاح، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط 2، 2006، ص 181.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 122.

يهدف الحجاج في المقامة الموصلية إلى التأثير في المتلقي قصد إقناعه بفحوى الخطاب، ودفعه للقيام بفعل التغيير. وقد بنيت المقامة بناء حجاجيا قائما على مقدمات صغرى وكبرى.

اعتمد المتكلم على حجة العلم وحجة الحيلة والتجربة للإيقاع بالمتلقي في متاهات من الحيرة مما سيفضي إلى التسليم، ولزيادة درجة الإذعان توصل المتكلم بالعديد من الآليات اللغوية منها: الروابط التساوقية الحجاجية، والعوامل الحجاجية منها: الرابط الحجاجي "حتى"، والرابط "لام التعليل"، والرابط "إنما"، أسهمت جميعها في تقوية الخطاب.

الفصل الثالث

المقامة المضيرية، متعة السرد وسيادة الحجاج

توطئة

سَيُعنى المبحث الأول بمناقشة الخطاب السردى في المقامة المضيرية، من حيث ايقاع السرد، وما يتخلل زمن السرد من تقنيات فنية متعددة. أما المبحث الثانى فسينظر فيه إلى العناصر الكرنفالية الثاوية وراء خطاب الهمدانى منها: الضحك، الجد والهزل، المفارقة. والمبحث الثالث يرصد التقنيات الحجاجية الاستدلالية في المقامة المضيرية وهي: حجة القول، حجة العواطف، حجة الوصف، حجة التكرار، حجة لغة الجسد، حجة السرد. ويسير المبحث الرابع في الاتجاه نفسه فيعرض للحجاج اللغوي وآلياته الموظفة في المقامة من قبيل: أسلوبى الاستفهام والأمر المهيمنين في نص المقامة المضيرية، كما لم يغفل الإشارة إلى الروابط والعوامل الحجاجية من قبيل: لكن وحتى وإنما، وخُتم المبحث بإيراد الحجج الجاهزة المتمثلة في: حجة الشاهد الدينى، وحجة المثل.

المبحث الأول: مكونات السرد وتقنياته في المقامة المضيرية

1- المتن الحكائى

المقامة تتعلق بدعوة وجهت لعيسى بن هشام وجمع من الناس قدمت فيها وجبة المضيرة، وهي لحم يطبخ باللبن المضير أى: الحامض وربما خلط المضير بالحليب وهو الأجود ثم يضيفون إليه من الأرز ما يوفر اللذة في طعمه وله مريقة يحمدون أكلها. وربما كان هذا اللون من الطعام لا يبعد عن لبنية بلاد الشام. فإذا بالإسكندري يقف ويذم تلك الوجبة ويلعنها وسببه في ذلك أنه لَبَّى من قبل دعوة أحد التجار، وفي الطريق أخذ التاجر يحدثه عن زوجته وأصلها وطبائعها ثم استطرد الحديث عن محله ثم منزله وما فيه من طاق وباب وأواني وظل يخرج من موضوع إلى موضوع، فيما هو صارف النظر عن الوجبة فما كان من الإسكندري إلا أن التمس الفرار والرجل يصيح من ورائه "يا أبا الفتح المضيرة" فتعلق الصبيان به ظنا أن المضيرة لقب له، فرمى أحدهم بحجر كان سببا في إدخاله السجن عامين فأقسم ألا يأكل المضيرة مجددا.

إن المقامة تحكى حالة الملل والضجر التي تعتري الإنسان من عدم التركيز في الموضوع الأصلي والانشغال بما دونه من الجزئيات غير المطلوبة، وإن تبين من خلال التحليل مقاصد أخرى هدفت إليه المقامة.

2- المبني الحكائي

1.2- التبئير¹ (Focalization)

وإذا كان المُبئِر هو حامل وجهة النظر²، وهو "الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردى"³ الذي يعرض عالمه السردى عن طريق إدراكه الحسى والمفهوميّ، فإنه هو المسؤول عن طبيعة العلاقات القائمة بين مكونات السرد وفصائله، إنه معني بتقديم الحكاية (Fable) - "المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"⁴، أي: الترتيب الفعلي للأحداث في النص⁵ - من خلال رؤيته، فهو الشخص القادر على النفاذ إليها وإكسابها وجودا ودلالة من خلال رؤيته تلك، "إنه يقوم بدور تأويلي مبدئيّ تتحكم فيه عناصر مختلفة؛ منها موقعه الجسماني في مقابل موضوع التّبئير، وكذلك مفاهيمه وميوله وخبراته في الحياة، إضافة إلى درجة ألفته مع موضوع تبئيره"⁶.

وفي ضوء هذا المفهوم جاز لنا اعتبار المُبئِر الأساسي في مقامات بديع الزمان الهمداني هو عيسى بن هشام، الذي يقوم بدور الراوي أيضا. وفي هذا السياق يجب أن نميز بين عيسى بن هشام بوصفه مبئرا (Focalizer)، وبين كونه راويا (Narrateur).

يتضح من افتتاحيات المقامات أن السرد لاحق للحكاية، فلا يبدأ السرد إلا أن تنتهي الحكاية، أي بعدما يكون السارد عليما بتفاصيل متنه الحكائي كله. الأمر الذي يدل أن عيسى المُبئِر هو الذي يحكي عنه عيسى الراوي، فعيسى بن هشام يسرد حكايته بعد أن مرّ بالتجربة وأصبح واعيا بحدودها وتفاصيلها ومغزاها.

عيسى بن هشام في مقامات الهمداني عاين الأحداث وشارك فيها، ثم قرر أن يرويها فيما بعد. فالتبئير هنا قائم على وجهة نظر إحدى الشخصيات؛ مما يقودني إلى الحكم على أن التبئير في جل

¹ يرى محمد الخبو أن للتبئير عناصر يتشكل منها، فهو يقتضي في الأصل مبئرا (focalisateur)، وهو الذي ترتبط به عملية الرؤية، وله عمل يوكل إليه يسمى عملا تبئيريا (acte de focalisation). وهو عمل تحدّد بمقتضاه جميع العناصر المتخيلة وفق مبدأ من المبادئ، ولفعل التبئير موضوع يتعلق به يسمى مبئرا (focalise)، وبهذا يكون التبئير محصل علاقات بين الفعل التبئيري أوفعل الإدراك، والمبئّر أو المدرك، والموضوع المدرك. (محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2014، ص. 518 – 519).

² - جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص 72.

³ - جبرار جينيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط 2، 1987، ص 198.

⁴ - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 37.

⁵ - جيرالد بيرنس، المصطلح السردى، ص 83، وقاموس السرديات، ص 66.

⁶ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 65.

المقامات تبئير داخلي ثابت؛ إذ تمر الأحداث من خلال رؤية عيسى بن هشام وإدراكه الأمور، وموجهات ثقافته، ومحاور اهتماماته، وميوله، وتجاربه في الحياة.

ففي المقامة المضيرية يعد التبئير من النوع الداخلي المتنوع، وليس الثابت، حيث يبدأ عيسى بن هشام بتقديم الإطار العام، ثم يظهر بعد البطل أبو الفتح الإسكندري؛ ليحكي قصته مع التاجر، وأثناء حديث الإسكندري، يسرد التاجر أحداثا طرأت له فيصير هو أيضا مُبئرا، ومثال ذلك قول السارد: "كَانَ لِي جَارٌ يُكْنَى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ الْمَحَلَّةَ، وَلَهُ مِنَ الْمَالِ مَا لَا يَسَعُهُ الْخَزْنُ، وَمِنَ الصَّامِتِ مَا لَا يَخْصُرُهُ الْوِزْنُ، مَاتَ رَحِمَهُ اللَّهُ وَخَلَفَ خَلْفًا أَتْلَفَهُ بَيْنَ الْخَمْرِ وَالزَّمْرِ"¹.

2-2- مستويات التبئير في المقامة المضيرية

هناك مستويات كثيرة يمرّ من خلالها السرد قبل أن يصل إلى المتلقي، ومجمل هذه المستويات:

المستوى الأول: هو تبئير خارجي للراوي الأول، وهو بديع الزمان الهمداني المؤلف الواقعي، مبدع المقامات، كما يتجلى ذلك في العبارة الافتتاحية (حدثنا عيسى بن هشام قال).

المستوى الثاني: وهو تبئير خارجي لعيسى بن هشام حال روايته، أي: عيسى الراوي، يروي ما حصل له من أحداث مع التاجر أبو الفتح، يقول السارد: "كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ، وَمَعِيَ أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَندَرِيُّ رَجُلٌ الْفَصَاحَةُ يَدْعُوهَا فَتُجِيبُهُ، وَالْبَلَاغَةُ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ"².

المستوى الثالث: هو تبئير داخلي لعيسى بن هشام الشخصية، الذي كان حاضرا وقت وقوع الأحداث، وأصبح كما قلت سابقا واعيا بحدودها ومغزاها، إذ لم يكن يعرف بطل المقامة إلا بعد حدوث القصة.

المستوى الرابع: تبئير خارجي خاص بالإسكندري حال روايته مع التاجر، فيقوم بتبئير الحكاية من الخارج كما فعل عيسى بن هشام الراوي، يقول السارد "قَصَّيْتُ مَعَهَا أَطْوَلَ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا، وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ أَمَنِ الْمَقْتِ، وَإِضَاعَةَ الْوَقْتِ"³.

المستوى الخامس: وهو داخلي للإسكندري الشخصية البطل حال معاشته الأحداث، وملاسته لها، وما حصل معه وقتها.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 132.

² - نفسه، ص 127.

³ - نفسه، ص 128-129.

المستوى السادس: تبئير خارجي كذلك للتاجر حال روايته لأحداث وقعت له مع جاره وأولاده، انتهت بحصوله على البيت، يقول السارد: "كَانَ لِي جَارٌ يَكْنَى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ الْمَحَلَّةَ"¹.

المستوى السابع: وهو تبئير داخلي لشخصية التاجر إبان وقوع الأحداث، حيث كان ضمن باقي الشخصيات ساعة الحدث، وما حصل له مع بطل القصة أبو الفتح الإسكندري.

3.2- موضوع التبئير

وتجدر الإشارة في هذا الباب أنه لا ينفصل موضوع التبئير عن المبتئر، "وحسبما تقول ميك بال (Micek Bal) فإن الصورة التي نستقبلها عن الموضوع يتم تحديدها بواسطة المبتئر... إن الأشياء والمناظر والأحداث – وباختصار كل العناصر – مُبَاة... نحن نستقبل إذن تأويلا غير بريء للعناصر"².

من أجل رصد موضوع التبئير لا بد من توضيح العلاقة بين المبتئر عيسى بن هشام وموضوع التبئير البطل أبو الفتح الإسكندري، حيث يقوم المبتئر الرئيس عيسى بن هشام برصد تحركات الإسكندري وحيلة ومكره، وما طرأ له معه من مواقف انطلاقا من زوايا بصرية مفهومية متنوعة، إنه يقوم بعملية تفقد ومسح للمكان والمحيط والشخصيات التي من شأنها أن تساعد البطل في مهمته.

ثم يأخذ الموضوع بعدين أساسيين، هما: قدرة أبو الفتح الأدبية البليانية من ناحية، وتلونه شكلا وموضوعا من ناحية أخرى، ونجد تعاطفا في سلوك البطل وإعجابه به.

ولا يقتصر موضوع التبئير على شخص الإسكندري فقط، فكل عناصر وأدوار المقامة مُبَاة، الدهر والأمكنة والشخصيات السردية والبناء، وكل شيء يتبع ذلك، إن موضوع التبئير هو المشهد السردى الذي يقدمه لنا المبتئر، وهو الراوي أو الصوت الذي يباح لنا عن ذلك المشهد، وبصورة أوضح قليلا لم تفرق الدراسات بين أولئك الذين يرون، وهؤلاء الذين يتكلمون³.

4.2 - البنية الفاعلية (الشخصيات Caractères)

في المقامات الهمدانية ثمة شخصيات تؤدي دور البطولة، سواء في مقامة أو أكثر، وهناك شخصيات هامشية تكون مكملة للحدث الرئيس في المقامة، بحيث النص لها جانبا ضئيلا فقط، وفي المقامة المضيرية نعرض الشخصيات المركزية وهي كالآتي:

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 132

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 73، نقلا عن Micek Bal، Introduction to the Theory Of Narrative، p106 : Narratology

³ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 41.

- أبو الفتح الإسكندري: "رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه"، فهذا الرجل بقدرته الكلامية والبيانية يستطيع خرق قلوب الناس، ويظفر على ما يريد، والمعروف عن أبي الفتح الإسكندري، أنه مكدر، متنكر، محتال ولكنه في المقامة المضيرية لم نشاهد أو نلمح الكدية في شخصيته، وبالتالي فهي شخصية مسطحة، تقدم لنا أصنافا من السرد.

شخصية الإسكندري متشعبة، بقدر تشعب المواقف التي توضع فيها، فقد كان بطالا في كل مقامة، لكنه في هاته المقامة بدا مغلوبا على أمره وصار ضحية، يستطيع الصبر إلى حد لا تلبث بعده أن تنفجر عصبته، وكأنه أصيب بالجنون، وهو يسمع ما لا يريد سماعه، عكس باقي شخصيات المقامة المضيرية.

- عيسى بن هشام: كان حاله مثل حال الإسكندري، مستهينا بالأخلاق والقيم، رفيق الإسكندري في كافة مقاماته، وقد اختلط دور الراوي عيسى بن هشام بالشخصية عيسى لما مرَّ معه من أحداث عبر الزمن المسرود، فهو يمثل الراوي الواقعي نفسه بديع الزمان الهمداني، ويسرد أحداثا مهمة مرت في حياة البديع حقيقة كانت أم خيالية.

- التاجر: شخصية استغلالية، يحب كثيرا الخوض في عيوب الناس ونكباتهم، نادر الوجود في المجتمع، جاء به بديع الزمان ليجعل منه شخصا مرغوبا فيه ونموذجا، يجمع كل ما في واقع التجار من أساليب المكر والغش والخداع وانتهاز؛ لتكديس الأموال واحتكارها.

شخصية طالها الغرور واستبد بها التبجح، ويعمل بديع الزمان الهمداني على إظهاره بصفة الإنسان الساذج، السخيف إلى حد التفاهة، فهو يعجب بالباب "إِنَّهُ إِذَا حُرِّكَ أَنْ، وَإِذَا نُقِرَ طَنْ"¹.

تبرز شخصية التاجر المريضة أكثر، عند استغلاله بؤس وتعاسة امرأة كانت تباع سرا عقدا من اللؤلؤ، فيقول معترزا: "فَأَخَذْتُه مِنْهَا إِحْدَةَ خِلْسٍ وَاشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنِ بَخْسٍ"²، ويفتخر ببراعته في الاحتيال على جاره وتظاهره بمساعدته، لما عرض عليه أثوابا بالية، لِيُتَاجَرَ بِهَا مع تغافله عن اقتضائه سعرها "ثُمَّ تَغَافَلْتُ عَنْ اقْتِضَائِهِ حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَّةُ حَالِهِ تَرُقُّ"³. رجل مصائب، يفشي أسرار بيته وزوجته، كما يتحدث عن المتاع الذي يملكه، ثم يفكر في بيعه كالباب والحصير والعقد وغيره. إن الهمداني درس نفسية تجار عصره، واستطاع أن يتسلل إلى أعماقهم، فصورهم متمثلين بهذا التاجر.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 131.

² - نفسه، ص 134

³ - نفسه، ص 133.

- المرأة الغنية: فهي إحدى شخصيات المقامة المضيرية، امرأة ضاق عليها الدهر، واعتزمت بيع عقدها لهذا التاجر الطماع، فحاول استغلالها، لكنها رفضت، فهي رمز للشرف والكرامة، تمثل الطبقة الفقيرة على صعيد المجتمع العباسي.

- الغلام: هو صورة بديع الزمان مطيعاً لأوامر صاحبه، وهو الذي تحدث عنه التاجر بأنه ماهر ويدعي أنه اشتراه وطلب من غلامه أن يعرض أسنانه وأطرافه أمام الإسكندري.

علاوة على ذلك نلاحظ تناقض وتفكك الشخصيات في هذه المقامة، منها القبيح ومنها الحسن، وكان بديع الزمان يعلم ما يختلج النفوس زمانه، وتحمل مسؤولية إظهار المخفي منها للقارئ، وكأن الأديب في عصره يعالج حتى المرضى ولعل هذا هو المقصود.

ننبه إلى أن هذه المقامة تختلف عن غيرها من مقامات بديع الزمان، كون الشخصية الهامشية أصبحت رئيسة مركزية، وهي شخصية التاجر، فهذا الأخير هو الذي صنع عنصري السرد، إلى جانب شخصيات هامشية ليس لها وجود فعلي داخل المقامة سوى دور معين.

3- بلاغة الزمن السرد في المقامة المضيرية

للفضاء السرد في خطاب السرد وظيفتان أساسيتان هما: تأطير الأحداث، بما يتيح للشخصيات مساحة ملائمة للحركة، ويوهم بواقعية الأحداث التي تدور في هذا الفضاء. والوظيفة الأخرى وظيفة تمثيلية؛ وذلك حالما يتحول الفضاء موضوعاً للسرد¹، فيسهم في خلق المعنى "فإن بوسع المؤلف إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المكان"².

في المقامة المضيرية تبدأ عملية الحكى بعد انتهاء الأحداث، فيُخلق سرد لاحق، وانطلاقاً من بعدي الترتيب (Order) والديمومة (duration) نرصد الزمن السرد (tense):

1.3- الترتيب

إن السرد في مقامات بديع الزمان الهمداني سرد لاحق، إذ يبدأ السرد بعد انتهاء القصة، ويكون السارد عليماً بما يروي؛ مما يجعل المتن الحكائي تحت تصرفه، وكما هو حال النصوص الكلاسيكية في محافظتها على التوازن النسبي بين زمن الحكاية وزمن السرد، فإن مقامات الهمداني لا تنزاح عن هذا

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 104.

² - عمر عبد الواحد، شعرية السرد في مقامات الحريري، ص 84.

الإطار، فهي تحتوي على خطاب متوازن يتوازن فيه زمن السرد وزمن الحكاية، فيأتي ترتيب الأحداث في الخطاب وفق ترتيب الأحداث الغفل في الحكاية.

يتخذ الترتيب في المقامة المضيرية حالتين أساسيتين، هما:

أ - زمن التوازن المثالي: وتتلخص أحداث المقامة المضيرية وفق ما يلي:

- الدعوة إلى الغذاء وتقديم المضيرة لأبي الفتح وعيسى بن هشام
- يلعن أبو الفتح الإسكندري المضيرة وأكلها وطابخها
- يقدم أبو الفتح الإسكندري أعذاره ويبيد أسفه عن ضياع المضيرة وحرمان القوم منها
- يلبي عيسى بن هشام دعوة التاجر الأول في البصرة.
- يتسلم التاجر السرد ثم يصف زوجته والبيت والإبريق والغلام.
- يملُ الإسكندري من كثرة السرد ويهرب من البيت.
- يرمي الإسكندري الحجر على الأولاد ويصيب رجلاً لا دخل له بالمضيرة.
- يتعرض الإسكندري للضرب المبرح.
- يدخل الإسكندري السجن.
- يُحرم الإسكندري المضيرة على الجماعة.

نلاحظ أن التوازن المثالي لم يتحقق في المقامة المضيرية؛ بل كُسر بواقع تقنية الاسترجاع التي تبناها الهمداني، فعيسى يُوافق على رفع المضيرة رفقة أبو الفتح الإسكندري، ثم يبدأ بعرض قصتها مع التاجر.

ب - حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي¹ وتبعاً لهذا فإن المقامة المضيرية يتحقق فيها هذا النوع من الترتيب؛ حيث يبدأ السرد من لحظة تأخذ في التأزم تدريجياً، ويكتشف القوم معاداة الإسكندري للمضيرة ويسألونه عن سر تلك المعاداة، فيسهب في حكي القصة قبيل اجتماعه بهم.

2.3 - تقنيتا المفارقة الزمنية ومستوياتها

الانطلاق من وسط المتن الحكائي في المقامة يتم عبر آلية الاسترجاع (Analepsis) الذي يرتبط بالحدث المحكي الحاضر، والاسترجاع أنواع في المقامة المضيرية، وهي:

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص ص 95-96.

أ - استرجاع خارجي: مرتبط بالمدة الزمنية التي يدور فيها الحدث المسترجع خارج إطار المحكي الأساسي، وهو اجتماع عيسى مع أبي الفتح وآخرين في دعوة بعض التجار، إنه زمن حاضر، يسترجع فيه البطل قصته مع التاجر، هذا الاسترجاع ملئ بالانتكاسات وخيبات الماضي المؤلم.

ب - استرجاع مزجي أو مختلط (l'analepse mixte): وفيه يلتقي الاسترجاع مع بداية الحدث الأساسي في القصة¹، وبالعودة إلى المقامة المضيرة نلاحظ أن الحدث بدأ بالمضيرة وانتهى بها، رغم تشابك أحداث سردية خرجت عن موضوع المضيرة، وهي التي مهدت للحدث مثال ذلك قول السارد "وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقدمت إلينا مضيرة، ثماني على الحضارة"²، ونكشف نهاية المقامة انتهت بقوله: "وقلنا قديما جنت المضيرة على الأحرار وقدمت الأراذل على الأخيار"³. فالاسترجاع المزجي هذا يقصد به تعلق المقدمة بالخاتمة، يتخلل أحداث السرد الأخرى، وتحفل هاته المقامة بهذا النوع من الاسترجاع. نورد مثالا آخر، وهو استرجاع التاجر البغدادي قصة جاره أبا سليمان، عندما أخذ منه المحلة، حيث يقول: "وسلني كيف حصَّلَتهَا وكم من حيلةٍ احتلَّتهَا، حتَّى عقدَتهَا. كَانَ لي جَارٌ يُكْنَى أبا سليمان يسكن هذه المحلَّةَ وله من المال ما لا يَسَعُهُ الخَزَنُ"⁴.

هكذا يسترسل التاجر البغدادي في الكلام ويعدد أحداث الماضي، ويسترجع ذلك لأبي الفتح الإسكندري لاسيما قصة المرأة التي قصده تريد بيع عقدها وهو أغلى ما تملك من أجل الحفاظ على شرفها وصون كرامتها، يقول الراوي "وحَسْبُكَ يا مولاي أَنِي كُنْتُ مِنْذُ لِيَالٍ نَائِمًا فِي الْبَيْتِ مَعَ مَنْ فِيهِ إِذْ قَرَعَ عَلَيْنَا الْبَابَ، فَقُلْتُ: مَنْ الطَّارِقُ الْمُنْتَابِ. فَإِذَا امْرَأَةٌ مَعَهَا عَقْدٌ لَّالٍ. فِي جِلْدَةِ مَاءٍ، وَرَقَّةٌ آلٍ تَعْرُضُهُ لِلْبَيْعِ"⁵.

تقع في النص أعلاه جملة من الإسترجاعات عن الماضي الجريح، وهي حجة على الضغينة التي تطبع أسلوب التاجر في التحصيل والجشع، وسلك طرقا وحيلًا من أجل وفرة المال ويتضح أن "البطل في هذه المقامة نال اهتماما أقل بكثير من التاجر، فهذا الأخير نموذج لفئة من الناس لها أخلاقها وحساباتها، وطريقتها في التفكير، وفي جمع المال، وفي التعامل مع الناس، وهي تستخدم العقل في التخطيط والتدبير، ونصبه الشراك واصطناع الحيل وانتهاز الفرص"⁶.

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 96.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 127.

³ - نفسه، ص 141.

⁴ - نفسه، ص 132.

⁵ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 134.

⁶ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 99.

3.3- تقنيتا تسريع السرد

الديمومة (Duration) تسهم الديمومة في ضبط إيقاع السرد، وملاحظة وتيرته؛ ويتم ذلك عبر آليات أربع وهي: الحذف، والخلاصة، والمشهد، والوقفة¹.

أ - الحذف (Ellipse)

يعد الحذف عنصرا مهما في تسريع وتيرة الأحداث السردية، حيث يتم حذف وحدات من القصة في الخطاب؛ قصد الوصول إلى الحدث الرئيس بالسرعة القصوى، ويبدو ذلك جليا في المقامة المضيرية عندما حذف السارد سبب دعوة التاجر له، لتناول المضيرة، ولم يفصح عن صلة أبي الفتح الإسكندري مع هذا التاجر، والغاية من الحذف إسقاط فترات زمنية هامشية.

قال السارد: "دَعَانِي بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادَ وَلَزَمَنِي مُلَازِمَةُ الْغَرِيمِ، وَالْكَلْبُ لِأَصْحَابِ الرَّقِيمِ إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا"².

ب - الخلاصة (Sommaire)

الخلاصة هي آلية من آليات تسريع السرد، ويقصد بها تلخيص المدة الزمنية بأحداث سردية بسيطة وتقوم الخلاصة بمجموعة من الوظائف الفنية، تلخصها سيزا قاسم في الآتي:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد، والربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما حدث فيها من أحداث³.

ومهمة الخلاصة في المقامة المضيرية تقديم الاسترجاع، يلخص أبو الفتح الإسكندري ما يشعره وما يتوقع حدوثه إن هو قام بالاسترجاع، يقول: "قَصَّيْتُ مَعَهَا أَطْوَلَ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ أَمِنْ الْمُقْتِ"⁴.

¹ - جبرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجه النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار المتوسطي، الدار البيضاء، 1989، ص ص 126-127.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 129.

³ - سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 56.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص ص 128-129.

4.3- تقنيتا إبطاء السرد

أ - المشهد (Scène)

بنيت المقامة المضيرية على مشهد سردي حافل بالأقوال والأحداث، إذ تبدأ بمشهد افتتاحي، ينقل القارئ مباشرة إلى المشهد الحداثي الذي يستمر حتى النهاية مراعيًا التفصيل. وقد تعمد تعطيل السرد وإبطائه خدمة لقارئ المقامة، ويقوم بوظيفة مهمة هي "إبراز اللحظات الحاسمة في السرد، لا سيما ما تحدث فيه الكدية أو الحيلة، وكذلك حينما يتعرف الراوي على البطل ويكتشف حقيقة شخصيته"¹.

ب - الوقفة (Pause)

تعمل الوقفة على إبطاء السرد في عرض الأحداث إبطاء مفردًا، "لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي"²، أو كما عبر عنها تودوروف "إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة"³.

يظهر في المقامة المضيرية وكأن السرد توقف، ودخل في إطار الوصف، وتتمثل الوقفة داخل المقامات في المنولوجات الطويلة التي يتلفظ بها البطل، كي يعبر عن قدراته البلاغية والبيانية، ومن أمثلة هاته التقنية، وصف التاجر لبيته وغلّامه، فيحس القارئ أن السرد توقف ودخل مرحلة الوصف، قال السارد "وداري كم تقدر يا مولاي أنفقَ عَلَى هذه الطاقة. أنفقت والله عليها فوق الطاقة. ووراء الفاقة، كَيْفَ تَرى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا، أَرَأَيْتَ باللهِ مِثْلَهَا. أنظر إلى دقائق الصَّنعة فيها وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا فَكَأَنَّمَا خُطَّ بالبركار"⁴.

4- الفضاء الحكائي

يمكن دراسة الفضاء الحكائي في مقامات الهمداني انطلاقًا من بعدين رئيسيين، وهما:

- المدن التي تقع فيها أحداث السرد، والثاني الأماكن التي تظهر من خلال السرد وتتمثل في المساجد والسوق والدور والطريق وغيرهما، إلا أنه في المقامة المضيرية ينجلي هذان البعدان بشكل واضح، منذ بداية المقامة، حيث يقول السارد: "حَدَّثْنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ، وَمَعِيَ أَبُو الْفَتْحِ

¹ - علي فرحان، حجاجية السرد والنسق الثقافي في مقامات الحريري، دراسة في البنية والخطاب، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، المنامة، 2017، ص 153.

² - عبد العالي بوطيب، "إشكالية الزمن في النص السردي"، ضمن مجلة فصول في النقد الأدبي، مجلد 12، عدد 2، صيف 1993م، ص 140.

³ - نفسه، ص 141.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 131.

الإِسْكَندَرِيَّ"¹، نراه يحدد المدينة التي انطلقاً منهما وهي البصرة، وهناك مدن أخرى ظهرت موازاة مع السرد في الرواية، مثل مدينة بغداد، وهي المحطة الثانية للأحداث يقول: "دَعَانِي بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادٍ"².

- البعد الثاني فقد ظهرت فيه أماكن مختلفة فرعية داخلية بأحداث السرد، من ذلك الطريق نحو قوله: "وَقُمْنَا فَجَعَلَ طَوْلَ الطَّرِيقِ يَنْثِي عَلَى رُؤُوسِهِ"³، وأيضا ذكرت المحلة وهي ملك التاجر وقد تكررت كثيرا في المقامة "حَتَّى انْتَهَيْنَا إِلَى مَحَلَّتِهِ، ثُمَّ قَالَ: يَا مَوْلَايَ تَرَى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ، يَتَنَافَسُ الْأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا، وَيَتَغَايَرُ الْكِبَارُ فِي حُلُولِهَا، ثُمَّ لَا يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ"⁴، علاوة على الطريق والمحلة جرت أحداث جديدة بالدار التي يمتلكها التاجر، يقول الراوي: "وَانْتَهَيْنَا إِلَى بَابِ دَارِهِ، فَقَالَ: هَذِهِ دَارِي، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلَايَ أَنْفَقْتُ عَلَى هَذِهِ الطَّاقَةِ؟ أَنْفَقْتُ وَاللَّهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ"⁵.

1.4- تجليات الوصف في المقامة المضيرية

أ- الوصف: (Description)

يمكن دراسة الوصف في هذه المقامة من خلال ثلاثة مستويات رئيسية، وهي:

- الوصف في بداية المقامة.

- الوصف عند ظهور البطل.

- الوصف في حديث البطل.

في بداية المقامة نلاحظ الهمداني يقدم وصفا للبطل أبو الفتح الإسكندري، حيث وصفه بأنه "رَجُلٌ الْفَصَاحَةِ يَدْعُوهَا فَتُجِيبُهُ، وَالْبَلَاغَةِ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ"⁶. لكن لماذا أبرز خصاله البيانية منذ البداية؟ أي يمكن القول أنه أبرز ذلك من أجل المقارنة بين وضعية الأديب الشاعر ووضعية المكدي المتسول، رغم أن المقامة المضيرية لا تعالج تحديدا موضوعا التسول أو الكدنية، كما أن نهايتها كانت الضرب والسجن وتحريم المضيرة على الجماعة.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 127.

² - نفسه، ص 129.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 129.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 130.

⁵ - نفسه، ص 131.

⁶ - نفسه، ص 127.

وبمجرد ظهور البطل أبو الفتح الإسكندري، ثم استدعاء الوصف وخلق فجوات في المسار السردى¹، يقول الراوي: "وَحَضَرْنَا مَعَهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ، فَقَدِمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ، تُثْنِي عَلَى الْحَضَارَةِ، وَتَتَرَجِّحُ فِي الْغَضَارَةِ، وَتُؤْذِنُ بِالسَّلَامَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللَّهُ بِالْإِمَامَةِ"²، ويتم في هذا المقطع السردى الزج بقضية سياسية عقائدية وهي الخلافة، لجذب انتباه المتلقي لمتابعة الأحداث. فيتحول النص من الوصف إلى السرد، يسرد التاجر أوصاف زوجته ومحلته، وداره وغلّامه، وإبريقه وحمامه، إلى غير ذلك. كما أنه أطلّ في وصف المضيرة، فكلما كان السرد تسارعت الأحداث إلى غايتها وكلما كان الوصف تعطلت عن مسيرها. والنص بهذا الوصف يلجّ على جودة الطعام الذي اكتسب صفات المدنية الجديدة، وإلى جانب هذا وصف لنا الآنية التي قُدمت فيها المضيرة فهي قصعة يزلُّ عنها الطرف.

إن صفات الطعام وصفة الآنية من شأنها أن تثير الإعجاب وتقوّي شهية تناول المضيرة وتعزز الجوع عند الضيوف، ذلك أن "غاية الوصف هو إذكاء الرغبة في المتعة بلذة الأكل"³، وقد عبرت المقامة المضيرية عن أحوال جوع ظهرت على أجساد الحاضرين من خلال علامات أو سيمياء جسدية، عندما غضب أبو الفتح الإسكندري من انتظار الطعام، بينما التاجر لا يتوقف عن الثثرة والانتقال من موضوع لآخر، وكان لهذا الغضب سيمياء خاصة به فكانت إما على شكل:

- سيمياء حركة الجسد

- الاسراع في المشي عدوا والهروب من سماع الكلام

- سئم أبو الفتح الإسكندري من كلام التاجر

- سيمياء حاسة الذوق التي جاء على شكل:

- تملط الشّفاه

- عقد المرق

- سيمياء اللون

- زرق العين

¹ - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2018، ص 40.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 127.

³ - الحبيب شبيل "من البنية إلى المعنى: المقامة المضيرية"، مجلة الآداب، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، بيروت، أعداد 1-3/يناير 1990،

ص ص 67-68.

- وصف حال الجياع وقت رفع المضيرة من أمامهم.

أدرك الهمداني وظائف أعضاء الجسد في التعبير، إذ عول على مجموعة لأبأس بها من الأعضاء في المستوى الأعلى من الجسد وقد اكتسحت مساحات واضحة، وللقارئ أن يتبصر ويفتسر. ومن الأعضاء البارزة في المقامة المضيرية: الشفاه، البصر، القلب، العين، الأفواه، اليد، الرأس، الساق، الذراع إلى غير ذلك من الأعضاء. إن لغة الجسد الموظفة في مقامات بديع الزمان الهمداني تختزن دلالات عميقة لمأساة اجتماعية كالفقر والجوع والجشع التي استفحلت في مجتمع القرن الرابع الهجري، مجتمع التناقضات والمفارقات والضياع والتدهور مجتمع الآلة الوحشية التي تطحن الفقير الجائع رغم علمه وأدبه، وتجلّ الغنى رغم جهله ولا إنسانيته واستغلايته. "ولذا فإن من أبلغ وظائف الشخصية أن تُترجم المعنى الذي يعطيه الكاتب للحقيقة الاجتماعية حتى وإن كانت تلك الحقيقة في أصلها تخيلية"¹.

2.4- تعدد مستويات الرواة في المقامة المضيرية

في مقامات بديع الزمان الهمداني نستطيع أن نميز بين أكثر من راوٍ مثل الراوي الخارجي صاحب عبارة "حدثنا عيسى بن هشام"، وهناك الراوي عيسى بن هشام الذي يسرد بنفسه أحداث المقامة، بالإضافة إلى رواة آخرون أثروا بشكل مباشر أو غير مباشر في مجريات واقعة الوليمة، مثل التاجر، وأبو الفتح الإسكندري.

عموماً يمكن أن نرصد أربعة مستويات من الرواة في المقامة المضيرية:

المستوى الأول: الراوي الخارجي الذي يتصدر كل مقامة بقوله "حدثنا" أو "حدث" أو "أبلغني"، يمثل هذا المستوى بديع الزمان الهمداني، يمهد للمقامة، ثم يتراجع ويختفي ويترك للراوي الآخر تقديم الأحداث. يؤدي بديع الزمان دوراً سردياً تخيلياً، ذلك أن السرد كان يلقي مشافهة لانعدام الكتابة، وهو ما دعا الهمداني لإلقاءه.

المستوى الثاني: الراوي الداخلي الذي يتولى تقديم الأحداث ويشارك فيها أيضاً، مهتم بالتاريخ والأدب، عارف بالشعر، إنه شخصية خيالية ومع ذلك له صدى في جميع المقامات إذ هو من يتكفل بإنجاز المهمات الأساسية، ورسم الفضاء في المقامة والمشاهد، علاوة على مهمات أخرى مثل: الوصف، والخطاب، والتعليق. وبالجملية فإنه يسهم "في تكوين الصورة النهائية لشخصية أبي الفتح الإسكندري لأنه من خلال تعليقاته المقتضبة نلم بالأبعاد لتلك الشخصية العجيبة"².

¹ - عبد الوهاب الرقيق، في السرد؛ دراسات تطبيقية، دار محمد علي للنشر، تونس، 1998، ص 131.

² - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، 1989، ص 118.

وفي المقامة المضيرية يشغل عيسى بن هشام مهمة رسم فضاء المقامة انطلاقاً من قوله "كنت بالبصرة"، مقحماً البطل فيها ذاكرة مكانته وقيّمته الأدبية والبلاغية "ومعي أبو الفتح الإسكندري رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه"، ثم قدّم لنا مشهد المضيرة.

المستوى الثالث: راو تحت سردي ويمثله أبو الفتح الإسكندري، وقد أفلح ببراعته وحذقه سرد أحداث المقامة المضيرية مما أضفى عليها بعداً جمالياً درامياً.

المستوى الرابع: وهو ما يسميه الباحث أيمن بكر بالمستوى تحت تحت سردي، حيث يتسلم التاجر البغدادي من أبي الفتح الإسكندري خيط الرواية، مقدماً بذلك حكياً داخل الحكى الأساسى، فيصبح التاجر رواياً تحت تحت سردي¹، وقد استهل هذا التاجر كلامه بقوله "يا مولاي لو رأيتهما والخرقة في وسطها، وهي تدور في الدور". ونلاحظ مواصلة التاجر حديثه الذي لا ينقطع حتى نهاية القصة، والتي عجلت بهروب أبي الفتح الإسكندري من بيته، ومن ثم سجنه بعد اعتدائه على أحد المارة.

فالتاجر بهذا المعطى، هو الراوي الأكثر نصيباً في المقامة، ويمكن تبعاً لذلك تقسيم الرواة ومستويات روايتهم بالشكل الآتي:

راو خارجي ————— صاحب جملة حدثنا عيسى بن هشام (بديع الزمان الهمداني).

راو داخلي ————— عيسى بن هشام حال روايته.

راو تحت سردي ————— أبي الفتح الإسكندري.

راو تحت تحت سردي ————— التاجر البغدادي.

تكتسب التقنيات السردية في المقامة المضيرية قيمة جمالية، من خلال توالي الأفعال الحكائية وفق منطق خاص بها، مما مكنت من تفعيل الأحداث وأثر في حركيتها، كما كثرت أصوات الشخصيات في المقامة منحت نسقاً منظماً للبناء السردى، وصار الفضاء مؤطراً للأحداث وموهماً بواقعيّتها مسهماً في تشكيل المعنى التخيلي.

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، مرجع سابق، ص 146.

المبحث الثاني: الكرنفالية في المقامة المضيرية

1. الضحك

تنطوي مقامات الهمداني على أنماط متنوعة للصور الضاحكة التي تبدو من خلالها روح الكرنفال؛ تلك الروح التي تناقض تماما الثقافة الرسمية التي تحاول دائما إظهار روح جادة وصارمة. ذلك أن ضحك الكرنفال لم يكن من نوع الضحك الساذج، بل كان ضحكا واعيا، وفعلا فكريا مقصودا فالضحك يبلغ أعلى مستويات التفكير، يعبر عن حالة مجتمع يحاول بواسطة الضحك تجاوز أزماته ومخاوفه، إذ طالما ارتبط الضحك بالخوف حسب باختين. ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك ما جاء في المقامة المضيرية من صور ضاحكة تبرز من بعض السلوكيات المنحرفة التي عرفها المجتمع العباسي مثل: الجشع والبخل، وبعض الأطعمة مثل "المضيرة" وهي اللحم المطبوخ باللبن؛ أي الحامض، وقد قُدّم هذا الطعام في قصعة يزلق البصر عنها لشدة نقاوتها لامعة الجوهر في هيئة بهية، لكن قارئ المقامة لَيستغرب من هذا النوع من الطعام الذي قُدّم في مثل هاته القصعة؟ وهي صورة تثير الضحك، أيضا لحظة هروب البطل أبو الفتح الإسكندري من بيت التاجر حافيا ويرمي الحجر على الصبيان، وهي صور تخيلية تحمل طابعا هزليا كوميديا.

والجدير بالذكر أن الإضحاك في هاته المقامة، لم يَستخدم فيه بديع الزمان الهمداني الألفاظ البديئة، والتعابير المثيرة، بل أقامه على لون نفسي جديد؛ وهو ثرثرة التاجر البغدادي الغني الذي كان وُلعا بوصف كل شيء يراه، وإثارة الحديث عن كل مسألة تعرض له، والكلام عن جميع ما يملك في داره في "أسلوب يتقطر هزلا ويتفجر ضحكا"¹.

ولا يكاد الإضحاك يتوقف لاسيما عندما راح التاجر البغدادي يصف زوجته ويثني عليها ويُبرز تأنقها وجمالها لأبي الفتح الإسكندري، ومرد ذلك في نظرنا إلى شخصية التاجر وموقعه ضمن البنية الثقافية للمجتمع العباسي، وفي هذا السياق يقول حمادي صمود: "فالحديث عن المرأة بهذا الشكل والدخول في تفاصيل العلاقة وجزيئاتها هو ذاته أمانة دالة على عقلية التاجر ومدخل من المداخل إلى شخصيته"².

والجدير بالذكر أن الضحك أو الفكاهة قد بلغ قمّته في هذه المقامة عندما تباهى التاجر حتى بمرحاض منزله، فبلغت مصيبة الإسكندري الجائع، والنمل والذباب قمّتها. فإن وصف التاجر للمرحاض

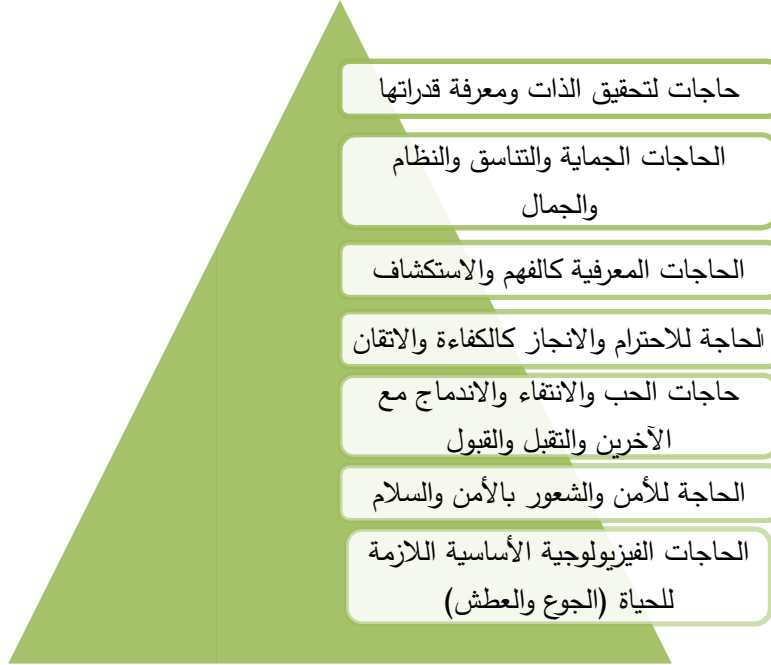
¹ - عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، ص 297.

² - حمادي صمود، الوجه والقفا في تالزم التراث والحداثة، ص 42.

"أولاً، يقوي من الترابط الثنائي الرئيس بالتأكيد على الطبيعة المفززة للمرحاض. المليء بالنمل والذباب. كما أن هذه البشاعة المثيرة للإشمزاز تترسخ من خلال الصورة المادية للحشرة وهي تصارع للتعلق بسطح الحائط ومع ذلك، فإن هذه العبارة، ثانياً تخلق ترابطاً ثنائياً فكاهياً بين الإطراء في المرحاض واستدعاء ذكر هذه المخلوقات الحغيرة"¹.

ومما يلفت الانتباه هنا أن المصائب التي وقعت في المقامة، من كذب الإسكندري وهروبه وإصابته الرجل كان سببها الجوع، وعند ملاحظة هرم ماسلو يتضح سبب معاناة الإسكندري ومصيبته المضحكة، إذ أن فقدان الحاجة الفيزيولوجية الأساسية يؤدي إلى فقدان الحاجات الأخرى كالأمن مثلاً على النحو الآتي:

- 1- حُرْم الإسكندري من الطعام (المضيرة)، فترة طويلة.
- 2- فقد الشعور بالأمن، والحب، والاحترام عندما كذب، وهَرَبَ فَضْرِبَ وَسُجِنَ.
- 3- سئم من الانتظار الممل وضَجِرَ من ثرثرة التاجر البغدادي.
- 4- أقسم أنه لن يعيد مرة أخرى أكل المضيرة.



افتقد
الإسكندري كل هذه
الحاجات بسبب
الجوع والحاجة إلى
المضيرة.

هرم تنظيم الحاجات لماسلو 1954.

لقد أبدع الهمداني في تصوير الموقف الفكاهي في المقامة المضيرية لسببين:

¹ - فدوى مالطي، بناء النص التراثي؛ دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، ص 120.

- صَوَّر مصيبة يستحقها الإسكندري لأنه كَذَب.

- لم يُبالغ في تصوير العقاب الذي ناله الاسكندري فقد أدرك دور التعاطف معه، والذي يمنع الضحك "لست أريد بهذا أننا لا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة مثلاً، ويثير فينا المحبة. ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ونسكّت تلك الشفقة بضع لحظات، إن مجتمعاً مؤلفاً من عقول محضة قد لا يبيكي فقط، ولكنه يظل يضحك"¹.

2. الجد والهزل وآلياتهما

يتجلى هذان العنصران في بداية المقامة، إذ مزج فيها بديع الزمان الهمداني بين الجد والهزل عندما طُرح النقاش حول أحقية معاوية بالإمامة؛ لكن مناقشة هذا الأمر المهم جاء في سياق هزلي للغاية، يقول الراوي "حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ، وَمَعِيَ أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَانْدَرِيُّ رَجُلٌ الْفَصَاحَةُ يَدْعُوهَا فَتْجِيئُهُ، وَالْبَلَاغَةُ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ، وَحَضَرْنَا مَعَهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ، فَقُدِّمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ، تُثْنِي عَلَى الْحَضَارَةِ، وَتَتَرَجَّجُ فِي الْغَضَارَةِ، وَتُؤَذِّنُ بِالسَّلَامَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللَّهُ بِالْإِمَامَةِ، فِي قَصْعَةٍ يَزِلُّ عَنْهَا الطَّرْفُ، وَمَوْجٌ فِيهَا الظَّرْفُ"². وإذا دققنا النظر والتأمل في هذا الخطاب وجدناه خطاباً شعبياً هزلياً لعبياً، في ظاهره جد وباطنه هزل عميق، فما يشهد لمعاوية بالإمامة، وما يثني على الحضارة، هو المضيرة لا غير.

إن باختين من خلال نظره في موضوع الكرنفال قد تفتن إلى جمالية المبتذل والقبيح والفج والبذيء عناصر تبني خطاب الهزل الساخر المضحك وتحقق القيم اللعبية للمجموعة "الشعبية" التي ينسب إليها هذا الضرب من الفن الكرنفال، بما يوحي بنوع من الارتباط بين صفات ثلاثة قد تلتقي في خطاب واحد كما تقدم ذكره كونه شعبياً وهازلاً ولعبياً.

ولاغرابة في ذلك فالمقامة تنتسب بطبيعتها إلى أدب الضحك لأنها في حقيقتها محاكاة ساخرة لنوع جاد من الرواية: الحديث أو الخبر. بيد أنها لم تنبثق عن هذا الأصل وإنما هي صورة متطورة عن النادرة الأدبية كما دشنها الجاحظ في بخلائه، وقد تأثر الهمداني بالجاحظ سيما في روح السخرية. وتتسم "ضحكة الهمداني في المقامة بمزج الحلو بالمر، حُلُو الكلام بمُرّ الحقائق"³.

¹ - برغسون، الضحك؛ بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار الكاتب المصري، القاهرة، 1948، ص 70.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 127.

³ - توفيق بكار "جدلية الأدب والذهب: المقامة المضيرية"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، ع 61، سنة 1991، ص 15.

تفتتح المقامة برواية عيسى بن هشام للوليمة في جو يطبعه الجد والمسؤولية، سرعان ما انتقل السرد إلى اللهو تفكها بتلك المضيرة وفجأة يتسخط عليها أبو الفتح البطل، فيرتد إلى الجد ثم لا يلبث بظهور التاجر الغني أن يتحول من جديد إلى الهزل، فيمضي في العبث شوطاً طويلاً قافزاً من نكتة إلى أخرى حتى إذا سكت التاجر عاد الأسلوب مرة أخرى إلى الجد بمعاونة أبي الفتح ومواساة عيسى بن هشام. وكل عملية نقل من رواية إلى رواية تتغير لهجة الخطاب من الضد إلى الضد وما دامت الروايات قد اندمج بعضها في بعض صار كل جد في باطنه هزل وكل هزل في باطنه جد، ولا أدل على ذلك من كلام التاجر الغني فهو يبدو في أقواله شخصاً فكها، ولكنه في أفعاله أخبث ما يكون. يُضحكُ كلما وصف شيئاً من متاعه وإذا قصَّ وقائعهُ أزعج ويصدر ذلك وراء سلوكات وأفات إما تكون مجاعة، أو تزوير. وفق ما سبق "يُبنى النص إذن بلاغته السردية على تصوير شخصية في أثناء تحولها أو انتقالها من التوازن إلى اللاتوازن، أو من التحصن بالقوة الذاتية إلى الاستكانة للضعف، ومن الزهو بالقوة إلى الاعتراف بالهزيمة"¹.

وقد توخى الخطاب في الإضحاك كل الوسائل فأضحك بالكلام ثمأضحك بالحركة علاوة على الموقف، وعلى القلب أيضاً². فمن هزل الكلام صورة الزوجة وهي تنشط في مطبخها، وليس المضحك نشاطها في حد ذاته بل بلاغة الوصف التي استبدت في ثنايا نص المقامة "ويقول يا مولاي لو رأيتهما... وهي تدور في الدور، من التنور إلى القدور، ومن القدور إلى التنور"³. ومن لذيذ المفارقة تعجب التاجر من أبي الفتح الإسكندري حين قدر ثمن الدار بـ(الكثير) "يا سُبْحان الله ما أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطُ، تقولُ الكثير فقط"⁴، كأنه يعاتبه إذ كيف لمثل هذا التاجر الشحيح البخيل أن يقتني بيتاً بثمن باهض؟ فكثير الإسكندري في حساب التاجر قليل.

- الانتظار الخائب

ولا أبلغ في الإضحاك بالحركة من فعل الرجل المار إذ "لَقِيَ الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ" فكأنه لم يرم به خطاً، بل تعرض له بهامته غنوة وعمدا شبيهاً بلاعب الكرة. وقس على ذلك من أكثر المواقف المضحكة المثيرة فيسخرية التاجر من أبي الفتح وهو الأديب الفذ رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، لكنها هذه المرة خائته

¹ - محمد مشبال، الحجاج والتأويل في النص السردى عند الجاحظ، نادي القصيم الأدبي، السعودية، دار محمد علي للنشر، 2015، ص 63.

² - أشار هنري برغسون في كتابه "الضحك" إلى صور الإضحاك، فوقف على مجموعة من هذه الصور التي أدرجها في السخرية أو المفارقة كـ"مضحك الأشكال" و"مضحك الحركات"، و"مضحك الظروف"، و"مضحك الكلمات"، و"مضحك الطباع".

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 129.

⁴ - نفسه، ص 130.

وتركته أسيراً لدى التاجر ينتظر انتظاراً خائباً. فعندما يفاجأ الفرد بعد انتظار طويل وضياح للجهد بنتيجة عقيمة يكون الموقف مضحكاً لذلك صاغ (كنت kant) القانون الآتي "إن الضحك ينشأ من انتظار ينحل فجأة إلى لا شيء"¹، إن المتلقي الذي يتوقع أمراً ما ثم يفاجأ بنتيجة مغايرة، يضحك من ذلك بسبب الدهشة الحاصلة عن الترقب الخائب، فإن "عقولنا تسلك سبلاً معينة ممهدة كما تسير عجلات القطار على قضبان الخط الحديدي، وهي سبل ومسالك ألفناها وتعودناها وأصبحت جزءاً من كياناتنا كأناس، وأي شيء من شأنه أن يخرج القطار عن خطه الحديدي يكون بمثابة المضحك الفك"². تصور المقامة المضيرية الانتظار الطويل للمضيرة، فبعد أن دعي عيسى بن هشام ومعه صديقه أبو الفتح الإسكندري، ينتظر هذا الأخير الطعام ويتوقع القارئ أن التاجر سيطعمه ألد المأكولات بعد وصفه الطويل الممل.

فما من شخصية من شخصيات المقامة إلا وهو عابث بغيره معبوث به. يسخر خطاب المقامة بالتاجر فيدلّسه بكلامه، ويسخر التاجر بأبي الفتح فيوهّمه بالطعام ويغذيه بالسرد، ويسخر أبو الفتح بعيسى بن هشام فيفسد عليه الوليمة التي اشتاقها، وأخيراً يسخر الهمذاني عليهم جميعاً. فيغدو الإضحاك من: "جملة وسائل وقطعة من الآليات المستنفرة لإبراز التناقضات وكشف تدهور القيم وانقلابها بالانخراط في صلب التناقض والجري على نفس المفارقات بالتخفي والظهور على غير الحقيقة واصطناع الفقر والعلم والجنون هزواً بالدنيا"³. وحاول بديع الزمان الهمذاني أن يظهر عداؤه لهذا الانقلاب وسخريته مما أصاب السلم الاجتماعي من تخلخل تراجعت بموجبه القيم الأصيلة وحلت في نظره قيم الزيف التي لا تعتمد إلا على المال ومفعول الثروة التي تُبوأ أصحابها مناصب، تسمح لهم بالاستحواذ على واسطة المجتمع وصدارته.

وفي عالم الكرنفال تختفي معايير العقل والمنطق، وينكشف اللاتكافؤ الكرنفالي بتعبير باختين⁴. وهو ما يبرز في مواضع كثيرة من مقامات الهمذاني. وسبق لعبد الفتاح كيليطو أن أشار إلى ذلك حينما لاحظ امتداح الجنون في المقامات؛ فهي لا تكف، كما يقول "عن رفع راية الجنون: كثيرة هي الفقرات التي تحط من العقل، وتتغنى بمنافع السخف والحمق والجنون"¹. تكشف المقامة المضيرية عن صراع دائم

¹ - هنري برغسون، الضحك، بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار الكاتب المصري، القاهرة، 1948، ص 70.

² - أنيس فريجة، الفكاهة عند العرب، مكتبة رأس بيروت، 1962، ص 32.

³ - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2018، ص 19.

⁴ - ميخائيل باختين "الكرنفال والكرنفالي"، ضمن كتاب الكرنفال في الثقافة الشعبية، مؤلف جماعي، دار المتوسط، إيطاليا، ترجمة خالدة حامد، 2017، ص 58.

¹ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 38.

بين العقل والجنون، فمن جهة هنا كأبو الفتح الإسكندري الذي يجسد في بداية المقامة شخصية تملك رجاحة العقل والمنطق والبلاغة والفصاحة، ومن جهة أخرى نجد التاجر البغدادي المجنون الذي لا يكف عن اصطناع الأعذار وإثارة مواضيع لا خيط ينتظمها، حتى بلغ الضَّجَر بالإسكندري مبلغه، وتجأش نفسه ويقول في دُعر وسخرية معا: "هَذَا الشَّكْل، فَمَتَى الْأَكْلُ؟".

غير أن التاجر يجيب في ثرثرة أشد، "الآن عَجَلْ يا غُلام، الطَّعَام، لكن الخوانَ قوائمه منه"¹، فتزداد نفسية أبو الفتح الإسكندري جيشانا، ويضيق ذرعا بهذا التاجر الثرثار الذي ابتلي به، "وَقُلْتُ قَدْ بَقِيَ الْخُبْزُ الْآتَهُ وَالْخُبْزُ وَصِفَاتُهُ وَالْجِنَطَةُ مِنْ أَيْنَ اشْتُرِيَتْ أَصْلًا، وَكَيْفَ اكْتَرَى لَهَا حَمَلًا، وَفِي أَيِّ رَحَى طَحَنَ، وَاجَّانَةً عَجَنَ، وَأَيَّ تَنُورٍ سَجَرَ، وَخَبَّازٍ اسْتَأْجَرَ، وَبَقِيَ الْحَطَبُ مِنْ أَيْنَ احْتُطِبَ، وَمَتَى جُلِبَ؟ وَكَيْفَ صُقِفَ حَتَّى جُفِفَ؟ وَحُبِسَ، حَتَّى يَبْسَ، وَبَقِيَ الْخَبَّازُ وَوَصْفُهُ، وَالتِّلْمِيزُ وَنَعْتُهُ، وَالدَّقِيقُ وَمَدْحُهُ، وَالْخَمِيرُ وَشَرْحُهُ، وَالْمَلْحُ وَمَلَاخَتُهُ وَقَبِيتِ السُّكَّرَجَاتِ مَنْ اتَّخَذَهَا، وَكَيْفَ انْتَقَذَهَا، وَمَنْ اسْتَعْمَلَهَا؟ وَمَنْ عَمِلَهَا؟ وَالْخَلُّ كَيْفَ انْتَقَى عِنَبُهُ، أَوْ اشْتَرَى رُطْبَهُ، وَكَيْفَ صَهْرَجَتْ مِعْصَرَتُهُ؟ وَاسْتُخْلِصَ لُبُّهُ؟ وَكَيْفَ قَيَّرَ حَبُّهُ؟ وَكَمْ يُسَاوِي دَنُّهُ؟ وَبَقِيَ الْبَقْلُ كَيْفَ احْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ؟ وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ؟ وَكَيْفَ تُؤْتَقَ حَتَّى نُظْفَ؟ وَبَقِيتِ الْمَضِيرَةُ كَيْفَ اشْتَرَى لَحْمُهَا؟ وَوَفَّى شَحْمُهَا؟ وَنُصِبَتْ قِدْرُهَا، وَأَجَجَتْ نَارُهَا، وَدُقَّتْ أَبْزَارُهَا، حَتَّى أُجِيدَ طَبْخُهَا وَعُقِدَ مَرْقُهَا؟ وَهَذَا خَطَبُ يَطْمُ، وَأَمْرٌ لَا يَتِمُّ، فَقُمْتُ، فَقَالَ: أَيْنَ تُرِيدُ؟ فَقُلْتُ: حَاجَةٌ أَقْضِيهَا، فَقَالَ: يَا مَوْلَايَ تُرِيدُ كَنْيَفًا يُزْرِي بَرَبِيعِي الْأَمِيرَ، وَخَرِيفِي الْوَزِيرَ، قَدْ جُصِّصَ أَعْلَاهُ، وَصُهْرَجَ أَسْفَلُهُ، وَسُطِّحَ سَفْفُهُ، وَفُرِشَتْ بِالْمَرْمَرِ أَرْضُهُ، يَزِلُّ عَنْ حَائِطِهِ الدَّرُّ فَلَا يَعْلَقُ، وَيَمُشِي عَلَى أَرْضِهِ الدُّبَابُ فَيَنْزِلُقُ، عَلَيْهِ بَابٌ غَيْرَانُهُ مِنْ خَلِيطِي سَاجٍ وَعَاجٍ، مُزْدَوَجِينَ أَحْسَنَ اُزْدَوَاجٍ، يَتِمَّنِي الضَّيْفُ أَنْ يَأْكُلَ فِيهِ، فَقُلْتُ: كُلُّ أَنْتَ مِنْ هَذَا الْجِرَابِ، لَمْ يَكُنِ الْكَنْيَفُ فِي الْحِسَابِ، وَخَرَجْتُ نَحْوَ الْبَابِ، وَأَسْرَعْتُ فِي الدَّهَابِ، وَجَعَلْتُ أَعْدُو وَهُوَ يَتَبَعُنِي وَيَصِيحُ: يَا أَبَا الْفَتْحِ الْمَضِيرَةَ، وَظَنَّ الصَّبَّيَّانُ أَنَّ الْمَضِيرَةَ لَقَبٌ لِي فَصَاحُوا صِيَاحَهُ، فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَرٍ، مِنْ قَرِطِ الضَّجَرِ، فَلَقِيَ رَجُلٌ الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ، فَغَاصَ فِي هَامَتِهِ، فَأَخَذْتُ مِنَ النَّعَالِ بِمَا قَدَّمَ وَحَدَثَ، وَمِنْ الصَّفْعِ بِمَا طَابَ وَخَبُثَ، وَحُشِرْتُ إِلَى الْحَبْسِ، فَأَقَمْتُ عَامِينَ فِي ذَلِكَ النَّحْسِ، فَتَذَرْتُ أَنْ لَا أَكَلَ مَضِيرَةً مَا عِشْتُ، فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَالْهَمْدَانَ ظَالِمٌ؟ قَالَ عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقَبِلْنَا عُذْرَهُ، وَنَذَرْنَا نَذْرَهُ، وَقُلْنَا: قَدِيمًا جَنَّتِ الْمَضِيرَةُ عَلَى الْأَحْرَارِ، وَقَدَّمَتِ الْأَرَاذِلُ عَلَى الْأَخْيَارِ"¹. ويزداد معها قناع الضحك على حد تعبير باختين فيكشف عن تجسيد ومسوخ شعبيين على نحو أصيل.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 139.

¹ - نفسه، ص 141.

3. المفارقة

تتجلى المفارقة عندما يحدثنا التاجر البغدادي عن جمال زوجته، ويعرض مندبلاً منتزعا من سراويلها؛ لأن هذا السلوك الذي أقدم عليه معيب في العرف السائد، وقد كانت علاقته بزوجه في أدنى حدودها على المستوى المعنوي، وابتعدت صورة الزوجة عن نطاق ما يألفه المجتمع، فالزوجة لم تمتن إلا فن الطبخ، تضع وسطها خرقة، وتدور من التنور إلى القدور، وقد غبّر الدخان وجهها، وبالنتيجة، فقد غلف الجميل بصورة كئيبة، في حين نجد أنه غلف "الكنيف" بصورة مشرقة، فهو كنيف "يتمنى الضيف أن يأكل فيه"، وهذا يعني تناقض قيم التاجر الجمالية مع قيم عصر الهمداني الجمالية¹.

ويجد القارئ نفسه أمام مفارقة التنافر، إذ قرن قول الراوي بأن المضيرة "تؤذن بالسلامة، وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة"، بقول الجماعة في نهاية المقامة: "قديمًا جنت المضيرة على الأحرار، وقدمت الأراذل على الأخيار"، فالهمداني يتلاعب بالحقائق، ويقرر واقعا ثم يلغيه، والقارئ حيران بين هذا وذاك، وهذه المفارقة تستثير العديد من التفسيرات في ظل تأمل الواقع الاجتماعي والسياسي، من خلال إيماءات الألفاظ (السلامة، إمامة، معاوية، الجناية، الأراذل والأخيار).

المبحث الثالث: تقنيات الحجاج في المقامة المضيرية

1- الحجاج بالقول

يمضي الراوي عيسى بن هشام سرد حكايته مع البطل وما وقع له من أحداث في تلك الوليمة "فَقَدِمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ، تُثْنِي عَلَى الْحَضَارَةِ، وَتَرْجُحُ فِي الْغَضَارَةِ، وَتُؤْذِنُ بِالسَّلَامَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللَّهُ بِالْإِمَامَةِ فِي قَصْعَةٍ يَزِلُّ عَنْهَا الطَّرْفُ، وَيَمُوجُ فِيهَا الطَّرْفُ، فَلَمَّا أَخَذَتْ مِنَ الْخَوَانِ مَكَانَهَا، وَمِنَ الْقُلُوبِ أَوْطَانَهَا"، موظفا طاقته الكلامية وما لها من تأثير على نفسية المتلقي قصد وضعه في الجو العام للحدث الرئيس، يقول علي الشعبان "إن التأثير في المستمع بفعل الكلام أضحي شكلا من أشكال التسلط الرمزي، والعنف التأويلي، الذي غدا ميسما يميز منطق الحكي في الثقافة العربية"¹.

بعد أن أحكم عيسى بن هشام قبضته على جماعة الضيوف مرر الكلام لأبو الفتح الإسكندري فقام هذا الأخير بإنجاز سلسلة من الأقوال كان لها أثر ناجع على المتحلقين حول الوليمة، وقد ظنوا قوله بادئ الأمر من باب المزاح، فإذا هو بالجد، من ثم انفرد بالحدث و"تنحى عن الخوان" مما سيقع

¹ - مريم إبراهيم غبان، "فلسفة الفكاهة والضحك في مقامات الهمداني: المقامة الموصلية نموذجا" ضمن مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 17، ع 1، يونيو 2020، ص 22.

¹ - علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وأفاق التأويل؛ بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص 162.

الحاضرين بجدية موقفه "قام أبو الفتح الإسكندري يلعبها وصاحبها، ويمقها وأكلها، ويثليها وطابخها، وظنناها يمزح فإذا الأمر بالضد، وإذا المزاح عين الجد، وتنحى عن الخوان، وترك مساعدة الإخوان". يستخدم البطل جملة من أفعال الكلام أراد بها الزج بالمتحلقين إلى عالم الوهم والانصياع لإرادته؛ ذلك أن أفعال الكلام لها طاقة حجاجية تؤثر على الآخرين، الأمر الذي سيرغم أصحابه يلبون رغبته ويوافقون على رفع المضيرة وتركها رغم تعلقهم بها "ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت خلقها العيون، وتحللت لها الأفواه، وتلمظت لها الشفاه، واتقدت لها الأكباد، ومضى في إثرها الفؤاد، ولكننا ساعدناه على هجرها، وسألناه عن أمرها".

من هنا يتأتى دور أفعال الكلام في إحداث أثر في سلوك الجماعة، سواء أكان هذا الأثر نفسيا أم سلوكيا (جسديا) وغايته حمل المتلقي على الإقناع، واتخاذ موقف ما إزاء ما مطروح من محتوى قضوي، فـ "من المعلوم أن للفعل الكلامي وظائف تداولية مرتبطة بقصد المخاطب من أهمها وظيفته الحجاجية التي تزيد من فاعليته الإنجازية التي أرادها له 'أوستن وسيرل، ولا سيما تلك المرتبطة بوظيفتين: التأثير والإقناع"¹.

إن شخصية البطل أبو الفتح الإسكندري التي تتمتع بالثقافة الواسعة والدراية بفنون اللغة العربية، هي التي انعكست على النص المقامي، ولعل عبد الفتاح كيليطو قد أشار إلى هذا، قائلا: "فالأدب حاضر مجسدا في أبي الفتح الإسكندري رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه فهو محتكرا للقول بكل مظاهره"².

2- الحجاج بالعواطف

يستخدم المؤلف بلاغة عاطفية لإكساب خطابها طابعا من المعقولية والمصدقية والإقناع، تتكى على ما هو وجداني عاطفي، من أجل تجاوز حدود التأثير، من هنا يجوز لنا استعارة تعبير "كبيدي فارغا" عندما قال إن البلاغة "فن توجيه الأهواء"، فهناك ارتباط قوي بين العاطفة والإقناع. فبسبب إثارة خطاب الجماعة لمشاعرنا عندما رفع أبو الفتح المضيرة أصبح لدى الخطاب القوة الإقناعية. إن بديع الزمان الهمداني كان على وعي بسيكولوجية الإنسان العباسي وبأحواله وما يحركها ويؤثر فيها، إذ يتلذذ القوم بشهية أكل المضيرة، لكن سرعان ما غضبوا وحننوا وتألما من تحريمهم منه، كما أن أبو الفتح الإسكندري غضب حينما تأخر التاجر في إعداد المضيرة مما ولد لديه حالة نفسية شعورية فانصرف دون أكلها. ولقد اختار الهمداني أن يصيغ خطابا مثقلا بالعواطف (الباتوس)، ليشير موضوع الجوع والحاجة

¹ - طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص 260.

² - عبد الفتاح كيليطو، المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص 16.

أمام رفاقه، وما استحضاره لشخصية معاوية إلا دليلاً على رفاهية عيش هذه الفئة التي تنتمي إلى السلطة السياسية التيلا يمثل لها البؤس والجوع إلا مفهوماً نظرياً. ولتحقيق هذا المبتغى، يستخدم الكاتب "التصوير الاستعاري والوصف والسرد؛ وهي أساليب تعمل بشكل ملموس على التأثير في المشاعر أثناء الخطاب"¹. كما عقد مقارنة بين المضيرة التي اجتمعت عليها الجماعة ومضيرة معاوية، ولم يكن هذا التصوير ضرباً من الخيال، بل وظف صورة استعارية لإيصال رسالته، وفي هذه الحالة، سمحت تلك المقارنة للهمداني بإثارة عاطفة عند المتلقي؛ وهي الشفقة؛ حيث صور حياة إنسان المجتمع العباسي وهذا من شأنه أن يحرك الشعور والتعاطف، وبالتالي الرغبة والقضاء على الكدية والاستجداء.

جاء عيسى بن هشام بلفظة المفرد في نهاية القول بعد أن عمم الخطاب "وَمَضَى فِي إِثْرِهَا الْفُؤَادُ"، مما يدل أنه يراقب أصحابه وما يصدر عنهم من انفعالات جراء هذا الحدث أو لعله يترصّد صديقه أبو الفتح الإسكندري بعد أن تراجع وتنحى عن الخوان جانباً، وينتظر ردة فعله المنتظرة أمام رفاقه. ويعد الوصف إحدى الوسائل التي تخلّق العاطفة عند جمهور المتلقي، وفي هذا السياق، فإن العاطفة التي أثارتها المرأة التي باعت ذهبها للتاجر مقابل ثمن بخس مثيرة جداً للاهتمام، فلقد سعت إلى تحفيز عاطفة الحزن، تلك العاطفة التي تقودنا إلى الشعور بالخزي، الذي يؤدي بدوره إلى الشعور بالغضب، والغضب يدفع إلى الانتقال لمرحلة العمل.

ويشكل السرد كذلك في مقامات الهمداني عامة وفي المقامة المضيرية خاصة؛ استراتيجية في إيقاض العواطف يكفي الإشارة إلى الحوار الدائر بين التاجر البغدادي والإسكندري عندما راح التاجر يسرد قصصه الكثيرة ووابلاً من أسئلته على الإسكندري، وانزعاج هذا الأخير وإحساسه بالجوع "فهو أسلوب تقليدي لحث العواطف على الانبثاق"¹.

يراهن بديع الزمان الهمداني إذن، على خلق انفعالات في نفوس جمهور القراء، من خلال تحويل قضية الأكل إلى موضوع سردي. وإذا كانت الانفعالات التي تصدر عن القارئ وقت تواصله مع النص تبقى محصورة في أفق محدد سلفاً من لدن الكاتب، فإن هذه الانفعالات هي الآثار النفسية التي تترسخ في وجدان المتلقي وتتحول إلى اعتقاد ثم سلوك يبتغيه خطاب المؤلف.

¹ - كليمان فيكتوروفيتش، "البلاغة على أوسع نطاق"، ترجمة عبد الرحمان إكيدر، مجلة الدوحة، ع 178، شتنبر 2022، ص 47.

¹ - نفسه، ص 47.

يغدو الحجاج العاطفي، بهذا المعنى، جانباً مهماً من الاستراتيجيات الحجاجية التي ينتهجها المتكلم قصد التأثير في متلقيه وتوجيهه إلى ما يريد، بهذا تغدو العاطفة "قوة يمارسها المرء داخل المجتمع؛ للتأثير على أفراد من خلال التحكم في أفكارهم"¹.

3- الحجاج بالوصف

لا يمكن لأي كاتب أن يبني نصه على سرد الأحداث فقط، بل عليه أن يصف، هذا الوصف المقدم في سياق حجاجي، يكون حجاجياً هو الآخر. يذكر فيليب هامون أن الوصف يكون في الغالب نصاً إقناعياً وإيحائياً وحجاجياً، أو على الأقل لحظة في متواليّة جدلية، حيث يسعى الوصف إلى إثبات أو نقل شيء ما إلى شخص آخر². لم ينفصل الوصف في المقامة عن الموقف التواصلّي الذي صيغ فيه، بل صار أحد مكونات بناء المعرفة، وعنصر هاماً من عناصر التواصل السردّي، فابن هشام السارد لا يكتفي بعرض المعلومات أو تسجيلها أو التذكير بأحداث جرت في الماضي، بل يضطلع كذلك بوظيفة الوصف التي ترتقي بالمعرفة باعتبارها غاية الخطاب، إلى مرتبة تتماهى فيها الوظيفة التخيلية الحجاجية مع الوظيفة التواصلية. إن عيسى بن هشام حين يصف الشخصيات وأفعالها، مثل التاجر البغدادي وما يصدر عنه من تصرفات وسلوكات، وكذلك الطعام "المضيرة"، والغلام إلى غير ذلك، فإنما يصنع تواصلاً هادفاً وممتعاً في آن، بحيث يسعى إلى التصديق بواسطة التخيل.

من الطبيعي القول أن المقامات كتاب في وصف الحياة العقلية والاجتماعية في القرن الرابع الهجري، يصف فيه بديع الزمان الهمداني "مسرح مقامته وشخصها... على أن هذا الوصف قد يتراوح بين الطول والقصر حسبما تقتضيه علاقة أحداث المقامة بهذا الميدان الجديد، فإذا انتهى كاتب المقامة من مسرح الحدث أو الأحداث التي يلتقي البطل بالرواية، نجده يطنب شيئاً ما في وصف المكان ومن فيه"¹ ويحلل شخصياتهم، وما كان يدور في مجالس اللواتم من حديث وجدال وخصومة وأكل، ويصف النزاع بين المعتزلة وما إلى ذلك كما في المقامة المارستانية، بيد أن هذا الوصف لا يكتفي بكونه يمثل ملمحاً من ملامح الكتابة النثرية القائمة على تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية. بل إنه يمثل وجهاً بلاغياً حاسماً في أدبية النص وتفعيل وظيفته التخيلية. لقد اضطلع بدور رئيس؛ وهو كبح الوظيفة المرجعية وإعلاء شأن الوظيفة التخيلية تصبح من خلاله مقتضى فنياً ويصير الوصف معطى جمالياً ومعيّاراً من معايير التواصل السردّي في الخطاب. أي، إن الوصف يقوم في قلب السرد بوظيفة جمالية؛ فهو أحد محسنات

¹ - كليمان فيكتوروفيتش، "البلاغة على أوسع نطاق"، ترجمة عبد الرحمن إكيدر، ص 47.

² - محمد مشبال، خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ، دار كنوز المعرفة، الأردن، ص 103.

¹ - حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 234.

الخطاب، يجعل السرد الذي يقدم معرفة في وضعية ثبات أو تواصل دائم. يواصل عيسى بن هشام سرد حكاية أبو الفتح الإسكندري مع التاجر البغدادي عندما يثني على زوجته، "ويقول يا مولاي لو رأيتهما والخرقة في إستمها. وهي تدور في الدور. من التنور إلى القدور. ومن القدور إلى التنور، تنفث بفيها النار، وتدفق بيديها الأبنار، ولو رأيت الدخان وقد غبّر في ذلك الوجه الجميل، وأثر في ذلك الخد الصّقل". ويتوقف السرد عند هذه المعاني المدحية لتبرز جملة من الأوصاف وردت في صيغ أسلوبية فيوقفنا الخطاب لتأمل المناظر، مناظر الأحياء والأشياء غايتها إقامة تقابلات.

قد يبدو للوهلة الأولى كما لو أن تحول السرد من غرض الهجاء إلى غرض المدح أو الفخر هو مقصدية المقامة المضيرية، لكن هذا الزخم اللغوي الذي أقامه الهمداني يشير إلى خطة يمكن وسمها بالافتتان السردى، أو بشكل آخر الاقناع بواسطة السرد والوصف.

وقد سعى الهمداني في هذه المقامة إلى التأثير على المتلقي من خلال الوصف الوارد فيها، ويستقبل القارئ ذلك الوصف ويعمل على كمال الصورة وبموجبه يصبح طرفا في عملية الإبداع وإعادة قراءة النص مرة أخرى، فالنص الجيد يثير في المتلقي دوافع تجاه النص، فيكون المستهلك مشاركا في عملية البناء من جديد.¹

نقف عند مقطع سردي يبرز فيه الوصف وهو لحظة يصف فيه التاجر الماء المقدم لأبي الفتح ويحثه على النظر إليه وتأمل صفاته، يقول "بِاللّهِ تَرَى هَذَا الْمَاءَ مَا أَصْفَاهُ، أَرَزَقُ كَعَيْنِ السِّنَّورِ، وَصَافٍ كَقَضِيبِ الْبَلَّورِ، اسْتَقَى مِنَ الْفُرَاتِ، وَاسْتُعْمِلَ بَعْدَ الْبَيَاتِ، فَجَاءَ كَلِسَانَ الشَّمْعَةِ، فِي صَفَاءِ الدَّمْعَةِ، وَلَيْسَ الشَّانُ فِي السَّقَاءِ، الشَّانُ فِي الْإِنَاءِ، لَا يَدُلُّكَ عَلَى نَظَافَةِ أَسْبَابِهِ، أَصَدَقُ مِنْ نَظَافَةِ شَرَابِهِ"، إن هذا النوع من الوصف يغري أبا الفتح الإسكندري في المزيد من الإقبال على شربه، على الرغم من تأخير هذا الوصف، فإنه سبق أن قدم وصفا لحيّه، والدار التي يقيم فيها، والحصير الذي اقتناه، والأثواب التي امتلكها، وهو لم يقدم لضيفه بعد أي شيء، منذ ملازمته وهو ينتقل به من موضوع إلى آخر ومن وصف إلى آخر دون كرم ضيافته، وكأن حديث التاجر مفعولا حجاجيا، يغري أبا الفتح.

إن مبالغة التاجر في استثارة مشاعر أبو الفتح الإسكندري وكذلك جمهور المتلقين كان هدفا حجاجيا مقصودا، إذ لم يكتف في أوصافه بالمظهر الفيزيولوجي أو المادي لزوجته والغلام والنجار وما يحوم حولهم، بل يتغلغل إلى عوالمها الداخلية سعيا إلى الإمساك بتفاصيل خفية تميزها، ولعل هذه المزاجية بين ما هو حسي ومجرد ملمح هام من ملامح أدبية المقامات.

¹ - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص 103.

نجدّه يوغل في التصوير ويواكب الحدث بواسطة المبالغة وضروب المجازات المختلفة "فقال: هَذِهِ دَارِي، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلَايَ أَنْفَقْتُ عَلَى هَذِهِ الطَّاقَةِ؟ أَنْفَقْتُ وَاللَّهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ، وَوَرَاءَ الْفَاقَةِ، كَيْفَ تَرَى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا؟ أَرَأَيْتَ بِاللَّهِ مِثْلَهَا؟ انْظُرْ إِلَى دَقَائِقِ الصَّنْعَةِ فِيهَا، وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا، فَكَأَنَّمَا خُطَّ بِالْبُرْكَارِ".

صفوة القول إن الوصف في المقامة يعتبر أداة بلاغية حجاجية في تصوير الواقع الاجتماعي والكشف عن تناقضاته؛ فمن غاياته الرئيسة تحقيق الإقناع والتخييل، مع تخليق السلوك الإنساني، من خلال إظهار بعض السلوكات الشاذة للشخص الموصوف، أو تحسين صورة الآخر من خلال مدحه والكشف عن مزاياه.

4- الحجاج بالتكرير

ترى المستشرقة باربرا جنستون كوتش أن خطاب الحجاج العربي يعتمد في الإقناع، على العرض اللغوي للدعوى الحجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة. وترى أن هذا الطراز من الحجاج هو نتيجة المركزية الثقافية للغة العربية في المجتمع العربي الاسلامي¹، وكثيرا ما يُبحث التكرار في الدراسات اللسانية على المستوى الصوتي؛ لما له من وقع صوتي في الأذن، لأنه يعد مركز الإيقاع في جميع حالاته، لكن من ناحية أخرى لا نغفل أن للتكرار دورا مؤثرا في التأثير والإقناع، ولا سيما إذا تجسد حضوره في النص الحجاجي، فله قوة في سبك المعنى وتوكيده، يتجاوزه البعد الصوتي الذي يصدره إلى المعنى الذي يحمله، فـ "إن التكرار يوفر طاقة مضافة تحدث أثرا جليلا في المتلقي، وتساعد على نحو فعال في إقناعه أو حمله على الإذعان؛ ذلك أن للتكرار يساعده أولا على التبليغ والإفهام ويعين المتكلم ثانيا على ترسيخ الرأي أو الفكرة في الأذهان، فإذا ردد المحتج لفكرة ما، حجة ما أدركت مراميها، وبانت مقاصدها، ورسخت في ذهن المتلقي"¹.

ويتجسد التكرار في المقامة المضيرية خلال مستويين: مستوى تكرار الشكل، ومستوى تكرار المضمون:

تكرار الشكل: ويتحقق عبر عدة أنواع:

¹ - الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إشراف حافظ اسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، الأردن،

2010، ج 4، ص 34.

¹ - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي؛ بنيته وأساليبه، مرجع سابق، ص 168.

- تكرار الحرف: ويقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يسبغ على الألفاظ التي يرد فيها أبعادا تكشف حالة الكاتب النفسية، حيث نجد حرف الواو تكرر بشكل غير مسبوق (ومعي، وحضرنا، وتترجرج، وتؤذن، ويموج، وتنحى، وترك، ورفعناها، وسافرت)، ثم حرف التاء (تدور، تنفث، تدق، تقدر، تأمل)، فالسين الدال على المستقبل تمثله الكلمات التالية (سيكون، سوف) حرف القاف (القلوب، قصتي، قلت، أنفقت)، وقد تضافرت هذه الفونيمات لتحدث إيقاعا متميزا أسهم في شحن دلالة النص.

- تكرار اللفظة وإكسابها قوة تأثيرية بين الكلام ومعناه ومما جاء في المقامة: التجار، يا مولاي، رأيت، تقدر، المال، اشتريت، اشتراه، اشتريته، اشترى، يبيع، تبع، بيع، يا غلام، إذ كرر التاجر هذه الكلمة أكثر من مرة، وهو تكرار مضحك. وإذا أمعنا النظر في هاته الكلمات وعلاقتها بمضمون المقامة، يتضح رغبة التاجر الاستحواذ ونزعتة في التملك والادخار، وقد لعب التكرار دوره في زيادة الفهم لدى القارئ، فنحن: "نكرر الكلام للتنبيه، ونكرره للتكثير، ونكرره للتوكيد والمبالغة، ونكرره لاستحضار المعنى في أنفسنا وفي أنفس السامعين"¹.

كما نسجل حضورا ملفتا للتكرار الاشتقائي في المقامة المضيرية من ذلك: فرفعناها فارتفعت معها القلوب- ولزمني ملازمة الغريم - طينتها طينتي.

- تكرار من حيث المضمون: ونعني به تكرير المحتوى، ويرتكز على مكونات لغوية تكون إما مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى، ويمكن أن تحل إحداها مكان الأخرى، ويأتي بها المحاجج لتثبيت حجته، وحمل المتلقي على الاقتناع بما يطرح عليه من قضايا وآراء وغاية تكرير المضمون تكون مسهلة ومرسخة للنتيجة المرجوة؛ أي إنَّ "الناطق يحتاج في دليله إلى استخدام المقدمات التي تكفي لحصول النتيجة المطلوبة، فقد يحتاج إلى أكثر من مقدمة واحدة، كما أنه قد يطوي منها ما يعلم أن الغير محيط به، أو مشارك له في معرفته، وقد يغير ترتيب دليله، فيبدأ بذكر النتيجة ثم يأخذ في التدليل عليه"¹. وهذا لا يتأتى إلا باستعمال أدوات لغوية تحمل نية المتكلم في إقامة الحجة على دعواه.

- وهي تدور في الدور، من التنور إلى القدور، ومن القدور إلى التنور.

- هذه داري كم تقدر يا مولاي أنفقت على هذه الطاقة، أنفقت والله علمها فوق الطاقة.

5- الحجاج بلغة الجسد

وظف بديع الزمان الهمداني في المقامة نمطا حجاجيا آخر؛ هو نمط لغة الجسد، أي إن الهمداني لكي يؤثر ويقنع يتوصل بوسائل لفظية وغير لفظية، تصدر سلوكا معيناً، ويعد بموجبه هذا السلوك مؤثراً

¹ - جميل سعيد، دروس في البلاغة وتطورها، مطبعة المعارف، بغداد 1951، ص 261.

¹ - طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص 140.

بما يحمله من إيماءات وإشارات يحتج بها المحاجج على مُحاجَّجِه حيث إن هذه "الإشارات غير الكلامية هي أكثر مصادر التواصل صدقا وموثوقية في عملية الإقناع"¹، ويركز هذا النمط من الحجج على سلسلة الأفعال التي تصدر من المحاجج، فهي بمثابة تدعيم للكلام.

ومن الشواهد ما قام به أبو الفتح الإسكندري عندما قُدِّمت لجماعة القوم مضيرة وبدأ يلعبها ويذمها، ودعاهم إلى رفعها وتركها "وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا الْقُلُوبُ، وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا الْعُيُونُ، وَتَحَلَّبَتْ لَهَا الْأَفْوَاهُ، وَتَلَمَّظَتْ لَهَا الشِّفَاهُ، وَاتَّقَدَّتْ لَهَا الْأَكْبَادُ، وَمَضَى فِي إِثْرِهَا الْفُؤَادُ"². يرسم الكاتب مشهدا (بانوراميا) ينبض بالحركة الجسدية، فبارتفاع المضيرة ارتفعت لها القلوب ثم تبعتها العيون، فتحلبت لها الأفواه، وتملظت لها الشفاه، وتحرقق لها الأكباد.

هكذا يبني الهمداني نصه الحجاجي لإيصال المعنى وإقناع متلقيه، مدركا ما توفره أعضاء الجسد من إمكانات التأثير، إذ عول على مجموعة لا بأس بها من الأعضاء في المستوى الأعلى من الجسد وقد اكتسحت مساحات واضحة، وللقارئ أن يتبصر ويفترس. ومن الأعضاء البارزة في المقامة المضيرية: الشفاه، البصر، القلب، العين، الأفواه، اليد، الرأس، الساق، الذراع.

ومن الشواهد التي تعبر عن حركة الجسد في المقامة: لحظة غضب أبو الفتح الإسكندري من ثثرة التاجر وتماطله في إحضار الطعام، وقد ظهرت علامة الغضب من وجه الإسكندري فسئم ولزم الصمت، "قال أبو الفتح: فجاشت نفسي"³. وتبرز حركة الجسد في موضع آخر من المقامة عندما طال انتظار أبو الفتح الإسكندري وضجر من أسئلة التاجر فإرا منه "وَحَرَجْتُ نَحْوَ الْبَابِ، وَأَسْرَعْتُ فِي الدَّهَابِ، وَجَعَلْتُ أَعْدُو وَهُوَ يَتْبَعُنِي وَصِيحُ: يَا أَبَا الْفَتْحِ الْمَضِيرَةِ، وَظَنَّ الصَّبَّيَّانُ أَنَّ الْمَضِيرَةَ لَقَبٌ لِي فَصَاحُوا صِيَاحَهُ، فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَرٍ، مِنْ قُرْطِ الضَّجَرِ، فَلَقِيَ رَجُلٌ الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ، فَغَاصَ فِي هَامَتِهِ، فَأَخَذْتُ مِنَ التَّعَالِ بِمَا قَدَّمَ وَحَدَّثْتُ، وَمِنْ الصَّفْعِ بِمَا طَابَ وَخُبْتُ، وَحُشِرْتُ إِلَى الْحَبْسِ، فَأَقَمْتُ عَامَيْنِ فِي ذَلِكَ النَّحْسِ"¹.

ثمة أفعال وحركات جسدية من قبيل: المشي، الصباح، الرمي، الصفع، كلها علامات نابغة من الجسد لها معنى داخل مسار العملية الحجاجية.

¹ - ليلي شحرور، أسرار التأثير والإقناع في لغة الجسد، منشورات سالم أبو تلات، مطبعة سامي الاسكندرية، د. ط، 2001، ص 38.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 128.

³ - نفسه، ص 139.

¹ - نفسه، ص 141.

6- الحجاج بالسرد

استطاع أبو الفتح الإسكندري في المقامة المضيرية أن يضمن لنفسه الطعام بعد استعانتة بالحكي والسرد، متبعا في ذلك استراتيجية حجاجية تعتمد السرد وسيلة للإيقاع بالآخر والاحتفال عليه. وقبل أن يحكي قصته مع المضيرة مهد لها باستراتيجية التشويق "ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت خلفها العيون وتحلبت لها الأفواه، وتلمظت لها الشفاه، واتقدت لها الأكباد ومضى في إثرها الفؤاد"¹. حيث وصف الجو الذي طبع الوليمة ومشاعر وعواطف الجالسين الراغبين في الأكل، في أفق تهيجهم لما سيأتي من أحداث دقيقة. ذلك أن "السرد يمنح للمعنى المجرد الحضور الحسي والعاطفي، فهو يصف الحدث بقدر من التفصيل لتشويق المتلقي والتلعب بأعصابه تجسيدا للدعوى وخدمة لمشروع الإقناع"².

المبحث الرابع: الحجاج اللغوي وآلياته

من المتعارف عليه في النظرية اللسانية التداولية أن اللغة ليست بنيات صوتية ومعجمية وتركيبية ودلالية مجردة ومتعالية عن الوضعية التواصلية الحقيقية بمقاصدها ورهاناتها. فالألفاظ واللغة بصفة عامة هي التجلي الملوس للمعاني والآراء والأفكار والقضايا والمعتقدات، لذا فإن الأساليب تصطبغ بما تدافع عنه من دعاوى وأطروحات سواء أكان ذلك على سبيل التصريح أو الإضمار أو الاقتضاء. وهذا ما يمكن أن نبرهن عليه من خلال تحليلنا لأسلوبي الاستفهام والأمر في هذه المقامة.

أ - أسلوب الاستفهام

يدخل الاستفهام ضمن دائرة الأفعال الكلامية التي يكون لها قوة حجاجية توجيهية داخل الخطاب، فـ "طاقة السؤال الإقناعية تنبني في أغلب الأحيان على الضمني لا على المصريح به"¹، إذ أن تكون القيمة الحجاجية للسؤال مبنية على ما يحدثه من استجابة لدى المتلقي تدفع الحكاية إلى أبعاد أخرى تسهم في بناء المقامة حسب ما تغياها بديع الزمان الهمداني.

وظف الهمداني الاستفهام في المقامة المضيرية توظيفا يوازي بنية الحكاية؛ لأنها تخدم الصورة العامة التي خطها لأبعاد الشخصيات الموظفة. عندما رفض الإسكندري تناول المضيرة أقبل عليه الجماعة يسألونه عن سببه "وسألناه عن أمرها، فقال: قصتي معها أطول من مصيبتني فيها"، إن ما يختزنه سؤال الاستفهام من طاقة حجاجية قد استدعت فعلا إنجازيا كلاميا تجاه الإسكندري فراح يسرد حكايته مع

¹ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 128.

² - محمد مشبال، في بلاغة الحجاج؛ نحو مقارنة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2016، ص 115.

¹ - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني؛ بنيتة وأساليبه، عالم الكتب الجديد، الأردن، 2008، ص

التاجر البغدادي، إن طاقة السؤال تدفع بالحوار إلى درجات أخرى تسهم في تطور الحدث، فلمّا "كان الكلام إثارة السؤال أو استدعاء له فإنه يولد بالضرورة نقاشاً ومن ثمة حجاجاً فإذا بالكلام والحجاج متصلان على نحو عميق"¹. لقد تطلب استدراج الإسكندري من طرف التاجر تسخير جملة من آليات الاقناع وفق ما يصدر عنه من أقوال وأفعال، فكان الاستفهام وجوابه مدخلاً لسلطة الكلام لدى التاجر، دون منح مهلة للإسكندري كي يجيب، إن بلاغة الصمت التي انتهجها هذا الأخير تؤكد بساطة الأرضية المعرفية والثقافية للتاجر، ولعل الهمداني لم يخيب ظن المتلقي في بداية المقامة عندما وصف أبو الفتح "برجل الفصاحة والبلاغة".

ولنتأمل المقطع الآتي "كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلَايَ أَنْفَقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ قُلُّهُ تَخْمِينًا إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِينًا، قُلْتُ: الْكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللَّهِ! مَا أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطَ! تَقُولُ الْكَثِيرَ فَقَطُّ؟ وَتَنْفَسَ الصُّعْدَاءُ، وَقَالَ: سُبْحَانَ مَنْ يَغْلُمُ الْأَشْيَاءَ، وَانْتَهَيْنَا إِلَى بَابِ دَارِهِ".

لاحظ كيف يستعرض التاجر قوته المادية بشيء من التفصيل، ورغبته في تعكير صفوة الإسكندري وحمله على اتخاذ موقف معين، ثم شفع الكلام بجملة "قُلُّهُ تَخْمِينًا إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِينًا" والحاصل "أن وظيفة الجملة الزج بالمخاطب في نوع من المعرفة يؤكد تفوق المخاطب المادي مما يجعل المخاطب عاجزاً عن تصور قيمة ما وقع إنفاقه بدقة بمعنى أنها قدرات مادية لا عهد للمخاطب بها ولذلك لا يستطيع إدراكها"².

ب - أسلوب الأمر

يعتبر الأمر "صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الاستعلاء والالزام"¹ على أن هذا الاستعلاء قد يجانب معناه "ليفارق دلالاته الحقيقية؛ فيفيد عدداً من المعاني المختلفة في مقامات مختلفة، وعلى وفق مقاصد المتكلم وعلاقته بسامعه من هنا يتأتى التأثير لأن الأمر يشغل على معانٍ متعددة بحسب السياق الذي يربط المرسل والمتلقي.

يسمى أوستن فعل الأمر بـ (الفعل القولي) وذلك لأنه يهدف بالأساس إلى صياغة مواقع جديدة بحضور طرفي الخطاب في الزمان والمكان، ويرتبط الأمر بردة فعل المتلقي². بالعودة إلى المقامة المضيرية فقد وظف الهمداني أفعال الأمر على لسان التاجر قصد التأثير على الإسكندري وحثه على القيام بالفعل

¹ - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني؛ بنيتها وأساليبه، ص 141.

² - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 45.

¹ - مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2002، ص 75.

² - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيتها وأساليبه، ص 147.

الذي أرادته، من خلال شيوع ترسّانة من الأفعال الدالة على استمرارية الحدث والزمن مثل: (قُلْهُ، انْظُرْ، دَوْرَهَا، أَنْقُرْهَا، أَبْصُرْهَا، تَأْمَلْ، تَقَدِّمْ، أَحْسِرْ، شَمِّرْ، انْضُ، افْتَرَّ، أَقْبِلْ، هَاتِ). إذ اقتصر فعل الأمر في صيغة (افعل) لأن هذه الصيغة أقوى من بقية الصيغ كما أنّ المرسل يلقيها إلى المخاطب أمرا إياه بإيقاع الفعل.

وفي موضع آخر لم يقف التاجر عند الطلب من الإسكندري ملاحظة ما أرادته، بل تجاوزه إلى تعيينه بعض الأشياء كي يسأل عنها مثل: الإبريق، والدار، والمنديل، قال السارد "تَأْمَلْ حَسَنُهُ وَسَلْنِي. مَتَى اشْتَرَيْتُهُ وَاللَّهِ عَامَ الْمَجَاعَةِ ... وَهَذَا الْمَنْدِيلُ سَلْنِي عَنْ قِصَّتِهِ".

يبدو من الفعل الأمر (سَلْنِي) فعلا ضاغطا يفضي إلى التحدي والامتنال، لكن سرعان ما اختفى الفعل حين سأل أبو الفتح التاجر عن موعد الطعام، فما كان من الأخير إلا أن دعا غلامه بقوله: "يَا غُلَامُ الْخَوَانِ، فَقَدْ طَالَ الزَّمَانُ، وَالْقِصَاعُ، فَقَدْ طَالَ الْمَصَاعُ، وَالطَّعَامُ. فَقَدْ كَثُرَ الْكَلَامُ"، والتقدير أحضر واجلب، فاخفف أسلوب الأمر حجة على التاجر بسوء نيته تلبية رغبة الإسكندري، فقد أعرض عن هذا الكلام وواصل تعداد محاسن الخوان.

1.1. الآليات شبه المنطقية

1.1 - الروابط والعوامل الحجاجية

يرى ديكر أن الروابط الحجاجية تخدم التوجه الحجاجي، ولا سيما هي ليست شيئا مضافا إلى اللغة، بل هي حاضرة في نظام اللغة الداخلي، وأن الروابط بصورة عامة لا تنحصر في وظيفة أحادية فقط هي الأغراض اللغوية، ولكنها أيضا تؤدي أغراضا استدلالية حجاجية، فضلا عن وظيفتها الرابطة فتسهم مساهمة فاعلة في الانسجام والتماسك النصي لتغري متقبل الخطاب إغراء ربما يحمله على الإذعان أو التسليم بأطروحة المحاج، خاصة إذا كان المتلقي يتزود المرسل بمعرفة لم يكن يعرفها سابقا بإنشاء حدث إقناعي موجه إلى التدليل على صحة الدعوى¹.

- الرابط الحجاجي التعارض (لكن)

وظف بديع الزمان الهمداني الرابط الحجاجي (لكن) على لسان الراوي عيسى بن هشام حين أخذ أبو الفتح الإسكندري يشتم المضيرة ثم ترك الخوان وتنحى جانبا، فما كان لهم إلا أن يعلقوا ويرفعوا تلك المضيرة ويستفسرونه عن شأنها: "وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا الْقُلُوبُ، وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا الْعُيُونُ، وَتَحَلَّبَتْ لَهَا

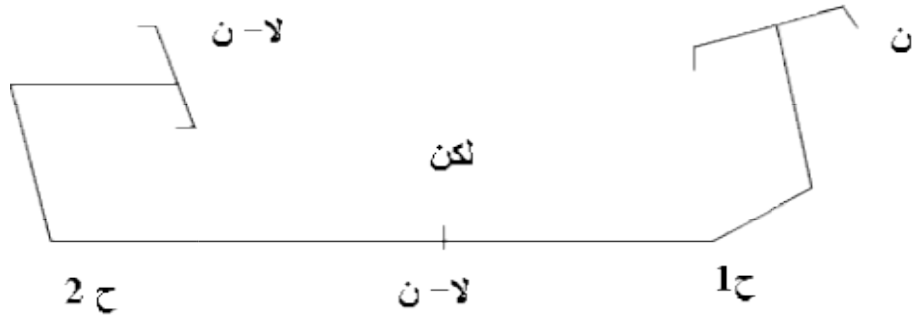
¹ - مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي؛ تنظير وتطبيق على السور المكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص 72.

الأفواه، وتَلَمَّظَتْ لَهَا الشِّفَاهُ، وَاتَّقَدَتْ لَهَا الْأَكْبَادُ، وَمَضَى فِي إِثْرِهَا الْفُؤَادُ، وَلَكِنَّا سَاعَدْنَاهُ عَلَى هَجْرِهَا،
وَسَأَلْنَاهُ عَنْ أَمْرِهَا"، ونستطيع تمثُل الرابط الحجاجي التداولي (لكن) والحجج المرتبة عنه وفق النحو الآتي:
ما قبل الرابط الحجاجي سلسلة من الحجج وهي:

ن = الرغبة في رفع المضيرة

- ح 1 ارتفعت معها القلوب
- ح 2 سافرت خلفها العيون
- ح 3 تحلبت لها الأفواه
- ح 4 تلمطت لها الشفاه
- ح 5 اتقدت لها الأكباد
- ح 6 مضى في إثرها الفؤاد

جميع هذه الحجج تفضي إلى نتيجة ضمنية مفادها طمعهم في استعادة المضيرة وتأسفهم على هجرها، وأما الحجة الواقعية بعد الرابط الحجاجي هي: (ساعدناه على هجرها، سألناه عن أمرها)، وهذه الحجة الأخيرة تفضي إلى النتيجة الضمنية (لا - ن) والتي مغزاها رضا الجماعة بما حدث، ومسيرة الأحداث نحو الأمام مُعرضين عَنْ تناول المضيرة، ويمكن تجسيد العلاقة بين الرابط الحجاجي والنتيجتين الضمنتين وفق الشكل التالي:



يعمل هذا الرابط داخل المقامة حسب هوى الهمداني وقدرته البيانية؛ ويعتبر الرابط (لكن) صلة وصل بين الحكاية الإطار والحكاية المُقحم، هكذا يدفع الهمداني بالمقامة نحو التأزم والاثارة، فلولا هذا الرابط ما انتقل الإسكندري من مستوى الحكاية الأولى صوب الثانية.

يواصل الهمداني توظيف الرابط التعارض (لكن) في مواضع أخرى، عقب حديث التاجر عن الخَوَان وجودته، يقول: "تأمل بالله هذا الخوان، وانظر إلى عرض متنه وخفة وزنه، وصلابة عوده، وحسن شكله، فقلت: هذا الشكل، فمتى الأكل؟ فقال: الآن، عجل يا غلام الطعام، لكن الخوان قوائمه منه"،

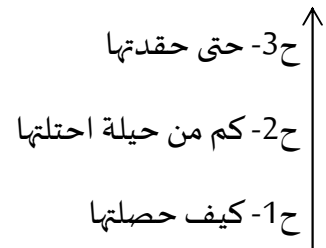
يشتمل هذا القول على حجج تفضي إلى نتائج ضمنية، إن مبالغة التاجر في وصف الخوان وإقحام صانعه في الموضوع جعل أبو الفتح يسأل عن مآل الطعام، مما دفع التاجر إلى انتهاج سلسلة من الحجج كانت مبنية بناء تعارضيا، فدعوة التاجر أبو الفتح للنظر والتأمل قبيل الرابط (لكن) وقبوله إحضار الطعام قوله "الآن" نتيجة ضمنية فحواها تلبية رغبة الضيف وإكرامه، في حين تكمن الحجة بعد الرابط الحجائي والمتمثلة في قول التاجر "الخَوَانُ قَوَائِمُهُ مِنْهُ" تفضي هي الأخرى إلى نتيجة ضمنية معناها الإعراض عن كلام أبي الفتح، أما الحجة الثانية الواقعة بعد الرابط الحجائي مع نتائجها الضمنية توجه الكلام إلى الغاية التالية: مماثلة التاجر، دفع أبي الفتح الإسكندري إلى الانتفاض وبالتالي الهروب من البيت، استحواذ التاجر على الكلام واسترساله في الحديث عن الحطب والخبز كأن السرد لا ينتهي.

- الرابط الحجائي التساوي (حتى)

للرابط (حتى) دور حجاجي داخل الخطاب؛ وهو ترتيب الحجج وفق تسلسل منطقي. ونجد بديع الزمان استثمر هذا الرابط قصد إقناع القارئ بفحوى الخطاب، لحظة دخول أبي الفتح الإسكندري بمعية التاجر البغدادي إلى بيته وبدأ يصف له حسن تعريجها وروعة بنائها، ومثانة جدرانها، طلب من الإسكندري أن يسأله كيف تحصَّلَ عليها، مستغرقا في التباهي، يقول السارد: "وَسَلَّيْ: كَيْفَ حَصَلَتْهَا؟ وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ احْتَلَّتْهَا، حَتَّى عَقَدْتُهَا؟"، يراهن التاجر على إمكانية استنطاق أبو الفتح بكل السبل غير أن هذا الأخير كان على وعي بمقصدية التاجر وراء خطابه.

تنتهي الحجج أعلاه إلى سلم حجاجي واحد، بحيث تكون الحجة الواقعة قبل الربط أضعف من الحجة الواقعة بعده ولكنها؛ كي تصل إلى نتيجة واحدة ضمنية رغب التاجر الوصول إليها، وبناء ما سبق يمكن تقسيم هذه الحجج والرمز لها بـ (ح) مع نتائجها الضمنية والرمز لها أيضا بـ (ن) وهي على النمط التالي: الحجة الأولى (كيف حصَّلتها)، الحجة الثانية كم من حيلة لحتلتها)، الحجة الثالثة وهي الأقوى من الحجج (حتى عقدتها)، والنتيجة الضمنية التي يؤول لها القول، (قدرة التاجر على تحصيل ما يريد).

ن= قدرة التاجر على تحصيل ما يريد



إن الحجج الماثلة في السلم الحجاجي خاضعة لتراتبية منطقية من الأضعف إلى الأقوى؛ كي تصبح شكلا من أشكال الإقناع والتأثير تستند على سلطة التاجر الذي يملك إمكانات جعلته محظوظا في التجارة، ويبدو أبو الفتح الإسكندري أسيرا للتاجر إذ يحوله إلى مجرد مستقبل لحديثه المنطلق بحرية شديدة.. حرية التاجر لا تنفصل عن رغبته في السيطرة والتحكم¹.

يعود التاجر مرة أخرى فيوظف الرابط الحجاجي (حتى) في قوله مع صاحب البيت وكيف استدرجه بالمعاملات حتى غدا البيت من نصيبه، يقول السارد: "فَعَمِدْتُ إِلَى أَثْوَابٍ لَا تَنْضُ تِجَارَتُهَا فَحَمَلْتُهَا إِلَيْهِ، وَعَرَضْتُهَا عَلَيْهِ، وَسَاوَمْتُهُ عَلَى أَنْ يَشْتَرِيَهَا نَسِيَّةً، وَالْمُدِيرُ يَحْسِبُ النَّسِيَّةَ عَطِيَّةً، وَالْمُتَخَلِّفُ يَغْتَدُّهَا هَدِيَّةً، وَسَأَلْتُهُ وَثِيقَةً بِأَصْلِ الْمَالِ، فَفَعَلَ وَعَقَدَهَا لِي، ثُمَّ تَغَافَلْتُ عَنْ اقْتِضَائِهِ، حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حَالِهِ تَرُقُّ، فَأَتَيْتُهُ فَأَقْتَضَيْتُهُ، وَاسْتَمَهَلَنِي فَأَنْظَرْتُهُ، وَالتَّمَسَ غَيْرَهَا مِنَ الثِّيَابِ فَأَحْضَرْتُهُ، وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهِينَةً لَدَيَّ، وَوَثِيقَةً فِي يَدَيَّ، فَفَعَلَ، ثُمَّ دَرَجْتُهُ بِالْمُعَامَلَاتِ إِلَى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلْتُ لِي بِجَدٍّ صَاعِدٍ"، الجدير بالذكر أن هذا القول تكرر فيه الربط الحجاجي (حتى) مرتين، لتأكيد أهمية الربط في إدراج الحجج وبنائها بناء محكما بغية الإقناع، الحجج الواردة قبل الربط الحجاجي الأول هي: (يَشْتَرِيَهَا نَسِيَّةً) والحجة الثانية (تَغَافَلْتُ عَنْ اقْتِضَائِهِ)، أما الحجة الأقوى بعد الرابط (حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حَالِهِ تَرُقُّ)، والنتيجة الضمنية لهذه الحجج هي (عجز مالك الدار على السداد).

بخصوص الرابط الثاني فقد تقدّمه عدد من الحجج توضح كيف استدرج التاجر صاحب الدار؛ من أجل استهدافه والتسليم لرغبة التاجر البغدادي، وتتمثل الحجج في مطاوعة هذا الأخير لصاحب الدار فوافق إمهاله، ثم وافق أن يأتيه بأثواب أخرى، هكذا انقلبت الصورة فصار صاحب الدار هو المطاوع لأمر التاجر، فسأله أن يجعل داره رهينة لديه ففعل، لكن سرعان ما استدرجه عن طريق المعاملات إلى أن أصبح البيت ملك التاجر، وهذا ما أشارت إليه الحجة الأخيرة الواقعة بعد الرابط (حَتَّى حَصَلْتُ لِي بِجَدٍّ صَاعِدٍ). يبدي حمادي صمود رأيه في هذا المقطع السردى قائلا: "وفي هذا تلخيص للمسعى من كل بعد أخلاقي، وَجَعَلَ النِّجَاحَ مَوْكُولًا بِسَعْيِ يُصَادَفُهُ ظَرْفٌ... فهناك ارتفاع وبروز من جهة (لعله ارتفاع الطبقة التي ينتهي إليها) وظروف خفيفة تساعد على الصعود أرقى فأرقى"¹.

إن توظيف الرابط الحجاجي (حتى) من قبل التاجر يفسر غاية المحاجج في رسم صورة نمطية لدى المتلقي عن قدراته الفريدة في التجارة، حيث إن "القانون المتحكم في العلاقات هو المنفعة الفردية،

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 188.

¹ - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 53.

وتحيين الفرصة للكسب والإثراء"¹، إن الإسكندري عقب فراره من التاجر وظف هذا الرابط؛ كي يرسخ فكرة لدى القارئ إنه طفق يدرك غاية التاجر إذن، من صالحه أن يولي الأدبار وينجو بنفسه. كأن بالإسكندري قد علم أن المضيرة "ليست للأكل، بل هي هنا فقط كي تُوصف وتُعلل وصف كل ما يمُسُّها من قريب أو بعيد"².

2.1 - العوامل الحجاجية

- العامل الحجاجي (إنّما)

يعد هذا العامل من أبرز أدوات القصر في اللغة العربية؛ لأنه يقصر الصفة عن الموصوف ويؤكدّها، قال السكاكي: "قصر الصفة على الموصوف وبالعكس ليس إلا تأكيداً للحكم على تأكيد"³.

وظف بديع الزمان الهمداني هذا العامل على لسان التاجر البغدادي، قصّد صدّ تعدد الاحتمالات وتوجيه الخطاب إلى غاية بعينها، من خلال حديثه عن المحلّة التي تقع فيها داره، يقول السارد: "يَا مَوْلَايَ تَرَى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ، يَتَنَافَسُ الْأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا، وَيَتَغَايَرُ الْكِبَارُ فِي حُلُولِهَا، ثُمَّ لَا يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ، وَإِنَّمَا الْمَرْءُ بِالْجَارِ وَذَارِي فِي السِّطَّةِ مِنْ قِلَادَتِهَا، وَالنُّقْطَةُ مِنْ دَائِرَتِهَا"، يفضل التاجر محلته على كل محال بغداد على الإطلاق، كي يبين رغبة الأخيار وكبار القوم في أن يكون لهم مكان، لكن ذلك لم يتأتى لهم، إذ تقتصر على التجار فقط دون غيرهم، إذ لهم مكانة ومنزلة وسمعة على صعيد بغداد، ثم يذكر شكلها الهندسي بتخطيط المدينة العربية الإسلامية في القرون الوسطى حيث كان المسجد الجامع نقطة الارتكاز منه تتحرك مختلف المحلات وإليه تعود، وكل ما في الأمر أن "طبقة التجار والتاجر كنموذج اجتماعي أصبح يعتبر نفسه مركز المجتمع"⁴، لذا فإن المقامة في حقيقتها نقد لاذع لطبقة التجار وأسلوب هذه الطبقة في الحياة.

إن توظيفه للعامل الحجاجي (إنّما) يدفع عن ذهن أبو الفتح الإسكندري أن مقامه هنا كان محظ صدفة أو اختيار، إنه يبحث عن مجتمع التجار؛ لأنه لا يرى نفسه إلا بينهم.

ولم يتوقف التاجر عن توظيفه هذا العامل (إنّما) لحظة الثناء على نفسه وتباهيه بأجداده، وكذا ذكره مزية التجارة وبراعته في الاحتيال على المرأة التي طرقت بابه، وطلبت منه أن يقتني منها عقد لآل،

¹ - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 49.

² - عبد الفتاح كيليطو، الأعمال، جذور السرد، دار توبقال، الدار البيضاء، الجزء 3، 2015، ص 120.

³ - أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج 2 ص 291.

⁴ - حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 44.

قصد إقناع القارئ بحسن الطالع. يقول السارد "وَسَيَكُونُ لَهُ نَفْعٌ ظَاهِرٌ، وَرِنَجٌ وَافِرٌ، بِعَوْنِ اللَّهِ تَعَالَى وَذَوْلَتِكَ، وَإِنَّمَا حَدَّثْتُكَ بِهَذَا الْحَدِيثِ لِتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدِّي فِي التَّجَارَةِ، وَالسَّعَادَةُ تُنْبِطُ الْمَاءَ مِنَ الْحِجَارَةِ"، لكي لا يتوهم الإسكندري أن التاجر يستغل عوز الناس فيشتري منهم ما يريد بثمن رخيص توسل بهذا العامل؛ لدفع هذا الوهم، منتهجا استراتيجية حجاجية قائمة على المغالطة والتمويه وجعلها أداة من أدوات الإقناع، يقول حازم القرطاجني: "التمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتبهيؤ المتكلم من يقبل قوله، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له، بتركيبته وتقريبه، أو بإبطائه إياه لنفسه، وأحراجة على خصمه، حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول"¹.

كل الأقوال التي بثها التاجر البغدادي مردها استدراج خصمه أبو الفتح الإسكندري وتوريطة، عبر تنزيله منزلة وضيعة سيما أن أبا الفتح أديب ورجل الفصاحة والبيان.

- العامل الحجاجي (لا ... إلا)

يتكون هذا العامل الحجاجي من أداة نفي وأداة استثناء، وهو يعمل على تحديد إمكانات الملفوظ وتوجيهه إلى شيء بعينه مؤكدا ذلك الشيء، وقد استثمر هذا العامل في المقامة المضيرية لهذه الغاية، ففي حديث التاجر البغدادي عن الباب وجودته يوظف هذا العامل؛ بغية ضبط وجهة الملفوظ نحو قوله: "وهو والله نظيف الأثواب، بصير بصنعة الأبواب خفيف اليد في العمل، لله در ذلك الرجل. بحياتي لا استعنت إلا به على مثله"، وفق هذا المنطق يقصر التاجر صنع الأبواب على هذا الصانع وحده، يخبرنا بهذا القصر أن الباب الذي يملك لم يسبق لصانع آخر إيجاده، ومن كانت صفته كذلك صارت أبوابه أغلى وأثمن وأنفس، فعمد تكرار هذا العمل مرات عديدة، ونراه في موضع لآخر يحدثنا عن حلق الباب وعن الحصر يقول "وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لَا اشْتَرَيْتَ الْحَلَقَ إِلَّا مِنْهُ؛ فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلَّا الْأَعْلَاقَ"، "فَهُوَ عَظِيمُ الْقَدْرِ، لَا يَقَعُ مِثْلُهُ إِلَّا فِي النَّدْرِ، وَإِنْ كُنْتُ سَمِعْتُ بِأَبِي عِمْرَانَ الْحَصِيرِيِّ فَهُوَ عَمَلُهُ، وَلَهُ ابْنٌ يَخْلُفُهُ الْآنَ فِي حَانُوتِهِ لَا يُوجَدُ إِغْلَاقُ الْحَصْرِ إِلَّا عِنْدَهُ؛ فَبِحَيَاتِي لَا اشْتَرَيْتَ الْحَصْرَ إِلَّا مِنْ دُكَّانِهِ".

أسهب التاجر البغدادي في استعمال العامل الحجاجي (لا ... إلا) حدودا أخرى، فهو لا يقصر الصفة على الموصوف فقط، بل يطلب أبا الفتح الإسكندري الاستعانة به على مثله، وهذا بين في قوله، إذ أحدث ربطا بين جودة الصنع وطلب الاستعانة أو الاقتناء؛ لأنه طوّق أبا الفتح في اقتنائه واستعانتته على ما خصهم بالمدح والثناء، ويبلغ الأمر منتهاه حين يطلب التاجر من غلامه بأن يحضر الإبريق فيأخذه بين يديه ويثني عليه بقوله "لَا يَصْلُحُ هَذَا الْإِبْرِيقُ إِلَّا لِهَذَا الطَّسْتِ، وَلَا يَصْلُحُ هَذَا الطَّسْتُ إِلَّا مَعَ هَذَا الدَّسْتِ، وَلَا

¹ - حازم القرطاجني، منهاج الأدباء وسراج الأديباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 63.

يَحْسُنُ هَذَا الدَّسْتُ إِلَّا فِي هَذَا الْبَيْتِ، وَلَا يَجْمُلُ هَذَا الْبَيْتُ إِلَّا مَعَ هَذَا الضَّيْفِ". ما يمكن قوله عن هذا العامل الحجاجي أنه وُظف بشكل تدريجي بقصد الإقناع وإثارة الانتباه لدى المخاطب.

خلاصة القول إن إشاعة الروابط والعوامل الحجاجية في المقامة المضيرية تخدم البنية الحكائية للمقامة، وقد استثمرها بديع الزمان الهمذاني بإحكام على لسان الشخصيات الواردة فيها بغية إقناع المتلقي بوجاهة رأيه ومشاركته، فألبسها لباساً يتناسب وينسجم مع الشخصية، والغاية، والمقصدية التي أراد الهمذاني بلوغها، وكانت الروابط الحجاجية التساوقية بمثابة تعليمات حجاجية على حد تعبير ديكرو، تُدعم الحجج وتؤكد الصورة المراد رسمها للمتلقي.

3.1- الحجج الجاهزة في المقامة المضيرية

يقصد بهذا الصنف من الحجج الشواهد التي يسترفدها المتكلم من أجل دعم الأفكار والمواقف التي يدافع عنها، وقد اصطلح عليها رولان بارث بـ "الحجج الجاهزة".

أ - حجة الشاهد الديني

تجسد الكتب المقدسة بصفة عامة طاقة حجاجية وتأثيرية كبيرة باعتبارها سلطة دينية يذعن لسلطانها المخاطبون بعامة والمعتقدون بصفة خاصة. فسلطة الشاهد الديني في المقامة المضيرية متنوعة ومتداخلة، فهي موزعة بين أي القرآن وحديث نبوي، ومثل، وشعر، بوصفهم الأدوات المثلى للتأثير على المتلقي "فلا وجود لخطاب بريء يؤسسه صاحبه لغاية تأسيسه لا يروم عبره غاية تتجاوزه ولا ينشد به الفعل في متلق يخاطبه"¹.

من أبرز الشواهد التي وظفها الهمذاني على لسان التاجر البغدادي، لحظة إصرار هذا الأخير ملازمة أبو الفتح الإسكندري، قال الراوي "ولزمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم، إلى أن أجبته إليها". يستمد هذا القول مشروعيته من الخطاب الديني، إذ إن تلبية دعوة المرء المسلم لأخيه المسلم مستحبة في المجتمع الإسلامي، كما وظف قصة أصحاب الكهف وملازمة الكلب لهم، وفيه تذكير لما حدث لهم في غفلة عنهم وتأكيداً على عظمة الله في تغيير الأمور من حال إلى حال، كما أراد من هذا الشاهد إحداث أثر على متلق المقامة، ولو كان أبو الفتح الإسكندري صاحب دين لنطق وأجاب التاجر الثرثار، وإنما قصد دفع التهمة التي قد توجه إليه لإعراضه عن المضيرة وذمها.

¹ - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الجديد، الأردن، 2008،

ويورد بديع الزمان الهمداني شواهد حجاجية أخرى محاكاة للنص القرآني قصد تدعيم رأيه وذلك أثناء عرضه قصة التاجر البغدادي عقب حصوله على البيت من خَلَفَ أَبِي سُلَيْمَانَ، فقد مات الأب وورث الإبن الدار والمال، فأشار التاجر إلى هذا بقوله: "مَاتَ رَحِمَهُ اللَّهُ وَخَلَفَ خَلْفًا أَثْلَفَهُ بَيْنَ الْخَمْرِ وَالزَّمْرِ، وَمَزَّقَهُ بَيْنَ الزَّيْدِ وَالْقَمْرِ"¹، وهي إشارة لطيفة للآية الكريمة: ﴿فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهْوَاتِ فَسُوفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا﴾²، إذ بتعليقه هذا قد وجد مبررا لفعله مع صاحب الدار وإغراقه بالديون حتى أثقل كاهله وخطّ له وثيقة بأصل المال. إضافة إلى وروده إشارات أخرى تصور حاله وحال صاحب الدار حين توجس أن يفرط صاحب الدار بداره ويفوّته شراؤها، فصور هذه العلاقة التي تجمع بينه وبين الشاب الغارق في ملذاته بقوله: "وَأَشْفَقْتُ أَنْ يَسُوقَهُ قَائِدُ الْاضْطِرَارِّ، إِلَى بَيْعِ الدَّارِ، فَيَبِيعَهَا فِي أَثْنَاءِ الضَّجَرِ، أَوْ يَجْعَلَهَا عُرْضَةً لِلْخَطَرِ، ثُمَّ أَرَاهَا، وَقَدْ فَاتَنِي شِرَاهَا، فَأَتَقَطَّعُ عَلَيْهَا حَسْرَاتٍ، إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ".

وفي هذا القول محاكاة لقوله عز وجل: ﴿أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِنْ لَمْ يَضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَمِنْهُدِي مَنْ يَشَاءُ فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسْرَاتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ﴾³.

هكذا يستدعي بديع الزمان الهمداني نصوصا دينية متنوعة، ويوظفها توظيفا فنيا على نحو يُسهّم في حجاجيّة النص و تشكيل دلالاته الأدبيّة؛ نجده في موضع آخر من المقامة المضيرية يستدعي قوله تعالى: ﴿شَرُّهُ بِثَمَنِ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهَا مِنَ الرَّاہِدِينَ﴾¹، بعد أن حاوره، وأعاد توزيع علاقاته داخل النص المقامي؛ ليصور العلاقة المبنية على الحاجة بين البائع والمشتري.

إن ما يهمننا في هذا الباب أن بديع الزمان الهمداني وظّف القرآن الكريم توظيفا حجاجيا؛ بغية الإقناع والتأثير وذلك لسببين: "الأول لكونه كتابا دينيا شرع للمسلمين أحكام دينهم، والثاني بوصفه أثرا أدبيا أعجز الفصحاء بروعة بيانه وبلاغة نظمه"².

ب - حجاجية المثل

ما يعنينا هنا الحديث عن المثل بوصفه آلية للتمثيل اختارها بديع الزمان الهمداني لصياغة أفكاره وتوصيلها حجاجيا بأبعاد تداولية حجاجية. ولأبأس أن نشير إلى أن مصطلح "المثل" قد استخدم في

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 132

² - سورة مريم، الآية 59.

³ - سورة فاطر، الآية 8.

¹ - سورة يوسف، الآية 20.

² - إحسان النص، الخطابة في عصرها الذهبي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1969، ص 201.

الكتابات البلاغية القديمة بمعنى التمثيل، ذلك أنه كان من أول المصطلحات التي بدأت تظهر في الدراسات القرآنية المبكرة للدلالة على المجاز أو الصور البيانية. علاوة على مصطلح "المماثلة" أيضا بمعنى التمثيل، غير أن استعمال "المثل" كان أكثر ترددا في الكتابات البلاغية التي كثيرا ما جمعت بين استعمال "المثل" أو "ضرب المثل" والتمثيل، واستخدم المثل لدى بعض الفلاسفة المعنيين والمهتمين بالشعر، وأطلقت على كليله ودمنة باعتبارها نموذجا للأمثال والقصص، واكتسب المثل في هذا السياق دلالة مغايرة؛ هي "الخرافة"، كما عُدَّ التمثيل ضربا من الصور الفنية التي تحقق وجودها في النص القرآني والشعر والنثر على حد سواء¹، وقد أشار رولان بارت إلى أنه يمكن أن يتشكل المثل من كلمة أو واقعة أو مجموعة من الواقع أو من محكي هذه الوقائع، ويعرفه كيبدي فارغا بأنه "محكي مدمج في الخطاب الإقناعي"² حيث يقوم الحجاج باستدعاء المحكي لإقامة توازن بين وضعين. وغير بعيد عن هذا نقل إيجس (EGGS Ekkehard) تعريفا للمثال على الشكل الآتي: "محكي مختزل يُقَدَّمُ باعتباره حقيقيا ويُتمثل به في خطاب الوعظ بشكل عام لأجل إقناع السامع بدرس ينتفع به"، ويرى شاييم بيرلمان أن المثال يضطلع بدور تقوية الاستمالة وتقوية مصداقية الأحداث.³ وألمح جابر عصفور إلى أن ابن المقفع كان يقصد بالأمثال في كتاب كليله ودمنة القصة التي تماثل في موقفها الموقف الذي يُضرب له المثل؛ "فعندما يقول دمنة: "قد سمعت هذا المثل وهو شبيه بأمري". فإنه يقصد إلى أنه استمع إلى قصة تماثل حاله في مغزاها".¹

يمتلك المثل في المقامة المضيرية طاقة حجاجية تؤثر على المتلقي، وذلك في قصة التاجر مع صاحب الدار عندما سعى التاجر الغني إغراق صاحبه بالدين؛ كي يظفر ببيته، قائلا "ثُمَّ دَرَجْتُهِ بِالْمُعَامَلَاتِ إِلَى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلْتُ لِي بِجَدِّ صَاعِدٍ، وَبَخْتٍ مُسَاعِدٍ، وَقُوَّةٍ سَاعِدٍ، وَرُبَّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ، وَأَنَا بِحَمْدِ اللَّهِ مَجْدُودٌ، وَفِي مِثْلِ هَذِهِ الْأَحْوَالِ مَحْمُودٌ"². الملاحظ في هذا القول أن المثل جاء موافق ومواز للسجعات الواردة في القول، خاصة على مستوى الإيقاع الوزني أو الموسيقي، فقد استعان الهمداني بما توفره التراكيب من موسيقى تجعل المتلقي في حالة نفسية متقبلة يدعن لهذا النوع من الخطاب، ثمة ترصيعا صرفيا في العبارات التالية: (جَدَّ صَاعِدٍ، مُسَاعِدٍ، سَاعِدٍ، قَاعِدٍ)، معزز بجناس بين لفظتي: "صاعد ومساعد". ولما صار النجاح نصيبا للتاجر يصادفه ظرف، وظف المثل في موضع آخر متوسلا بالدعاء، نحو قوله "وَمِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ أَنْ يُزَرَقَ الْمُسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِهِ...وَأَتَمَّا الْمَرْءُ بِالْجَارِ وَدَارِي فِي السَّطَةِ مِنْ قِلَادَتِهَا، وَالنُّقْطَةِ مِنْ

¹ - ألفت الروبي "المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري"، ضمن كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1993، ص 75 وما بعدها.

² -

³ - شاييم بيرلمان ولوسي أولبرخت تيتيكا، المصنف في الحجاج؛ الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، ص 530-531.

¹ - جابر عصفور "بلاغة المقموعين"، ضمن كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 36.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 134.

دَائِرَتَهَا، كَمْ تُقَدِّرُ يَا مُؤَلَّيْ أَنْفَقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ قُلُّهُ تَحْمِيْنَا إِنْ لَمْ تَعْرِفُهُ يَقِيْنَا، قُلْتُ: الْكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللَّهِ! مَا أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطَ! تَقُولُ الْكَثِيرَ فَقَطْ؟ وَتَنْفَسُ الصُّعْدَاءَ، وَقَالَ: سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الْأَشْيَاءَ"¹، تأسيسا على هذا القول يغدو المثل "دعامة كبرى من دعائم الخطابة لما يحققه من اقتناع وتأثير"²، يختزل الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة، ويصور أزمة الإنسان العباسي. ولاحظنا أن المؤلف نوع من استعمال الحجج الجاهزة، مثل: القرآن والحديث والشعر والمثل، لأنها تمثل بعدا حجاجيا مدعما لأفكاره، وهي بمثابة ركائز أساسية في خطابه المقنع.

ج- الحجاج بالاستعارة

الاستعارة من الأساليب البلاغية وعنصر مهم في تكوين الخطاب الإقناعي، فهي عند معلمي الخطابة في التراث القديم، مجاز، أي "تغييرٌ سعيدٌ لدلالة كلمة أو عبارة"³. ويؤكد بيرلمان أن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بالقبول، بل أكثر من ذلك يتحدث بيرلمان عن أهمية الاستعارة في ربطها بنظرية التناسب الحجاجي الناتجة عن انصهار عنصر الشبيه في عنصر الموضوع. على مستوى التطبيق يرد في المقامات عديد من الاستعارات منذ بداية المقامة المضيرية ففي قوله "رجل الفصاحة يدعوها فتجييه، والبلاغة يأمرها فتطيعه" يقصد برجل الفصاحة أن صاحبها فرد ليس في الرجال من تؤهله آلاته لأن يكون من رجالها اللائقين بنسبتهم إليها ونسبتها إليهم. ثم تمثل الفصاحة كأنها من حشم أبي الفتح وحفدته فهو إذا دعاها ليستخدما فيما يريد من أغراضه تجييه والبلاغة كذلك يأمرها بإصابة الغرض من قلوب سامعيه وبلوغ مراده من نفوسهم فتطيعه. وفي هذا الشاهد تشبها لحال أبي الفتح في تسلطه على الأساليب الفصيحة يورد بها مقاصده كأنه حاكم يتحكم فيها بما يرغبه لا يتكلف ولا يتعسف. وأيضا قوله: "قدّمت إلينا مضيرة تثني على الحضارة وتترجح في الغضارة، وتؤذن بالسلامة، وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة. في قصعة يزلُّ عنها الطرف، ويموج فيها الظرف". فقد أسند فعل الشهادة آكلي المضيرة لأنها سبب الحامل عليها، ثم ذكر الطرف وأراد البصر كأنه يمتد من العين إلى المبصر، فهو يصف القصعة بأنها لامعة الجوهر كأنها مضينة، ينزلق البصر عنها لشدة نقاوتها. والظرف بمعنى حسن الهيئة وبراعة اللسان فيما تشتهي الأنفس بسماعه ذلك أصله وأطلقه هنا وأراد مطلق الحسن والبهاء.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 130.

² - محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ط 2، 2002، ص 85.

³ - شايبم بيرلمان، المصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2023، ص 538.

وهذا ما يسميه بيرلمان الانصهار الاستعاري وخلط المفاهيم للتأثير في المستمع، يقول بيرلمان "إن الاستعارة لا تمارس تأثيرها في الحجاج فقط الذي لأجله وُضعت، يمكن أن تساهم بالخصوص في خلط المفاهيم"¹. ولعله يقصد إدخال بعض المفاهيم في التعبير. فاستعمال مفهوم الشهادة استعمالاً استعارياً يساهم في البحث عن العلاقة بين الألفاظ والعناصر المشتركة بينهما، كأن نبحث عن علاقتها بالسلامة والإمامة.

ورد أيضاً قوله: "وَكُنْتُ أَطْلُبُ مِثْلَهُ مِنْذُ الزَّمَنِ الْأَطْوَلِ فَلَا أَجِدُ. وَالْدَّهْرُ حُبْلَى لَيْسَ يُدْرَى مَا يَلِدُ". شبه الدهر بالحبل لما فيه من خفايا حوادث لا يدري ولا مقدار أثرها حتى يأتي بها. وأن أحشاء الحبل مصدرها الجنين ما لا يعرف أذكر أم أنثى وحي أم ميت وذكي أم خبيث ولا ما رواه ذلك من صفات كثيرة.

خلاصة وتركيب

نخلصُ من خلال هذا الفصل إلى ما يلي:

تشكل التقنيات السردية الموظفة في المقامة المضيرية رافداً من روافد البنية السردية، وقد أبانت عن قدرات بديع الزمان الهمداني البلاغية واللسانية في صياغة نص المقامة صياغة منهجية.

يأتي السرد في المقامة المضيرية خادماً للحجاج، ولقد كانت غاية بديع الزمان الهمداني العثور على وسائل لتحقيق مآربه الإقناعية والتواصلية، ووجد في السرد إطاراً تعبيرياً ملائماً لشرح وتوضيح مجريات ووقائع المضيرة.

تطفح المقامة المضيرية بمشاهد كثيرة تثير الضحك، غير أن هذا الأخير ليس ساذجاً، بل كان ضحكاً واعياً، هدفه كسر القوالب النمطية للثقافة الرسمية، وكل أشكال العبادة، والمحرمات والتابوهات، وكان التراث العربي في العصرين العباسيين، الأول والثاني غنياً بأدب السخرية والضحك الكرنفالي، الذي يهدف إلى اختراق صلابة المجتمع المتدين، الذي يعج بمفارقات يصعب تبريرها أو تبرئتها إزاء العقل الخالص.

استعان بديع الزمان الهمداني بتقنيات واستراتيجيات حجاجية ناجعة توخى من خلالها إقناع قارئ المقامة المضيرية بمضمونها، كما أراد أن يثبت بلاغة هذه المقامة التي يمتزج فيها الإمتاع الأدبي والإقناع العاطفي. ومن التقنيات الموظفة نذكر: الحجاج بالقول، والحجاج بالوصف، الحجاج بالعواطف، فالحجاج بلغة الجسد، الحجاج بالتكرار، ثم الحجاج بالسرد.

¹ - شاييم بيرلمان، المصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة، مرجع سابق، ص 590.

واستند الكاتب إلى آليات الحجاج اللغوي سخرها لخدمة الملمح الإقناعي التداولي، إذ لجأ إلى أسلوب الإستفهام والأمر باعتبارهما عنصرين مركزيين فقد حضرا بقوة في نص المقامة المضيرية؛ نظرا لقوتها التأثيرية والإنجازية التي تحت على الفعل وتحرض عليه.

إلى جانب هذين التعبيرين تحضر الروابط والعوامل الحجاجية منها التعارضية والتساوقية، وهي وسائل لغوية توجه الخطاب وتنظم العلاقات الحجاجية.

تضطلع الحجج الجاهزة في المقامة المضيرية بوظيفة حجاجية وإقناعية، حيث سخر الهمداني الشاهد الديني والمثل قصص تدعيم رأيه وتأكيد، حاكي فيها نماذج من القرآن الكريم، كما احتى بالمثل لاستخلاص العظة والاعتبار والرفع من الفعالية البلاغية والتأثيرية، واستند إلى الاستعارة لزيادة الإقناع.

خاتمة الباب الثاني

سعيننا في الفصل الأول من هذا الباب إلى تحليل المقامة الجاحظية انتهينا منه إلى نتيجة مهمة هي عدم انفصال السرد والحجاج؛ حيث بدا واضحا أن كليهما يخدم الآخر ويعضده. ويكشف الفصل الثالث عن ملامح مسرحية في المقامة الموصلية. ثم يطرح الفصل الثالث مسألة الطعام في المجالس الأدبية وما تعرفه هذه المجالس من جدال وخصومات قصد فرض سلطة الكلام وتسييد المجلس. إذ يُستعمل في هذه المجالس عنصر الإقناع وكل الوسائل العقلية والموضوعية والعاطفية قصد تغيير ذلك الواقع الذي طبع المجتمع العربي عامة والعباسي خاصة.

الفصول الثلاثة السابقة طُبقت فيها العديد من الآليات والمفاهيم الواصفة مستقاة من النظريات الحديثة في مجالي السرد والحجاج، مع الإفادة من بعض التصورات الغربية لدى بعض المنظرين.

الباب الثالث

مقامات الهمداني؛ من الحوارية إلى الحجاج

تمهيد

لقد كانت فكرة هذا الفصل مختلفة عن الفصول السابقة، حيث خصصنا لكل فصل مقامة واحدة مع التوسع في تحليلها. وبعد اطلاعنا على جميع مقامات بديع الزمان الهمذاني بدأت تتضح لنا الرؤى والمنهجيات، فأثرنا الإحاطة الشاملة بجميع المقامات، حتى يكون عملنا وافيا.

إن الرهان العلمي الذي يتطلع إليه كسبه هذا الفصل، هو تجاوز القراءة الكلاسيكية التي حصرت مجال البحث في بوثقات ثلاث هي: بوثة الأصل القديم الذي تصدر عنه المقامة، وبوثة شكل الكتابة منظورا إليه داخل ثنائية المنظوم والمنثور، وبوثة وظيفة الكتابة، وفيها انقسمت المقامة بين وظيفتين هما: الوظيفية التعليمية البلاغية من جهة، والوظيفية الأخلاقية الوعظية الحاملة للقيم من جهة أخرى.

الحوارية رحاب من شأنها أن تسهم في تجديد نظرتنا للمقامات، وإثارة جوانب متعلقة بتعدد الأصوات السردية، وتنوع في اللغات الأدبية والدينية والاجتماعية، وتشابك في الرؤى والمواقف الأيديولوجية، وتداخل في الأجناس الأدبية. وبما أن النص المقامي وظف نصوصا ذات مشارب متعددة، فإن الهدف من تحليلها هو مدى خضوعها للسياق الذي وظفت فيه. كما حاولنا أن نستقي بعض القضايا التناسية، خاصة ما يرتبط منها بسلطة الإقناع.

إذا، فإننا لا نرى ضيرا منهجيا أو نظريا يحول دون الاستفادة من النظرية البوليفونية لدى ميخائيل باختين في دراسة حوارية المقامات، فالظاهرة الحوارية بمختلف تجلياتها متأصلة في المقامة قابضة فيها، كما أن مسألة التعارض الكرنفالي مطروحة كذلك في المقامات.

تطرح مقامات الهمذاني إشكالية التجنيس فهي تحتوي على جميع الأجناس الأدبية المعروفة، يجد القارئ نفسه ينتقل من جنس لآخر في ثوب قصصي بارع غير أن هذا الانتقال يصطدم بتداخل وتقاطع الأجناس والأنواع. ففي عناوين المقامات أصدق الدلالة على أن النص يستدعي غيره من النصوص، انطلاقا من الهوية الأجناسية التي ينتمي إليها، وهذا ما أكدته كثير من الباحثين منهم عبد الفتاح كيليطو. من ذلك ما نلاحظه في تسمية بعض المقامات بـ "المقامة الوصية" و"المقامة الشعرية"، و"المقامة الوعظية"، و"المقامة القريضية". مما يعني أن المقامة فتحت ذراعيها لأجناس أدبية أخرى لم تكن تجتمع في عمل آخر قبل ذلك. ونراها تستقبل مختلف الأجناس مثل الألغاز وأدب المآدب والمناظرة والموازنة وغيرها. أما في ما يتعلق بالمضمون؛ فالمقامة تبدو للقارئ مجموعة مركبة تتوسل أجناسا أدبية متنوعة مثل الخطب والوصف والشعر بمختلف أغراضه من مدح وهجاء ورثاء والرسالة والرحلة والحوارات.

إن طبيعة المقامة واستراتيجية بنائها وانفصال كل قصة عن مثيلاتها تتيح للنص ذلك الامتداد وتلك الحرية وهذه الأخيرة تفتح الباب مشرعا أمام كل أشكال القول، فيصبح الكلام منفتحا على جميع الأجناس والأنماط جامعا بين الشعر والقول والخبر والمثل والحكمة والسرد في ثوب جديد. إلا أن ما ينبغي الإشارة إليه هو حضور الإقناع في هذه الأجناس الأدبية ولعل هذا الفصل دَيِّدنه.

هكذا تصير المقامة العربية وفق هذا التصور جنسا احتفاليا تتنازعها موضوعات مختلفة، من الوصية إلى الوعظ، ثم من المناظرة إلى المحاكمة منها إلى المشاركة العاطفية؛ فيكون الغرض تبعا لذلك، النصح والعدل، والإعلاء من القيم، وكسب استمالة المستمع أو المتلقي.

الفصل الأول

البناء السردي وحوارية الشخصيات

في مقامات بديع الزمان الهمداني

توطئة

تناولنا في المبحث الأول نمطين من الشخصيات في مقامات الهمذاني هما: الشخصيات الهامشية والشخصيات المسطحة، ثم فضاء المكان ودلالاته الرمزية، واعتبرنا هذين العنصرين مكملين للبناء الحكائي للمقامات، واهتممنا في المبحث الثاني بإبراز العديد من الخطابات التي تعج بها مقامات الهمذاني، حيث نجد تشخيصا واضحا لخطاب السلطة ولرموزها، المتمثل في الحاكم والقاضي، بوصفهما رمزين ممثلين للسلطة القضائية والتنفيذية، وحتى التشريعية في آن واحد. ويتابع المبحث ذاتهاشغال الكرنفالية في المقامات وحضور أنساقها في نماذج كثيرة من مدونة مقامات بديع الزمان الهمذاني منها: نسق الأزواج والقناع، الجنون والحمق، الفكاهة والشتائم والألغاز. ويمضي المبحث الثالث في كشف سياق المقامات الحجاجية واستراتيجياتها التواصلية الإقناعية وهي: مقام الوصية، ومقام الوعظ، فمقام المرافعة القضائية، ومقام المناظرة المذهبية، ثم مقام المشاركة الوجدانية، ومقام التعليم.

تشتمل نصوص المقامات الهمذانية على صبغة سردية، ما يجعل ميزتها الجمالية وفرادتها الفنية تطرب السمع، في حين كانت مقامات الحريري تروم تشغيل وإشغال العين، من ثم تدخل مسألة اللعب بالألفاظ في نطاق استراتيجية الكتابة.

وتختلف مقامات الهمذاني عن نظيرتها عند الحريري، أولى الاختلافات تكمن في ثنائية السارد والبطل التي ما فتئت تخلق ازدواجية داخل النص المقامي، بحيث إن الوظائف التي يؤديها كل واحد منهما تسمح بتوقع التمايز بينهما، ذلك أن التقابل بين الشخصيتين خلق لكل منهما فضاءه الخاص؛ الحارث بن همام يؤدي دور الوسيط بين أبي زيد والسروجي والجماعة، في حين سارد مقامات الهمذاني، يخلط أوراق الوظائف السردية؛ إنه سارد محظوظ، يتمتع بحصانة سردية قوية، أهله لأداء دور البطولة في عدد من المقامات كالمقامة البغدادية، كما جعلته يقصي البطل من دائرة الفعل السردية في المقامة البشرية والصيرمية والاستعاضة بشخصيات أخرى.

تفتتح المقامات بعد العبارة الإسنادية، بالسارد عيسى بن هشام الذي يتسلم زمام السرد ويحكي تجربته، ويخطّ صورة عامة للمشهد، تعتمد آلية السرد، وتستثمر كلا من السند وعنصري الزمان والمكان لإغواء القارئ بصدق الحدث الذي يحكيه مستعينا بطاقات التخيل. هكذا ينطلق مسار الأحداث من سياق مكاني محدد، يقترن تارة بمدينة من المدن (بغداد في المقامة الأزادية، وبلخ في البلخية، وسجستان في المقامة السجستانية، والكوفة في المقامة الكوفية، وجرجان في المقامة الجرجانية، وإذربيجان في المقامة الإذربيجانية، وقزوين في المقامة القزوينة، وحمص في المقامة الحمصية).

بل أكثر من ذلك يتخذ صورة بلدان ودور ومجالس خاصة وعامة ووديان وخيم ودكاكين ومساجد وقصور ومنتزهات وأسواق وكل ما تحتويه البيئة العربية من عمارة وبناء، من ذلك (اليمن) في المقامة الشيرازية، و(الدار) في المقامات الناجمية والقريضية والموصلية، (مجلس سيف الدولة الحمداني) في المقامة الحمدانية والمقامة القريضية وكذا المقامة الموصلية، و(واد) في المقامة الإبليلية، و(فناء خيمة) في المقامة النهيدية، و(حانوت) في المقامة القريضية وغير ذلك مما لا يسع المقام لذكره.

ويتأطر الحدث في المقامة ببنية زمنية غير محددة، كالسنوات والفصول والأيام والمراحل العمرية؛ مثل (عام المجاعة) في المقامة المجاعية، و(وقت الأزد) في المقامة البغدادية، و(مرحلة الرشد) في المقامة الكوفية، و(اليوم غير المعين) في المقامة القريضية. ويظهر عيسى بن هشام ساردا ومشاركا متقمصا أدوارا متعددة، عالم متبحر في شؤون الأدب والشعر تارة، مترحل تائه في صحراء حتى أملت به الوحشة والغربة تارة أخرى، ثم يصادف حدثا فيحكي تفاصيله، هكذا يسير نظام المقامة.

المبحث الأول: المتن الحكائي للمقامة البغدادية

يتجلى المتن الحكائي في خروج السارد عيسى بن هشام من مدينة بغداد إلى بعض نواحيها (الكرخ)، استجابة لرغبة دفينه تسكنه، تتجلى في اشتهاى أكل نوع من الثمر يدعى "الأزد". ولما كان السارد لا يملك من المال ما يسد به رمقه، فإنه يتوسل بالوسائل المشروعة وغير المشروعة لتحقيق مطلبه. حيث وقعت عينه على رجل سوادي وجاذب معه الحديث وتظاهر أنه يعرفه منذ زمن بعيد، وناداه أبا زيد وبدأ يسأله عن حاله فرد الرجل السوادي بأن اسمه أبو عبيد، كما أن السارد لا يملك معرفة مسبقة به، لكنه استطاع أن يفتح جسرا تواصليا بينه يمكنه من الاحتيال عليه.

هكذا شرع السارد في سؤال السوادي عن حال أبيه الذي فارق الحياة منذ أمد بعيد، منتهجا في ذلك سلوكا دينيا وثقافيا واجتماعيا لإغوائه وتذويب الجدار الفاصل بينهما حينما قال السارد (إنا لله وإنا إليه راجعون/ لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم/ الدعاء للميت بالمغفرة والرضوان/ محاولة عيسى بن هشام تمزيق ملابسه استعظاما لهول الفاجعة). كل هذه الحركات المسرحية قابلها السوادي بالتعاطف مع عيسى بن هشام، وهو موقف هام في تطوير الحدث، فعمل السارد على ايقاظ شهوة الأكل عند الضحية لعلها تكون البادرة لجني ثمار التمهيد عبر إثارة الرغبة الدفينة في تناول طعام السوق بدلا من طعام البيت، مما يخدم استراتيجيته الحجاجية "هَلُمَّ إلى البيت نُصَبْ غداء أو إلى السوق نَشْتَرِ شَوَاءً. والسُّوق أقرب. وطَعَامُهُ أَطيب. فاستفزته حُمَةُ القَرَمِ وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع"¹.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 78.

هكذا ازداد تعلق السوادي بابن هشام، وتبددت الهواجس التي كانت تنتابه من قبل، فاستسلم لخدعته، فوقع عندئذ في فخه.

فعلا تناولا جميعا الشواء وامتلا بطن عيسى بفعل الإغراء وتحت وطأة العناء، وتراجعت فصاحته وبراعته البيانية عند الشواء لأنه لا يملك نقدا يسدده لصاحب المقهى. فنصب حيلة للانسحاب من المشهد وترك السوادي في مواجهة، منصرفا لإحضار السقاء لأبي زيد. وما هي إلا حيلة مدبرة لخروجه مما هو فيه، حتى لا يكون ضحية الغدر.

ينتظر الضيف قدوم مضيفه الذي تأخر عنه، في الوقت الذي سيطالبه صاحب المقهى بأداء ثمن ما أكل. إذاك فطن للحيلة ولم يدر أنه وقع فريسة الغدر والاحتيال؛ بدليل إجابته "أكلته ضيفا". وهنا بادره الشواء باللطم واللكم وحينئذ يبكي من شدة المكيدة التي أبرم خيوطها عيسى الذي يراقب الموقف من بعيد وهو سعيد بتدبير معاشه وخبير بخلوصه ثم أنشد- بعد دفع السوادي الثمن باكيا :-

أَعْمَلُ لِرِزْقِكَ كُلَّ آلَةٍ لَا تَقْعُدَنَّ بِكُلِّ حَالَةٍ
وَأَنْهَضُ بِكُلِّ عَظِيمَةٍ فَأَلْمَزُ يَعْجِزُ لَا مَحَالَةٍ¹.

تتمتع المقامة البغدادية بقسط وافر من الإثارة والتشويق، مما يعلي من قيمتها الفنية والجمالية، تنج بالمتلقي في متاهات عوالم حكاية مغرقة في الخيال، وتصور المواقف الإنسانية الطريفة، تعكس بطريقة فنية، جوانب من الحياة العربية في القرن الرابع الهجري.

تشير المقامة البغدادية إلى استفحال النصب والاحتيال والاستجداء، وترصد نماذج إنسانية من الطبقات الاجتماعية السفلى، التي تكدرت من ضنك العيش. كما تبين اختلاف سلوكيات الناس، فمن ماكر غادر إلى ساذج قاصر، ومتكالب على جمع المال، إلى باغ لا يقيم وزنا لإنسان، حتى صار في بغداد من الأمثلة الجارية قولهم: "المال المال وما سواه محال".

المبحث الثاني: آليات السرد

أ- الراوي العليم

اختار بديع الزمان الهمداني لبناء مقامته شخصيتين رئيسيتين، هما: عيسى بن هشام وأبو عبيد، إلى جانب شخصيات هامشية مثل شخصية الأب والشواء. غير أن عيسى هو الذي روى الحكاية من أولها إلى آخرها. وهذا الفعل يؤديه عيسى بن هشام في المقامات كلها، لا يشاركه فيه شخصية أخرى، كما أن

¹ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 80.

المقامة لا تشتمل على حكاية إطار وحكاية داخل إطار شأنها شأن المقامة "الأصفهانية"، و"المقامة القريضية"، و"المقامة البلخية"، و"المقامة السجستانية"، و"المقامة الكوفية"؛ مما يجعلنا لا نؤيد ما ذهب إليه الحريري لما حصر مهمة ابن هشام في الرواية، مثلما يفهم من كلامه السابق (عز {الهمداني} إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها).

إن عيسى بن هشام في المقامة يتوحد مع وظائف أبي الفتح ويقوم هو بأداء أفعاله، فهو الذي روى الحكاية، وهو الذي خدع السوادي، وهو الذي دعاه إلى الطعام، وهو نفسه الذي فر وتركه أسيراً لدى الشواء. وعمل الهمداني المؤلف الواقعي على حذف الكثير من "الشخصيات الافتراضية"؛ قصد صناعة ما يسمى بـ "البطل المضاد"، وقد رأى البعض تجسيدا لها في المقامات الهمدانية،¹ والتي تعلن انتهاء مسلسل البطولة في صيغتها البدوية القديمة، وبروز معالم تتخذ من خدعة الكلام وحيل اللسان طريقا للانتصار على حساب الهامش "لتعديل نسق القيم الذي يختل حين يطغى المركز... وكأنه انتصار القوة الذي يأمل الضمير الجمعي أن يتحول إلى الانتصار بالفعل"²، ففي المقامة انتصر عيسى بن هشام بأفعاله وحركاته؛ قصد تحقيق موضوعه "الأزاد"، مستغلا عاملي الخداع والحيلة للإيقاع بالسوادي، وقد ساعده في ذلك كفاءته وذكاءه من حيث اختيار المكان المناسب لتنصيب الفخاخ وتنفيذ الخطط، وانطلق من بغداد صوب السوق المركزي هنا تفجرت الأحداث، وتسلم الراوي عيسى بن هشام زمام السرد وتفاعلت الأقوال، مستندا في ذلك إلى الرؤية السردية المصاحبة التي عبّرت عنها ضمائر المتكلم الواردة منها: (اشتيت - أنا - ليس معي - خرجت - أنتهز - فإذا أنا)، سرعان ما عدل عن السرد بعد ذلك إلى العرض؛ فأفرز حوارا مطولا أرغم السوادي على قبول الدعوة .

ابن هشام: حَيَّاكَ اللَّهُ يَا أَبَا زَيْدٍ، مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتَ؟ وَأَيْنَ نَزَلْتَ؟ وَمَتَى وَافَيْتَ؟ وَهَلُمَّ إِلَى الْبَيْتِ.

أَبُو عُبَيْدٍ: لَسْتُ بِأَبِي زَيْدٍ، وَلَكِنِّي أَبُو عُبَيْدٍ.

ابن هشام: نَعَمْ، لَعَنَ اللَّهُ الشَّيْطَانَ، وَأَبْعَدَ النَّسْيَانَ، أَنْسَانِيكَ طَوْلُ الْعَهْدِ، وَاتَّصَالَ الْبُعْدِ، فَكَيْفَ حَالُ أَبِيكَ؟ أَشَابَ كَعْهْدِي، أَمْ شَابَ بَعْدِي؟

أَبُو عُبَيْدٍ: قَدْ نَبَتَ الرَّيْبُ عَلَى دِمْنَتِهِ، وَأَرْجُو أَنْ يُصْبِرَهُ اللَّهُ إِلَى جَنَّتِهِ.

ابن هشام: إِنَّا لِلَّهِ وَإِلَيْهِ رَاجِعُونَ. وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ، وَمَدَدْتُ يَدَ الْبِدَارِ، إِلَى الصِّدَارِ، أُرِيدُ تَمْزِيْقَهُ، فَقَبِضْ السَّوَادِيَّ عَلَى خَصْرِي بِجَمْعِهِ.

¹ - توماس مونرو، "فن بديع الزمان الهمداني وقصص البيكاريسك" ضمن مجلة فصول، ع 3، خريف 1994، ص 164.

² - صالح هويدا، الهامش الاجتماعي في الأدب: قراءة سوسيولوجية، دار رؤية، القاهرة، 2015، ص 146.

أَبُو عُبَيْدٍ: نَشَدْتُكَ اللَّهُ لَا مَرَقَتَهُ.

ابن هشام: هَلُمَّ إِلَى الْبَيْتِ نُصِيبْ غَدَاءً، أَوْ إِلَى السُّوقِ نَشْتَرِ شِوَاءً، وَالسُّوقُ أَقْرَبُ، وَطَعَامُهُ أَطْيَبُ.

نلاحظ من خلال المقطع الحوارى الدائر بين الشخصيتين استحواذ عيسى بن هشام على أطراف الحديث متحكماً في ضحيته من جهة أولى، ساعياً من جهة أخرى إلى "ضمان السيطرة على المتلقي، وإحكام القبضة عليه، وتوجيهه نحو نتائج قد ضبطها سلفاً دون وعي من المتلقي"¹.

ب- الشخصيات الهامشية

هي موجودات نصية لازمة لتكوين المشهد السردى، دون أن يكون لملامحها الخاصة كشخصيات أية أهمية... وتكون هاته الشخصيات الهامشية مهمة في سير الحدث². قد تمثل شخصية الفقير الكادح الذي لا يملك قوت يومه ويلجأ إلى طرق ملتوية للحصول على الرزق، فجميع الوسائل مشروعة من أجل بلوغ الغايات: الاحتيال، الكدية، الاستجداء، الكذب، الادعاء، مادام الأمر يتعلق بهذا النمط من الشخصيات المحرومة من رغد العيش على صعيد بغداد، كما يتجسد أيضاً في شخصية المثقف في البيئة العباسية، ففي الوقت الذي ينعم فيه بعض الأدباء والمثقفين الموالين للسلطة السياسية بالنعم والفضائل، يزرع العديد من العلماء تحت وطأة العوز وذل السؤال، إذ صور بديع الزمان الهمداني بشكل دقيق في جل مقاماته هذه الآفات والمشاكل التي أصابت المجتمع العباسي التقليدي والمثقف على السواء.

وفي "المقامة الحلوانية" تمثل شخصيات الغلام، والعاملين في الحمام شخصيات ثانوية مجهولة الاسم والأبعاد، الغلام يتصف بالحمق الذي يؤدي إلى تأزم الحدث فيما بعد، فاختياره للحمام ذي الصفات المنافية لميولات سيده يفتح السرد على أحداث تمثل صورة مجسدة للحمق³، ولولا الغلام واختياره الأحمق لما انتقلنا إلى كل الأحداث التالية، بما فيها من أفكار وانعكاسات واقعية أراد المؤلف الضمني بلوغها.

أما العَامِلَانِ فهما شخصيتان ثانويتان، تعملان بجِد وتَفَانٍ، لكن بشكل يخلو من التفكير والعقلانية قال الراوي: "وَدَخَلَ عَلَى أَثَرِي رَجُلٌ وَعَمَدَ إِلَى قِطْعَةٍ طِينٍ فَلَطَخَ بِهَا جَبِينِي، وَوَضَعَهَا عَلَى رَأْسِي، ثُمَّ خَرَجَ وَدَخَلَ آخَرَ فَجَعَلَ يَذْلِكُنِي ذَلِكَ يَكْدُ الْعِظَامِ، وَيَغْمِرُنِي غَمَرًا يَهْدُ الْأَوْصَالَ وَيُصَقِّرُ صَفِيرًا يَرِشُ الْبُرَاقَ، ثُمَّ عَمَدَ إِلَى رَأْسِي يَغْسِلُهُ، وَإِلَى الْمَاءِ يُرْسِلُهُ"⁴. تبدو بوادر الصراع على رأس الزبون عيسى بن هشام،

¹ - هاجر مدقن، حجاج التمثيل في الآداب السلطانية: مقاربة تداولية، دار النابعة، القاهرة، 2014، ص 139.

² - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 91.

³ - نفسه، ص 193.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 107-108.

ويحتدّ الصراع الذي يتخلله الضرب حتى حضر صاحب الحمام فتحاكما عنده، وهو صراع: "حول الرأس بوصفه صراع سيادة بين قوتين تهدف كل منهما إلى تأكيد تبعية هذا الرأس لها"¹، كما يتضح أيضا من الحوار الدائر بين العاملين؛ أن عملية غسل الرأس تتجاوز مجرد القيام بغسله، إلى نزعة ملكية وهو ما تختزله الألفاظ (هو لي، حقّي، ملكي، يدي)، وعيسى بن هشام باق في مكانه صامت ينظر إلى المشهد الحوارى الشجاري ويرصد أقوالهما دون انحياز أو ميل، فجأة يرد ردا قاطعا مليئا بالدهشة "يا عَفَاكَ اللَّهُ هَذَا رَأْسِي. وَقَدْ صَحَبَنِي فِي الطَّرِيقِ، وَطَافَ مَعِيَ بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ، مَا شَكَّكْتُ أَنَّه لِي"². وكما هو بينّ فالعاملان هما الفاعل الرئيس في المشهد، ولكنهما هامشيان "إنهما مجرد وظائف داخل السرد"³، لا خصوصية للعوامل (actans) التي تنجزها.

يمكن أن ينطبق هذا التحليل على جل الشخصيات التي لم يسع النص لتسميتها، أو استكناه أكثر من وظيفتها كما هو الشأن في شخصية الأبله في المقامة الأزادية.

- شخصية الأبله

تمثل شخصية الأبله في "المقامة الأزادية" عيسى بن هشام الراوي والبطل الذي انخدع جراء ذكاء ودهاء الإسكندري المحتال، فعيسى عطف على الشحاذ المتسول، ولم ينكشف له إلا بعد أن منحه وأغدق عليه من خيراته "قال عيسى بن هشام: فقلت له: إن في الكيس فضلا فأبرز عن باطنك أخرج إليك عن آخره. فأماط لثامه فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري. فقلت: ويحك أيّ داهية أنت"⁴، فعيسى دائما يسعى إلى التعرف على محاوريه والإفادة من علمه، مثلما يتأكد في كثير من المقامات.

وقد تميز هذا النمط من الشخصيات بالبلاهة لتأثرها السريع وتصديقها لشخصية المحتال واستسلامها له، وعلى الرغم من كون شخصية عيسى بن هشام شخصية ذكية وفطنة إلا أنه استسلم لفطرته وشفق على حاله عندما اقتنع بصحة الأسباب والدوافع التي تقوده إلى الاستجداء وطلب العطاء، وليس عيسى وحده من يستشعر هذه المفارقة العجيبة في شخصية أبي الفتح الشحاذ، بل حزت في نفس أصحابه كذلك، مثلما تؤكد إشارات عديدة، منها ما جاء على لسان الجماعة في المقامة البصرية، عقب تقديم البطل لخطابه: "وَقُلْنَا لَهُ: الْحَقُّ بِأَطْفَالِكَ"⁵.

¹ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 194.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 108.

³ - السرد في مقامات الهمداني، مرجع سابق، ص 91.

⁴ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 17.

⁵ - نفسه، ص 85.

أما في "المقامة الأسدية" فقد وظف الهمذاني شخصيات دون تسميتها مثلما يظهر من شخصية الفتيان في مشهد من مشاهد الحكاية، وهو مشهد لقاء الأسد وهجومه على الجماعة، فقدم له الراوية وصفا خارجيا، في قوله: "وَتَبَادَرَ إِلَيْهِ مِنْ سُرْعَانِ الرُّفْقَةِ فَتَى"¹، لكن سرعان ما قضى عليه الأسد في اللحظة الأولى عند ظهوره، وراح يوظف أبياتا شعرية تصف الشخصية، من ذلك قوله:

"أَخْضَرَ الْجِلْدَةَ فِي بَيْتِ الْعَرَبِ يَمْلَأُ الدَّلْوَ إِلَى عَقْدِ الْكَرْبِ

بقلبٍ ساقه قَدْرٌ، وَسَيْفٍ كُلُّهُ أَثَرٌ، وَمَلَكَتُهُ سَوْرَةُ الْأَسَدِ، فَخَانَتْهُ أَرْضُ قَدَمِهِ، حَتَّى سَقَطَ لِيَدِهِ وَقَمِهِ"². وذكر الهمذاني أوصاف الفتى من لون البشرة الأسمر الدال على الأصالة العربية في زمن غابر، كما استعان بالحركة في تصوير المشهد السردي لمدة بأبعاد درامية قصد غريان الفتى وتوجسه من الأسد.

- شخصية الفارس

يرتبط ظهور هذه الشخصية بمشهد سردي جديد، أو حكاية متضمنة داخل الرحلة، حيث أشار إليه الراوية ضمن مشهد العودة إلى الصحراء، والنزول بأرضها أملا في البحث عن الكلاء بعد نفاد الزاد، قال الراوي "وَعُدْنَا إِلَى الْفَلَاةِ، وَهَبَطْنَا أَرْضَهَا حَتَّى إِذَا ضَمَرْتِ الْمَزَادُ، وَنَفَذَ الزَّادُ أَوْ كَادَ يُدْرِكُهُ النَّفَادُ، وَلَمْ نَمَلِكِ الذَّهَابَ وَلَا الرَّجُوعَ، وَخَفْنَا الْقَاتِلِينَ الظُّلْمَ وَالْجُوعَ، عَنْ لَنَا فَارِسٌ فَصَمَدْنَا صَمَدَةً"³.

فالفارس شخصية ذكية أرادت القضاء على عيسى بن هشام من خلال استخدامه للحيلة وذلك باستدراجه إلى سفح الجبل لكنه لم يفلح في القضاء عليه.

ت-الشخصيات المسطحة (Flat)

- أبو العنابس الصيرمي

رسم بديع الزمان الهمذاني لهذه الشخصية أبعادا أقرب إلى الشخصية المركبة ذات الأبعاد المتعددة (Round Character). وبصرف النظر عن الوجود التاريخي لأبي العنابس الصيرمي فإن ما يعيننا هو صورته كما تقدمها المقامة.

تبدأ "المقامة الصيرمية" بتوضيح ثراء أبي العنابس الذي يكشف عن جانب مهم في شخصيته، فهو مبسوط اليد، لا يحسب للأيام والليالي حسابا في سبيل استمتاعه باللحظات المليئة باللهو والمسامرة والمتع

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 41.

² - نفسه، ص 41-42.

³ - نفسه، ص 43.

رفقة أحبائه. وتبدو شخصية أبي العنابس في عيون مسامريه وقد ضربت في كل كنانة بسهم يقول: "وكنْتُ عندهم أعل من عبد الله بن عباس، وأظرفُ من أبي نواس، وأسخى من حاتم، وأشجع من عمرو، وأبلغ من سحبان وائل، وأدهى من قصير، وأشعر من جرير، وأعذب من ماء الفرات، وأطيب من العافية لبذلي ومروءتي وإتلافي ذخيرتي"¹. إن الصيرمي يتبجح بنفسه فكل الأوصاف الحميدة والأخلاق الحسنة اجتمعت فيه، ويصبح الملمح الذي يمكن الاطمئنان إليه في شخصية أبي العنابس هو ما يتبدى من الحدث نفسه، البذل والمروءة والإسراف، والعلم بالشعر والنثر وأيام العرب وأخبارهم.

وإن أصحابه قد انفضوا من حوله بمجرد أن نفذ ما يملك، والمقامة تسلط الضوء أكثر على هذه الشخصية وتمنحه مساحة سردية مقارنة بباقي الشخصيات. من هذا المنطلق يمكن اعتباره من الشخصيات المركبة أو المتعدد الأبعاد، إذ يصف النص بصورة تفصيلية الأثر النفسي والجسماني الذي أصاب نفسية أبا العنابس إذ فوجيء بانقلاب الأحباء إلى أعداء والأخيار إلى أشرار فتغيرت شخصيته من حليم إلى منتقم لئيم. يقول أبو العنابس في وصف حاله: "وقد أورثوني الحسرة، واشتملت منهم عليّ العبرة... وجُزْتُ على الوسواس المقدار، وصرت بمنزلة العمّار، وشيطان الدّار، أظهر بالليل وأخفى بالنهار. أشأم من حفار وأثقل من كراء الدّار وأرعن من طيطيّ القصّار. وأحمق من داود العصّار"².

هكذا يمكن إدراك أبعاد الشخصية نتيجة لتفاعلها مع الحدث، بما يؤدي إلى تحولات ملموسة عن الصورة التي قدمت في بداية المقامة للشخصية نفسها، ويبدو الفقر وتخلي الرفاق قد ولّد في الشخصية وعيا عميقا بذاتها وبالحياة، بما يؤدي إلى الحركة التالية في المقامة بهدف تغيير الوضع القائم مع الرفقاء، وذلك من خلال السعي والترحال الذي أكسب الشخصية المعارف والمهارات والمال.

ونص المقامة الصيرمية يسهب في وصف ما اكتسبته الشخصية، وكأنه يشدد على التحول الحادث فيها بما ينتظر معه أن يتبدل سلوك الشخصية إذا ما تكررت التجربة نفسها مع الرفقة السابقة. وهذا ما يحدث بالفعل؛ فحين يعود أبو العنابس إلى مدينة السلام حيث كان يدعو الجماعة نفسها إلى وليمة تشبه ما اعتادوا عليه في سالف الأيام، لكنه هذه المرة قد أضمر خلاف ما أظهر، يقول: "فلما قدمت بغداد ووجد القوم خبري. وما رزقته في سفري. سرّوا بمقدمي. وصاروا بأجمعهم إليّ يشكون ما عندهم من الوحشة لفقدي. وما نالهم لبعدي. وشكوا شدّة الشوق. ورزء التّوق... فأوهمتهم أنني قد صفحت عنهم ولم أظهر لهم أثر الموجدة عليهم"³.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 250.

² - نفسه، ص 253.

³ - نفسه، ص 255.

يبدو جمهور الحاضرين في "المقامة الصفرية" أيضا من عداد الشخصيات الهامشية متواجدون في مكان غير معلوم يوحي بأنه مكان مأهول كالسوق أو الجامع، وقد وصفهم الإسكندري بـ"أرباب الثراء، الراقلين في الفراء" وهو وصف يؤكد بقول الراوي: "ألقوا عليه من الفراء المَغْشاة، والجباب المُوْشاة" ولكنهم مع ثرائهم كانوا متمردين في الإنفاق؛ فلم يكونوا ليبدلوا من أموالهم إلا بعد أن فتنوا ببراعة الإسكندري وفصاحته، وبعد أن شجعهم عيسى بن هشام بدفع فروته إلى الإسكندري، وهو ما وافق عليه ابن هشام نفسه قائلا: "والله لو لم أورك، وأعط على عورك، لما وصلت إلى صلة، ولا انقلبت أكسى من بصلة"، فهم - إذن - ليسوا ممن ينفق شفقة على الفقير، بل على الأديب الذي افتقر.

وتتسم هذه الشخصيات بأنها شخصيات مسطحة، يحتال عليها أبو الفتح الإسكندري، ويتوجه لها بأدبه، فتجزل له العطاء.

- فضاءات الدلالة للشخصيات

يمرُّ أبطال المقامات خلال رحلتهم بفضاءات متعددة تكون كلها مسخرة لإتمام عملية السرد لتوليد القصص الثانوية. فيختار البطل فضاءات جغرافية ثم أخرى مغلقة رحبة تؤدي إلى فضاءات خرافية تعيده من جديد إلى الفضاءات الجغرافية التي انطلق منها منذ البداية. ويمكننا من خلال الفضاءات أن نبين القيم والدلالات الرمزية التي تنضح بها.

- فضاء المدينة

تطالعنا المدينة كعناوين رئيسة في أغلب مقامات بديع الزمان الهمذاني تحمل دلالة الاستغلال، والخداع والحيلة والانتهازية، والنصب واللوم والنفاق والاستبداد، كلها تندرج ضمن حقل الكدية، التي تحمل حسب عبد المالك مرتاض "معنى الاحتيال للمال بمختلف الأساليب والوسائل غير المشروعة من استخدام القوة والاستيلاء بالعنف والغلبة إلى استغلال غفلة الجماهير وغرائز الرحمة والرقّة"¹. وعلى هذا الدّيدن، سار أبو الفتح الإسكندري في معظم المقامات، كان يبيّ كل ما يستلزمه الأمر من عناصر نفسية لنيل العطايا والدراهم من جيوب المغفلين، ضاربا على وتر من العاطفة. ويطلع علينا أبو الفتح الإسكندري في "المقامة الجرجانية"، بشكله غير المعهود: "ليس بالطويل المتّمدّد، ولا القصير المتّردّد، كَثُ العُثْنون، يتلوه صِغارٌ في أطمار"²، يقف على مجلس ضمّ عيسى بن هشام وأصحابه بجرجان، فطفق

¹ - عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1988، ص 29.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 9.

يعرّف نفسه أنه إسكندري عيسى أمويّ، جاب الآفاق وتقصى العراق، وقد سخر فصاحته وبلاغته لنصب حيله على عيسى بن هشام.

يقول في المقامة القريضية "طرحني النوى مطّارحها، حتّى إذا وَطأتُ جُرجان الأقصى، فاستظهرت على الأيام بضياح أجتاث فيها يد العمارة، وأموال وَقَفَتْها على التجارة، وحنوت جعلته مثابة، ورفقة اتخذتها صحابة، وجعلت للدار حاشيتي النهار". يظهر جليا تأثير ذكر المكان على صاحبه بعد أن فعلت به الغربة (النوى) ما فعلت، فراح الهمداني على لسان عيسى بن هشام يتنعم بملذاتها ويأنس بها من وحشة الغربة، حتى أنسته ألمها.

اختار الهمداني من المدينة أرقى مكان، وأعلاه منزلة، والذي يرمز للرقى والازهار، وما دار السلام في "المقامة القردية" إلا تأكيد لقيمتها لديه.

في "المقامة النيسابورية" حديث لعيسى بن هشام عن قاض منافق، لبس ثوب الزهّاد العباد الصالحين، أكلا لأموال اليتامى، ورزقه كله حرام، لم يحفظ أمانة الأوقاف، بل استغل منصبه للنهب والاختلاس، وسلب أموال الناس بطرق شرعية من عهود وصور وشهود، وادعى تدينه من خلال تقصير شاربته التزاما بالسنة، كما جعل لحيته بيضاء اللون ليكسب نفسه هيبة ووقارا، وذلك للإطاحة بأكبر قدر من الناس عبر النصب والاحتيال.

تتصدر "المقامة الخمرية" قيمة النفاق وهي تروي قصة الإمام أبي الفتح إمام الناس بالمسجد نهرا، ويقصد الحانة لشرب الخمر ليلا، وهو ما صرح به لعيسى بن هشام في نهاية المقامة:

وَكَاذًا يَفْعَلُ مَنْ يَغُ قُلْ فِي هَذَا الزَّمَانِ¹.

- فضاء المسجد

يعد المسجد مكانا هاما يوظف في الأعمال الأدبية، مكان يوفر الراحة النفسية للإنسان، ويضفي جو الطمأنينة والسكينة، ودلالة المسجد تنم عن طابع قدسي تنتشر هالته الدينية، إلا أن هذا الفضاء في مقامات الهمداني لم يعد يحمل تلك الدلالات، حيث لم يسلم من الاستجداء والنصب والاحتيال والشحاذة والاستغلال ونصب الفخاخ. يقول عيسى بن هشام في المقامة الرصافية: "فلما نصفت الطريق، اشتد الحر وأعوزني الصبر، فملت إلى مسجد آخذ من كل حزن سره، وفيه قوم يتأملون سقوفه،

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 289.

ويتذكرون وقوفه"¹. ولهذا فإن "فضاءات القص في المقامات هي التي تمنح للشخصية سلطة مهيمنة، إذ يعكس قولها أو سردها الإخباري حقيقة تحكمها بتراتبية الأحداث وتوالدها النسقية والدلالية"².

المبحث الثالث: حوارية الشخصيات وخطابات السلطة

إن الناظر في مقامات بديع الزمان الهمداني يرى أن شخصياتها حوارية إلى حد كبير. ذلك أن بطلها عيسى بن هشام يمثل نموذجا لشخصية حوارية ترى العالم رؤية مختلفة، كما تعتبر شخصية تمنح نفسها الحرية التامة فيما تتخذ من قرارات، مع محاولة إيجاد قنوات التواصل مع سائر الشخصيات السردية المفترضة داخل نصوص مقامات بديع الزمان الهمداني.

ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك في "المقامة القريضية"، ففيها يبدو عيسى بن هشام شخصية حوارية، لا تحاول فرض آرائها على سائر الشخصيات؛ وإنما تفتح مجالا رحبا أمام الشخصيات الأخرى لتبادل الآراء ومناقشتها. يطالعنا منذ بداية المقامة أنها ستنطوي على حوار جماعي، يتم فيه تبادل الأفكار النقدية حول الشعر والشعراء، وهوما عبر عنه بقوله: "فَجَلَسْنَا يَوْمًا نَتَذَكَّرُ الْقَرِيضَ وَأَهْلَهُ"³. ثم يصف عيسى بن هشام الفاعلية الحوارية التي ينطوي عليها الحوار السابق، الذي تحوّل إلى جدال يقول الراوي: "حَتَّى إِذَا مَالَ الْكَلَامُ بِنَا مَيْلَهُ، وَجَرَ الْجِدَالُ فِينَا ذَيْلَهُ"⁴، وعندما أبدى البطل أبو الفتح الإسكندري استعدادا للمشاركة في الحوار، وافق عيسى بن هشام لما رأى في هذا الأخير من علم وبيان.

وفجأة يتطور الحوار بعدما بدأ عيسى بن هشام ومن معه طرح العديد من الأسئلة على أبي الفتح الإسكندري، الذي يجيب مباشرة مبديا رأيه، بحرية تامة، في كل من: امرئ القيس والنابغة وزهير وطرفة وجيرير والفرزدق والمحدثين من الشعراء والمتقدمين منهم.

وهكذا تبدو في "المقامة القريضية" حوارية الراوي عيسى بن هشام، وقدرته على بناء علاقات حوارية متنوعة مع باقي شخصيات المقامة. ولعل هذه الحوارية ترجع إلى أن صاحبها لا يحاول التحكم في شخصيات نصه أو السيطرة عليها؛ بل تركها تؤدي أدوارها السردية المتنوعة بكل حرية. الشيء الذي ينعكس على الشخصيات المقامية بحيث تكتسب هويات متميزة تضاعف إنتاجية النص.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 189.

² - يوسف عليمت "جماليات السرد: قراءة في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمداني"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، مج 27، ع 107، ص 156.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 09.

⁴ - نفسه، ص 09.

تتضح فاعلية الكاتب المبدع وفقا لما يذهب إليه أنصار النقد الحواري، كلما أفسح المجال لشخصيات نصه، ووفر لها قسطا من الحرية داخل النص السردي. يقول باختين في هذا المقام: "تبرزُ فعالية المؤلف في إفساح المجال أمام كل من الشخصيات المتصارعة لأنْ تبلغ أقصى قوتها"¹، وهذا ما يلاحظ على مقامات الهمداني، انطواؤها على أصوات سردية متنوعة متباينة أحيانا، ومتناقضة أحيانا كثيرة.

تكمن إذن، حوارية الشخصيات في مقامات الهمداني فيما يمكن تسميته: "حوارية الأفكار"، ولم تعد هذه الحوارية المذكورة سوى نوع من تبادل الأفكار وجهات النظر. وقد توقف باختين عند حدود المسألة عندما أشار إلى أن أفكار الفرد لا تبرز بمنأى عن أفكار الآخرين؛ بل تُحدث حوارا مع أفكارهم شفويا أو كتابيا، فالفكرة عند باختين تشبه الكلمة المسموعة أو المجاب عنها، من خلال أصوات أخرى نابعة عن وعي الآخرين.²

يتسع فضاء "المقامة الهمدانية" لاحتواء أصوات غير العقلاء من البشر- المجانين- كما هو واضح في "المقامة المارستانية"، التي تحكي عن شخص أصيب بالجنون، متمثل للعلاج بمارستان البصرة، يهاجم بعنف شديد أفكار المعتزلة ورؤاهم حول بعض القضايا العقدية، رافضا بقوة ما يذهبون إليه من أن للعبد مطلق الاختيار في أفعاله وسلوكه، يقول: "إِنَّ الْخَيْرَ لِلَّهِ لَا لِعَبْدِهِ. وَالْأَمْرُ بِيَدِ اللَّهِ لَا بِيَدِهِ، وَأَنْتُمْ يَا مَجُوسَ هَذِهِ الْأُمَّةِ تَعِيشُونَ جَبْرًا، وَتَمُوتُونَ صَبْرًا، وَتُسَاقُونَ إِلَى الْقَبْرِ قَهْرًا، وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُيُوتِكُمْ لَبَرَزَ الَّذِينَ كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقَتْلُ إِلَى مَضَاجِعِهِمْ أَفَلَا تُنْصِفُونَ"³، ويواصل هذا الشخص المجنون هدم البناء النظري لفكر المعتزلة، دون أن يحاول أحد إسكاته، أو مصادرة رأيه في تلك المسألة، متحصنا بالجنون ضد السلطة الدينية التي يمثلها محاوره لعمله بما يؤديه من عواقب. فالجنون بهذا المعنى وقاية ومنجاة من أي محاسبة محتملة.

كما تؤسس الشخصيات أفكارها المتنوعة – والمتحاورة في ذات الوقت – داخل نصوص مقامات الهمداني على مجموعة متراكبة من حوارية الخطابات أو الأصوات، تمثل خطابات مختلف المجموعات اللغوية المتواجدة في المجتمع. ويعرّف باختين هذه الحوارية قائلا: "خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين..." مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنيين...إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو حوار

¹ - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 97.

² - شعرية ديستوفسكي، ص ص 124-125.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص ص 147 – 148.

داخلي"¹، لهذا يبدو جليا أن حوارية الخطابات تنطوي بالضرورة على تباين في اللغة، والفكر، وهو تباين لا يعود إلى المبدع، بل يستند إلى الفكر البشري الذي يتصف بالتنوع والاختلاف. "وهكذا وجد باختين نفسه مضطرا لتقديم تفسير جديد للثقافة: تتألف الثقافة من خطابات... وكل فرد مجبر على أن يتخذ موقفا إزاء هذه الخطابات"².

في نصوص مقامات بديع الزمان الهمداني، يتراءى الخطاب السردي باعتباره جامعا لألوان خطابية متباينة، تُترجمُ الواقع المجتمعي وتشخصُ الوضع الراهن المرتبط بالفكر المتسم بالتفاوت والمفارقة، مما أفضى إلى ظهور الأصوات المتعددة، واللغات الخصوصية.

لعل "المقامة الوعظية" تكشف عن الخطاب الصوفي بما ينطوي عليه هذا الخطاب من دعوة صريحة إلى مجاهدة النفس، بالتزام الزهد، وترك المعاصي، والابتعاد عن ملذات الحياة وشهواتها الزائفة، والإقبال على الله بالطاعات والعبادات. ونجد الخطاب الصوفي في هذه المقامة يمثلها أبو الفتح الإسكندري وهو يصيغ خطابا وعظيانفسيا، يعظ قوما اجتمعوا لسماعه؛ داعيا إياهم بالاستعداد للدار الآخرة، والزهد في الدنيا، كأن الإسكندري نمط الولي المثالي النموذج الجدير بالاقتداء؛ الولي الذي يصون أحكام الشريعة قال الراوي: "أَلَا وَإِنَّ الدُّنْيَا دَارُ جَهَاذٍ، وَقَنْطَرَةٌ جَوَازٍ، مَنْ عَبَّرَهَا سَلِمَ، وَمَنْ عَمَّرَهَا نَدِمَ، أَلَا وَقَدْ نَصَبْتُ لَكُمْ الْفَخَّ وَنَثَرْتُ لَكُمْ الْحَبَّ فَمَنْ يَزْتَعِ يَقَعْ، وَمَنْ يُلْقُطُ يَسْقُطُ، أَلَا وَإِنَّ الْفَقْرَ حِلْيَةٌ نَبِيكُمُ فَاكْتَسُوهَا"³. ولا يكتفي الإسكندري برؤيته الصوفية، بل يستحضر لتأكيدا أقوال رجال التصوف المعروفين بالزهد والورع، "وقَدْ سَمِعْتُ أَنَّ عَلِيَّ بْنَ الْحُسَيْنِ كَانَ قَائِمًا يَعْظُ النَّاسَ وَيَقُولُ: حَتَّامٌ إِلَى الْحَيَاةِ رَكُونُكَ. وَإِلَى الدُّنْيَا عِمَارَتُهَا سُكُونُكَ. أَمَا اعْتَبَرْتَ بِمَنْ مَضَى مِنْ أَسْلَافِكَ. وَبِمَنْ وَارَثَهُ الْأَرْضُ مِنْ آلَافِكَ"⁴. ويمتد الخطاب الوعظي إلى نهاية المقامة.

أما الخطاب النقدي فنراه بوضوح في "المقامة الجاحظية" التي سبق أن قدمنا لها تحليلا وافيا في الفصل الأول من البحث، التي أفردها بديع الزمان الهمداني لبلاغة الجاحظ وأسلوبه في الكتابة. وجدير بالذكر أن النقد مبني على العقل والمنطق، والحجج والبراهين الدالة على ضعف بيان الجاحظ، بعد أن تم الإجماع على حسن فصاحته، ماعدا أبو الفتح الإسكندري كانت له رؤية مغايرة، وقد كان رأى أن "لكل زمان جاحظا"⁵، يريد بذلك أن الجاحظ قد يكون أفصح أهل زمانه وأبلغهم، لكن قد لا يتحقق له هذا

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987، ص 91.

² - جان فيرييه، "الحوارية"، ترجمة غسان السيد، ضمن مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع 24، يونيو 2003، ص 30.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 160.

⁴ - نفسه، ص 161.

⁵ - نفسه، ص 95.

الأمر، أن يصير أفصح أهل هذا الزمان – يعني زمان أبي الفتح الإسكندري – فربما كان في أبناء هذا الزمان من يماثل الجاحظ أو يفوقه. يهيمن خطاب النقد في هذه المقامة إلى حد تجريد الجاحظ من أية مزية بأسلوب حوار، يتيح للجميع المشاركة برأيه، بل أكثر من ذلك نجد الإسكندري حريص على سماع أصوات الآخرين فيما يطرحه من رؤى نقدية حول شخصية الجاحظ. يمكننا لتمثيل لذلك بالمقطع السردى التالى: "إِنَّ الْجَاحِظَ فِي أَحَدِ شَقَيِّ الْبَلَاغَةِ يَقْطِفُ، وَفِي الْآخَرِ يَقْفُ، وَالبليغُ مَنْ لَمْ يُقْصِرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، وَلَمْ يُزِرْ كَلَامَهُ بِشَعْرِهِ، فَهَلْ تَرَوْنَ لِلْجَاحِظِ شِعْرًا رَائِعًا؟ قُلْنَا: لَا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلَامِهِ، فَهُوَ بَعِيدُ الْإِشَارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ الْعِبَارَاتِ، مُنْقَادُ لُغَيَاتِ الْكَلَامِ يَسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَصِيهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ فَقُلْنَا: لَا"¹.

فهجوم الهمداني مبني على مقاييس وضعها وقاس عليها أدب الجاحظ من حيث قلة الاستعارات ووضوح العبارة ناسيا أن الجاحظ كما يقول شوقي ضيف: "يكره العناية البالغة باللفظ، تلك العناية التي تسوق صاحبها إلى حفظ أساليب محفوظة بذاتها يبني عليها معانيه ويصوغ عليها أفكاره"². ويرى الباحث أدي ولد أدب أن الهمداني "أراد أن يسرق الأضواء المتركة على الجاحظ... ولم يذهب إلى تفضيل النثر أو الشعر بعضهما على الآخر، وإنما ركز على تكافؤ الفنين"³.

يرتفع منسوب النقد أيضا في "المقامة القريضية"، وتعالى فيها أصدا من صوت النقد العربى القديم. واشتد الصراع بين أنصار الشعر وأنصار النثر؛ بسبب الآراء التي ساقها أبو الفتح الإسكندري في أشعار كل من: امرئ القيس والنابعة وزهير وطرفة وجريز والفرزدق. فالصيغ اللغوية التي سيقى فيها أحكام أبي الفتح تعيدنا إلى ماضى الثقافة العربية: "قلنا فما تقول في زهير؟ قال: يُذِيبُ الشَّعْرَ والشَّعْرُ يَذِيبُهُ. وَيَدْعُو الْقَوْلَ والشَّحْرُ يَجِيبُهُ. قلنا: فَمَا تَقُولُ في طرفة؟ قال: هُوَ مَاءُ الْأَشْعَارِ وَطَيْتُهَا، وَكَثُرَ الْقَوَافِي وَمَدِينَتُهَا. مَاتَ وَلَمْ تَظْهَرْ أَسْرَارُ دَفَائِنِهِ. وَلَمْ تَفْتَحْ أَغْلَاقُ خَزَائِنِهِ. قلنا: فَمَا تَقُولُ في جريز والفرزدق وأيهما أَسْبَقُ فقال: جريز أرقُّ شِعْرًا، وأغزُّ غَزْرًا. والفرزدقُ أمتُّ صَخْرًا، وأكثَرُ فَخْرًا"⁴.

وتكشف إجابة النظر في هذه الشواهد الحوارية، عن حقيقة مفادها: أن الخطاب النقدي الحوارى بين النقاد القدماء قد التفت في بعض مقاماته إلى ما سماه بعض النقاد بـ "المجاز النقدي"⁵، وذلك يتمثل

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 95 – 96.

² - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر، دار المعارف، مصر، ط 16، د.ت، ص 161.

³ - أدي ولد أدب، النقد الأدبي؛ موضوعا للمقامة بين المشرق والمغرب، مؤسسة آفاق، مراكش، 2022، ص 59.

⁴ - نفسه، ص 11.

⁵ - صالح أزوكاي، مصطلحات التخطيط الشعرية في التراث النقدي؛ بحث في العناصر النقدية والموارد الفكرية، عالم الكتب الحديث، الأردن،

2010، ص 705.

في استدعاء بعض المواد الحسية القريبة من الناقد في بيئته الطبيعية، ليضمّن بها رأيه في خطابه الحوارى، تجاه قضية نقدية معينة، محاولاً بهذا التشبيه تحقيق الغاية التي يرومها وهي التأثير والإقناع.

الحوار يكشف عن الوجه الآخر للناقد العربى القديم، وهو الوجه الإبداعي في الخطاب الحوارى النقدى لديه، ولعل تعليقات الإسكندري تضيء جوانب من التشبيهات ترمي إلى الاعلاء من فحولة زهير وطرفة وجريز والفرزدق.

ويحضر في "المقامة العراقية" ضرب من نقد الشعر يمتزج فيه تصنيف الشعر بالأحجية والألغاز وينصبّ فيه التصنيف على البيت المفرد معزولاً عن قصيدته. فيبدأ أبو الفتح في المرحلة الأولى بطرح أسئلة عن أصناف من الأبيات: "فقال: هل قالت العرب بيتاً لا يمكن حلّه؟ وهل نظمت مدحا لم يُعرف أهله، وهل لها بيت سمج وضعه، وحسّن قطعه. وأي بيت يشجّ عرضه ويأسو ضرّه، وأي بيت لا يعظم وعيده ويصغر خطبه"¹. ثم يقوم في مرحلة ثانية بحل الألغاز وإحالة عيسى بن هشام على نصكل بيت يوافق التصنيف الذي أقحمه فيه.

فأما "المقامة القرديّة" فنجد بديع الزمان الهمداني ينقد بطرف خفي حلقات المشعوذين التي يجتمع حولها الناس في الأسواق والشوارع ليضيّعوا أوقاتهم عبثاً. فلم يرعوا، حسب ما جاء في هذه المقامة، منهم حتى شيوخهم أو يجتمعوا في هذا الحلق ليستمعوا إلى ما قال المشعوذون والمحتالون الذين لا يرغبون نيل الرزق عن طريق العمل، وإنما ضعفت همهم فغدوا يلتمسونه بواسطة ما يحتالون ويخرفون.

فقد كتب بديع الزمان الهمداني على لسان عيسى بن هشام، أنه بينما يطوف يوماً على شاطئ دجلة ببغداد إذ انتهى "إلى حَلَقَةٍ رِجَالٍ مُزْدَحِمِينَ يَلْوِي الطَّرْبُ أَعْنَاقَهُمْ، وَيَشْقُ الضَّحْكُ أَشْدَاقَهُمْ، فَسَاقَنِي الجِرْصُ إِلَى مَا سَاقَهُمْ، حَتَّى وَقَفْتُ بِمَسْمَعِ صَوْتِ رَجُلٍ دُونَ مَرَأْيِ وَجْهِهِ لِشِدَّةِ الْهَجْمَةِ وَفَرَطِ الرَّحْمَةِ، فَإِذَا هُوَ قَرَادٌ يُرْقِصُ قِرْدَهُ، وَيُضْحِكُ مَنْ عِنْدَهُ، فَرَقِصْتُ رَقْصَ الْمُحَرِّجِ، وَسِرْتُ سَيْرَ الْأَعْرَجِ، فَوْقَ رِقَابِ النَّاسِ يَلْفِظُنِي عَاتِقُ هَذَا لِسْرَةٍ ذَاكَ، حَتَّى افْتَرَشْتُ لِحْيَةَ رَجُلَيْنِ، وَقَعَدْتُ بَعْدَ الْإِيْنِ، وَقَدْ أَشْرَقَنِي الْخَجَلُ بِرَيْقِهِ، وَأَرْهَقَنِي الْمَكَانُ بِضَيْقِهِ"². كما نجد بديع الزمان الهمداني ينقد عادتین اجتماعيتين قبيحتين ويدم عليهما، في "المقامة الحلوانية"، وهما:

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 172.

² - نفسه، ص 119-120.

- ثقل عمال الحمامات، ومن في حكمهم وإسرافهم في الإسفاف والسخف نحو قول الراوي "ودخل على أثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبيني، ووضعها على رأسي"¹. فقد كان هذا العامل وقحا بفعله هذا، وكان عليه أن ينتظر المستحم إلى أن يطلب إليه ذلك.

- وقوله أيضا "ويصفر صفيراً يرشّ البزاق"، ففي هذه العبارة ما فيها من النقد اللاذع للحماميين، فقد ذهب هذا الرجل ليستحم، وينظف جسمه، فلم يزد هذا العامل الوقح على أن أشبعه بزاقا. وإنما يدل هذا على جفاء الطبع، وسوء التربية.

تتعايش حوارية الشخصيات في مقامات بديع الزمان الهمداني انطلاقا من لغة حوارية يبني صرحها الهمداني محملة بصنوف شتى من الوعي، إضافة إلى جملة من العلاقات المرتبطة بالشخصيات السردية المقامية.

- خطاب السلطة السياسية

تتردد في مقامات بديع الزمان الهمداني بين حين وآخر، خطابا مدججا بالسلطة ولرموزها، حيث نجد المقامات تضم صور الحاكم أو السلطان، على اعتبار أنهما رمزان ممثلان للسلطة في ذلك العصر، وإن كانت بعض المقامات تتخذ الحيوانات رموزا تستتر من خلالها ظاهر القول، وتدخل ضمن ما يعرف بـ "الحكاية المثلية"؛ التي تعتبر حجاجا سرديا وظيفتها التعقل كما قال ابن رشد؛ أي استخلاص العظة والاعتبار من حكايات تروى لما تحمله من مغزى أو دروس للمستمع.

ففي "المقامة التميمية" يحضر خطاب السلطة السياسية متمثلا في عيسى بن هشام وسعد ابن بدر وأحمد بن الوليد. إلا أن هذا الخطاب رديف الخسارة والذل والحرمان. قال الراوي "حدثنا عيسى بن هشام قال: وليت بعض الولايات من بلاد الشام، وورد سعد بدر أخو فرازة، قد ولي الوزارة. وأحمد بن الوليد. على عمل البريد، وخلف بن سالم. على عمل المظالم..."². كذلك يبرز هذا الخطاب في "المقامة الأسدية" التي تتحدث عن وصف لأسد قوي شديد تصدى لقوم مسافرين (عيسى بن هشام ورفاقه)، ففزعوا وهربوا نجا بأنفسهم ومطاياهم، وعندما ابتعدوا فرارا، وظنوا أن الأسد لن يصل إليهم، فوجئوا به يتبعهم وعليه من الشراسة والغضب ما أفزعهم، فهبوا إلى أسلحتهم وهربت مطاياهم، وتصدوا له بما لديهم من سلاح وعتاد، فتقدم أقواهم وأشدهم بأسا، غير أن الأسد لم يمهله فافترسه، فأخذه رفاقه ودفنوه.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 207.

² - نفسه، ص 279-280.

أما القسم الثاني من المقامة، فتدور أحداثها حول فارس ماهر بالرماية، يلتقي عيسى بن هشام ورفقته، ويصاحبهم في سفرهم، بعد أن احتال عليهم بقصة مختلقة، ويظهر لهم هذا الفارس براعته في رمي السهم، ما تشخص له الأبصار، وتطير له العقول، إلا أن الدهشة كانت عندما أنكر الفتى الممالحة، وخان الصحبة، فوجّه سهمه في صدر أحد رفاق عيسى بن هشام، والآخر "طيره من ظهري"¹، وأمرهم أن يشد كل واحد منهم يد رفيقه، وبقي عيسى بن هشام وحده، لا يجد من يشد يديه، فأمره الفارس أن يخلع ملابسه وخفيه، فامتثل عيسى للأولى، وامتنع عن الثانية، بحجة أن لا يستطيع خلع الخفين؛ فدنا منه الفارس وحاول خلعه، فكانت الفرصة سانحة لعيسى بن هشام، فعمد إلى سكين فأثبتته في بطن الفارس، فقضى عليه.

الأسد في المقامة إذا رمز للسلطة السياسية التي تحاول قهر الإنسان أينما حل وارتحل، وتضحي به في نهاية الأمر. إلى جانب صورة الغدر التي تلازم السلطة السياسية.

أ- السلطة الدينية

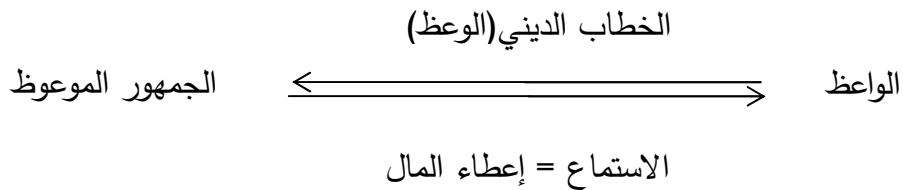
للسلطة خطابات عديدة تحاول من خلالها التغلغل على نطاق واسع في الأوساط المجتمعية المختلفة بطبقاتها المختلفة، ككلمة غيرية أمرة تصادفنا في النصوص مقدمة بكليتها، وقد اعتبر ميخائيل باختين اللغة الدينية وما دار في فلكها إحدى أوجه تلك الكلمة، التي يراد من خلالها تقديم رؤية أحادية مهيمنة في وثوقية مطلقة، وإذا تأملنا مقامات بديع الزمان الهمداني نجد حضور هذه الكلمة قد أخذ أبعادا كثيرة، لعل أبرزها تجسد بواسطة خطاب السلطة الدينية.

تظهر في نصوص المقامات نزعة كبيرة لتشخيص خطاب السلطة الدينية في تجلياته المختلفة، وما له علاقة بخطاب الوعظ بصورة خاصة، حيث يؤسس الهمداني مقاماته على نسق مكنه من بناء عدد مهم من المقامات على الوعظ والارشاد. وهو كتيمة (Thème) عبارة عن خطاب ديني الهدف منه ربط الناس دوما بالأخلاق والقيم العليا والسمو بهم إلى مرتبة مشرفة، وأيضا جعلهم في تدگر دائم للموت، بما أن كل شيء سيؤول إليه في يوم من الأيام، وأن لا حيلة للهرب منه. لكن هل كان مقصد الهمداني من إيراد مقاماته على هذا الغرض هو ربط الناس بالآخرة وتخليمهم عن متاع الدنيا؟ قد يكون ذلك حقا ظاهريا حسب طبيعة قراء المقامة، ثم إن السرد العربي القديم كان في أغلبه يتحدد بوظيفته النفعية الأخلاقية أكثر من أي خاصية أخرى. لكن الناظر في المقامات في جملتها يرى العكس، يرى انكبابا على الملذات وانغماسا في الحياة وقيمتها المركزية المتمثلة في المال، فبروز الإسكندري بمظهر الواعظ في بداية "المقامة

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 46.

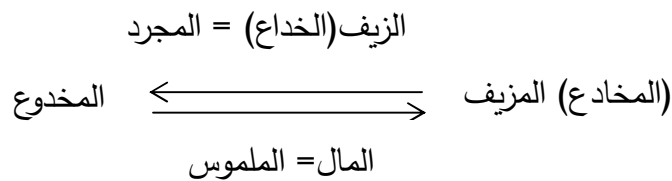
الوعظية" ونهاية "المقامة الموصلية" مثلاً¹، مروراً بالاستجداء، وانتهاءً بالتنكر والإقبال على ملذات الدنيا من أكل وسفر، يؤكد الوظيفة الاستيعابية والاستيلابية للخطاب الديني. فهذا الأخير صار ممثلاً لسلطة ضمنية بمقدورها وبإمكانها التلاعب بالعقول وتوجيهها في الاتجاه الذي يريد، من خلال محمول ذلك الخطاب الانفعالي الذي يعتمد إلى استيلاء المتلقي وإخضاعه حتى يجد هذا الأخير نفسه في النهاية مستجيباً بوعي أو بدونه لقصدية المتكلم. وقتما يظهر هذا الخطاب وكأنه يمتلك الحقيقة النهائية والمطلقة، حيث: "إن الخطاب المثير للإنفعال يتقدم بكليته وكأنه مستكف تماماً بذاته وموضوعه، ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أي مسافة أو تقييد. ومن ثم فإن الخطاب المثير للإنفعال يبدو كأنه خطاب قصدي مباشر"²، وهذه الملاحظة الأولية التي يمكن أن تتلمس من الخطاب الديني الوارد في المقامة، الذي يتوجه مباشرة للمستمع أو المتلقي مثيراً لانفعاله، باحثاً عن السيطرة عليه، التي تجسد المقصدية المقترنة بذلك الخطاب والمرتبطة مباشرة بنية صاحب الخطاب الديني، ككلمة غيرية أمره.

لا يمكن للخطاب أن يُخاض فيه دون الحديث عن: مُتكلم ومخاطب وسياق عام وفقه تشكّل العملية التخاطبية، وفي حالة خطاب الوعظ الديني في متن المقامة "الوعظية" نجد التمثيل:



نلاحظ أن الخطاب هاهنا هو خطاب سلطوي بامتياز، إذ أن الإسكندري الذي ماهو في هذه الحالة إلا تجسيد لصورة الإمام أو الخطيب، أو السلطة الدينية بمعنى آخر، يقدم للجمهور كلاماً ولا ينتظر منهم جواباً، فخطابه متحصن من سلطة عليا لا يمكن لأحد أن يعترض عليها أو أن يناقشها، فمن ذا الذي يقدر على مناقشة الموت أو أن يهرب منه .

ولكن يمكن مقارنة الخطاب الممثل أعلاه بشكل آخر، يفضح المقصدية المتوارية خلف ظاهر القول، على النحو التالي:



¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 125-159 .

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 133.

تتضح إرادة تعرية خطاب السلطة حينما يظهر زيف ادعاء الإسكندري التقوى وتبنيه خطاب الوعظ الذي يمكن ربطه بالزيف والخداع الظاهرين، فهو في حقيقة الأمر لم يقدم للجمهور المخدوع إلا ادعاء مجرداً، بينما حقق الملموس مقابل تلك الحقيقة. وهكذا نصل إلى ما بدأنا به الحديث، من أن الهمداني من استثمارة للخطاب الديني لم يكن يريد من ذلك إلا تثبيت الخطاب المعاكس له، فإذا كان الخطاب الديني خطاباً ملتوياً وتوظيفياً فلا بد من تثبيته أكثر لتبرز صورة الخداع، ولتتجلى في النهاية الحقيقة التي توازي عند الإسكندري الحياة والانكباب عليها، فتصوير بديع الزمان الهمداني اللغوي للإسكندري في تعاطيه للخمر طوال الليل مع رفقاءه حتى نادى المؤذن للصبح، "فَمَا زِلْنَا نَتَعَاطَى نُجُومَ الْأَقْدَاحِ حَتَّى نَفِذَ مَا مَعَنَا مِنَ الرَّاحِ... وَلَمَّا مَسَّتْنَا حَالُنَا تِلْكَ دَعَتْنَا دَوَاعِي الشَّطَارَةِ، إِلَى حَانَ الْخَمَّارَةِ، وَاللَّيْلِ أَخْضَرَ الدِّيْبَاجِ، مُعْتَلِمُ الْأَمْوَاجِ. فَلَمَّا أَخَذْنَا فِي السَّبْحِ. ثَوَّبَ مُنَادِي الصُّبْحِ"¹، قريب من تصوير النص القرآني لمصاحبة رفاق السوء ووسوسة الشيطان. فهل رغب الهمداني أن يقول شيئاً من خلال ذلك؟

إن الهمداني من خلال الإسكندري يتبنى الخطاب المضاد للزهد، ويرى أن قيمة الحياة الحقيقية في عيش اللحظة بلذاتها في انتظار تغير الأحوال.

- التقاء خطابي السلطة

إذا كانت الحالة السابقة هي تصوير لسيطرة الخطاب الديني على العامة، فإننا نجد في "المقامة الوصية" التقاء خطابين للسلطة وتصادمهما. وفيها يوصي أبو الفتح الإسكندري ابنه بكيفية المعاملة في التجارة ويعظه "فَقَالَ بَعْدَ مَا حَمِدَ اللَّهَ وَأَثْنَى عَلَيْهِ، وَصَلَّى عَلَى رَسُولِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: يَا بُنَيَّ إِنِّي وَإِنْ وَثِقْتُ بِمَتَانَةِ عَقْلِكَ، وَطَهَارَةِ أَصْلِكَ، فَإِنِّي شَفِيقٌ، وَالشَّفِيقُ سَيِّئُ الظَّنِّ، وَلَسْتُ أَمِنُ عَلَيْكَ النَّفْسَ وَسُلْطَانَهَا، وَالشَّهْوَةَ وَشَيْطَانَهَا، فَاسْتَعِنْ عَلَيْهِمَا نَهَارَكَ بِالصَّوْمِ وَلَيْلَكَ بِالنَّوْمِ، إِنَّهُ لَبُوسٌ ظَهَارَتُهُ الْجُوعُ، وَبِطَانَتُهُ الْهَجُوعُ"².

الواعظ أبو الفتح الإسكندري بطل المقامات، إلى حدود الأسطر أعلاه في النص يسير خطابه وفق وتيرة ثابتة. لكن سرعان ما تنزاح الوثيرة عن وضعها الثابت، حينما بدأ الأب يسب الابن ويشتمه قائلاً: "أَفِهْمَتُمَا يَا ابْنَ الْخَبِيثَةِ، أَفِهْمَتُمَا يَا ابْنَ الْمَشْؤُمَةِ، أَفِهْمَتُمَا لَأُمِّ لَكَ"³.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 283-284.

² - نفسه، ص 245.

³ - نفسه، ص 245-246.

إذن، لم تكن لغة الخطاب الديني وأساليبه في النص بدافع التقوى بل بمظهر الثروة، ولم تكن الآخرة هدفها بل الدنيا. فإذا بأبي الفتح لا ينصح ابنه، إلا بالبخل والجشع، وينهاه عن أن يشبه نفسه بالله في صفة الكرم "ودعني من قولهم: إن الله كريم إنها خدعة الصبي عن اللبن. بل إن الله كريم ولكن كرم الله يزيدنا ولا ينقصه وينفعنا ولا يضره من كانت هذه حاله. فلتكرم خصاله. فأما كرم لا يزيدك حتى ينقصني ولا يريشك حتى يبريني فخذلان لا أقول عبقرى. ولكن بقري"¹.

وعلى هذا النحو يخرج قارئ "المقامة الوصية" بغتة من مجال الوعظ والتوجيه إلى مكارم الأخلاق، إلى مجال الحرص على الدنيا واتخاذ المال إلها من دون الله. ويظهر هنا زيف دعواه للتأثير على ابنه، مناقضا وصيته، فمن ظنناه واعظا تقيا هو بخيل.

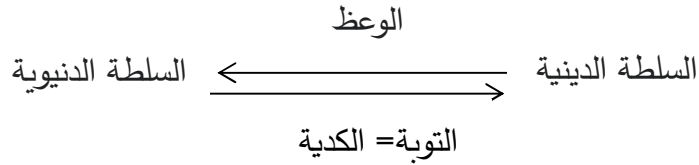
ونفس الأمر نجده في "المقامة القزوينية" فيها يقف الإسكندري على جماعة تشبه إلى حد بعيد التجمعات الكرنفالية التي تجمع الفئات الاجتماعية جميعها بينهم الراوي عيسى بن هشام، وقد كان موضوع المقامة التوبة والوعظ، يزعم الإسكندري أنه ترك أمواله وراء ظهره مؤثرا دينه على دنياه خوف الرقباء - الذين يحظروا عليه تعبد - من الروم. ثم يطلب من الحاضرين أن يعينوه كي يتغلب على شرهم، ويلخص الإسكندري حاله في الأبيات التالية:

أَدْعُو إِلَى اللَّهِ فَهَلْ مِنْ مُجِيبٍ	إِلَى ذَرًّا رَحْبٍ وَمَرْعَى خَصِيبٍ
وَجَنَّةٍ عَالِيَةٍ مَا تَنَى	قُطُوفَهَا دَانِيَةً مَا تَغِيبُ
يَا قَوْمُ إِنِّي رَجُلٌ تَائِبٌ	مِنْ بَلَدِ الْكُفْرِ وَأَمْرِي عَجِيبُ
إِنْ أَكُ أَمَنْتُ فَكُمْ لَيْلَةٌ	جَحْدَتْ رَيِّي وَأَتَيْتُ الْمُرِيبُ
يَا رَبِّ خِزِيرٍ تَمَشَّشْتُهُ	وَمُسْكَرٍ أَخْرَزْتُ مِنْهُ النَّصِيبُ
ثُمَّ هَدَانِي اللَّهُ وَأَنْتَاشَنِي	مِنْ ذِلَّةِ الْكُفْرِ اجْتِهَادُ الْمُصِيبُ
فَظَلْتُ أَخْفِي الدِّينَ فِي أُسْرَتِي	وَأَعْبُدُ اللَّهَ بِقَلْبٍ مُنِيبُ
أَسْجِدُ لَلَّاتٍ حِذَارَ الْعِدَى	وَلَا أَرَى الْكُفْبَةَ خَوْفَ الرَّقِيبُ
وَأَسْأَلُ اللَّهَ إِذَا جَنَّنِي	لَيْلٌ وَأَضُنَّانِي يَوْمَ عَصِيبُ
رَبِّ كَمَا أَنَّكَ أَنْقَذْتَنِي	فَتَجَنِّي إِنِّي فِيهِمْ غَرِيبُ
ثُمَّ اتَّخَذْتُ اللَّيْلَ لِي مَرْكَبًا	وَمَا سِوَى الْعَزْمِ أَمَامِي جَنِيبُ
فَقَدَّكَ مِنْ سَيْرِي فَشِي لَيْلَةٌ	يَكَادُ رَأْسُ الطِّفْلِ فِيهَا يَشِيبُ
حَتَّى إِذَا جُرْتُ بِبِلَادِ الْعِدَى	إِلَى حِمَى الدِّينِ نَفَضْتُ

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 245.

الْوَجِيبُ فَقُلْتُ: إِذْ لَاحَ شِعَارُ نَصْرُ مِنَ اللَّهِ وَفَتَحَ قَرِيبٌ¹.

وهكذا فإن الوعظ الذي قدمه من خلال توبته إنما كان الغرض منه استرقاق القلوب حتى يخلص إلى غايته الأساسية وهي الكدية. في هذه الحالة، يمكن تصور هذا الموقف من خلال الشكل الآتي:



ب- خطاب الثقافة النسقية

تستمد الثقافة النسقية حياتها واستمرارها من مجموعة مرتكزات، لعل أهمها: الركون إلى الماضي ومحاولة ربط كل شيء بأصل له سابق. حيث ترى أن التميز دوماً هو للسابق على حساب اللاحق. ففي "المقامة الجرجانية" يصادفنا القول التالي: "وَلَكَيْتِ مِلْتُ لِأَعْظَمِهِمْ جَفَنَةً، وَأَزْهَدِهِمْ جَفَوَةً مِنْ رَجُلٍ لَهُ أَسْوَةٌ بِالرَّسُولِ وَعَلَانَقُ مِنْ مُحْكَمِ التَّنْزِيلِ"². يتكئ عيسى بن هشام على خطاب الأوائل في الثقافة الكلاسيكية ويستند عليه في بث شكواه وعوزة، فالخطاب المتداخل في هذا المقام لم يكن عادياً، بل كان خطاب الثقافة العالمية راسخة في أذهان القراء والمتلقين، حيث إن عيسى بن هشام الذي يحاور "مجمعا من الناس" استند إلى مرجعية مشهود لها بالكرم والسخاء "أسوة بالرسول". ومعلوم أنه في الثقافة الكلاسيكية لم يكن لحديث أن ينال حظوة ويتداول ويشاع بين الناس ما لم ترض عنه السلطة السياسية والدينية وتزكيه.

ونلاحظ الهجنة الظاهرة في قول عيسى بن هشام في الملفوظ "أسوة بالرسول وعلائق من محكم التنزيل"، فعبارتا الرسول والتنزيل اللتين تمثلان صوت المؤسسة الدينية التي تعتبر الرسول حري أن يمثلها رسمياً، كما كان بإمكان عيسى بن هشام أن يتوقف عند عبارة "أسوة بالرسول" ليكون قد وفى المعنى، لكن بحكم تواجده بالمجمع، يستحضر حكم الثقافة النسقية في مثل هذه التجمعات. نفس المثال نجده في "المقامة الجاحظية" نحو قوله: "أثارتني ورفقة وليمة فأجبت إلهي للحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم"³، فلولا الحديث المروي عن الرسول لما أجاب عيسى بن هشام دعوة للوليمة.

وإذا عدنا إلى "المقامة القريضية" نجد علامات هذه الثقافة النسقية عقب خوض عيسى بن هشام مع رفقاءه "بجرجان" الحديث عن الشعر والموازنة بين فطاحل الشعراء القدامى الذين لهم يد راسخة في

¹ - مقامات بدیع الزمان الهمداني، ص 108.

² - نفسه، ص 64.

³ - نفسه، ص 93.

قرض الشعر ونسجه، "فقلنا ماذا تقول في امرئ القيس. قال: هو أول من وقف بالديار وعرصاتها، واغتنى والطير في وكُناتها. ووصف الخيل بصفاتها، ولم يقل الشعر كاسباً، ولم يجد القول راغباً. فَفَضَلَ مَنْ تَفَتَّقَ لِلْحِيلَةِ لِسَانُهُ... فقلنا ماذا تقول في النابغة قال: يَنْسَبُ إِذَا عَشِقَ وَيَثْلُبُ إِذَا حَنِقَ، وَيَمْدَحُ إِذَا رَغِبَ، وَيَعْتَذِرُ إِذَا رَغِبَ... فَمَاذَا تَقُولُ فِي زهير، قال: يُذِيبُ الشَّعْرَ وَالشَّعْرُ يُذِيبُهُ، وَيَدْعُو الْقَوْلَ وَالسَّحَرَ يَجِيبُهُ"¹.

هكذا فإن الأصول والعودة إليها كمرجع يتقوى، لتعزز السلطة التي يمثلها القديم، ويتخذها مركزاً، باعتباره "المعتاد، والمألوف، ومذهب الأوائل"²، الذي لا يجوز الخروج عنه، ويتم القياس عليه، والنسج على منواله. وهنا يثور عيسى بن هشام على معاييرهم النقدية.

تتمظهر الثقافة النسقية في نواح عديدة منها التدخل في صوغ الأحكام النقدية المتعلقة بتلقي الإبداع الشعري كما رأينا في المقامة السابقة، وكما يظهر في "المقامة الغيلانية"، حين نجد عيسى بن هشام يقول: "فَوَ اللَّهُ مَا زَادَ الْفَرَزْدَقُ عَلَى أَنْ قَالَ: قُبْحًا لَكَ يَا ذَا الرُّمَيْمَةِ أَتَعْرُضُ لِمِثْلِي بِمَقَالٍ مُنْتَحَلٍ"³، فإيراد كلمة انتحال هنا مقصود، بدلالتها على ظاهرة عرفت رواجاً كبيراً في الشعر العربي، وكان أكثر من عانى من هذا الأمر هم الشعراء المحدثون، حيث لم يكن يتوان النقاد القدامى في وصف أشعارهم بالمنتحلة، على اعتبار أنه قد قيل ممن سبق ما هو في مضمونها أو حتى شكلها، أو لفظها عينه، ويحمل هذا المفهوم وفق هذه النظرة "دلالة معيارية تقصد قيمة التفرد"⁴، فكأن عيسى بن هشام يبرئ نفسه من السرقة الشعرية، وبهذا يكون هذا الملفوظ داخلاً في باب التهجين، ويؤشر على اعتمال صوت الثقافة النسقية – دائماً – التي تحتكم إلى مقاييس نقدية محددة. ويعزز ذلك قول عيسى بن هشام في المقامة الأسودية: "وَيُنْشَدُ شِعْرًا يَقْتَضِيهِ حَالُهُ. وَلَا يَقْتَضِيهِ ارْتِجَالُهُ"⁵، فإيراد كلمة الارتجال يعزز فكرة الحديث عن العلاقة بين المطبوع والمصنوع من الشعر، وتدخل الثقافة النسقية في تفضيل الارتجال؛ لأنه لا يتطلب إعمال الفكر، إذ "يسمح الارتجال في المجال العربي سموها كما يثير إعجاباً"⁶.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 10-11.

² - صالح زياد، القارئ القياسي؛ القراءة وسلطة القصد والمصطلح؛ مقاربات في التراث النقدي، دار الفرابي، بيروت، 2008، ص 179.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 55.

⁴ - القارئ القياسي، مقاربات في التراث النقدي، ص 185.

⁵ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 167.

⁶ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996، ص 112.

ت - خطاب الهامش

لا يقف الهامش متفرجا أمام سلطة المركز، بل يحاول أن يتخلف في فضاءات لا يشتغل فيها المركز، فهو يجعل من المحيط مركزه الذي يتقوى به في مواجهة السلطة وفق استراتيجية معينة. ففي "المقامة النسابورية" يجتمع النيسابوريون في دار لهم خاصة، وفي مجلس موحد يديرون فيه قضاياهم، ويحتكمون فيه إلى كبيرهم الإسكندري، الذي يزوجه من بعضهم، راسما في موقف كاريكاتوري قيم المركز التي تمجد العمل الشريف في الرجل، بينما يخلق الهامش قيمة مضادة أخرى، حيث يعلي من شأن الكدية، ويقلل من القيم الأخلاقية التي على أساس منها يزوج الرجل في العرف، وهي أخلاق متناقضة. ويصبح القبح الكرنفالي مرجعيا في الحكم على الأشياء وتقرير قيمتها في عالم الكرنفال.

المبحث الرابع: اشتغال الكرنفالية

تأخذ الكرنفالية مظهرات عدة في النصوص الإبداعية الأدبية عامة، والمقامات خاصة في شكل ظواهر ثقافية، وسنعمد إلى تتبع أهم تجلياتها، متلمسين أبعاد اشتغال الكرنفالية وحضور أنساقها في نماذج من مدونة مقامات بديع الزمان الهمداني. ومن الخصائص التي يتسم بها الكرنفال كحدث، ولخطابه المتغلغل كتجسّد أدبي، الجمع في سياق واحد بين القيم المتناقضة والخطابات المتعارضة، وبين المتغيرات والتحويلات الأخلاقية والجسدية في آن واحد¹.

-نسق الازدواج

تقوم "المقامة الدينارية" على ألوان من الشتم الشعبي، مع التفنن في اختيار مفرداته، فقد نذر عيسى بن هشام نذرا يتصدق به على أشحد رجال بغداد، أثار فضوله في معرفة ذلك، فدله الناس على أبي الفتح الإسكندري، غير أن رجلا آخر اعترض على كلامه مدعيا أنه أشحد رجل ببغداد، فتعارك الرجل مع الإسكندري، وحينما اشتدت الخصومة بينهما اقترح عيسى بن هشام أن يشتم كل واحد منهما الآخر، مقابل أن يكرم من له إجابة في الشتم. أليس هذا تناقضا صارخا؟ وأي منطق هذا؟ إذ كيف يمنح المتصدق صدقته لمن يحظى بالمهارة في السب والشتم، "يا بني ساسان أيكم أعرف بسلعته. وأشحد في صنعته، فأعطيه هذا الدينار، فقال الإسكندري: أنا. قال آخر من الجماعة: لا بل أنا ثم تناقشا وتهاشّا حتى قلت: ليشتم كل منكم صاحبه. فمن غلب سلب. ومن عزّ بز"².

¹ - بيرزما، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عائدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991، ص 165.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 259.

تحكي "المقامة الحلوانية" عن عودة عيسى بن هشام من طقوس الحج إلى أرض حلوان. يتعارض زمانان هنا: زمن تكراري أي طقس الحج، باعتباره زمنا مقدسا وزمنا مدنسا، أرضي لا تكراري "لَمَّا قَفَلْتُ من الحج فيمن قفل ونزلت حلوان مع من نزل"، يرتبط المقدس بفضاء الحج فيما يتصل المهندس بفضاء حلوان والمغامرة الجديدة التي ستكشف عن تقابلات تشكل البنية الحكائية السردية بدءا بالحالة الجسمية لابن هشام، ورغبته في التطهر من وعثاء السفر عندما ولج أرض حلوان.

ثم يأتي توصيف الحمام الذي لم ينل إعجاب ابن هشام "وَأَتَيْنَاهُ فَلَمْ نَرَ قِوَامَهُ"، ولكن المفاجأة تبدأ عندما دخل عيسى بن هشام الحمام وقام رجل بلطخ جبينه بقطعة طين، كي يضمن امتلاك جسد عيسى بن هشام دون غيره من الخدم. سرعان ما دخل شخص آخر ويعمد إلى غسل رأسه، ويصير جسد المستحم مصدر قوت الآخرين. ولعل عدم الاستئذان حجة على ضعف المستمعين من جهة، وعطالة القيمين من جهة ثانية، وانعدام القانون المنظم للعمل من جهة ثالثة، والنتيجة الفوضى والصراع من أجل لقمة العيش.

يقع عيسى ابن هشام بين نارين، ويصير رهينا بجسده شاء أم أبى بين الغلامين ونظرا للضغط الذي مورس عليه يعلن ابن هشام أن الرأس رأسه، فينشأ صراع حاد بين الحمامي والغلام "وسببت الغلام بالعضّ والمصّ، وَدَقَّقْتُهُ دَقَّ الجصّ"، ثم تتأسس علاقة جديدة بين ابن هشام وغلام آخر "وقلتُ لِأَخَرٍ: اذهب فأتني بحجّام يخطُّ عَنِّي هَذَا الثَّقْلَ فَجَأَنِي برجل لطيف البنية مَلِيحِ الحِلْيَةِ فِي صورة الدُّمِيَّة"، لكن ما يبدأ بالحديث حتى يدرك ابن هشام حقيقته "فَبَقِيْتُ مُتَحَيِّرًا مِنْ بَيَانِهِ، وَفِي هَذَيَانِهِ". يقع عيسى بن هشام ضحية الحجّام الذي يناقض مظهره جوهره.

يتأسس نص "المقامة الحلوانية" على جملة من التقابلات تجلو الدلالة المضمرّة للنص، من حيث هي تقابلات تخفي نسقا سوسيوثقافيا عاما حكم فترة تأليفه "فالمؤلف لا يكتب من فراغ بل من رؤيته إلى العالم، ومن طبيعة الحراك الذي هو أحد معطياته"¹.

في تقابل عيسى بن هشام والغلامين، تتأكد جدلية العبد والسيد من حيث هي علاقة الاستغلال المبنية على العنف الجسدي واللاجسدي، سببت الغلام بالعض والمص، ويغدو ابن هشام ضحية القيمين والحمامي، لتتضاعف حدة العنف لتطاله بعنف لفظي "اسكت يا فضولي". يتحول الصدق إلى فضول، أي أن كل القيم الإنسانية تضع الذات الفردية في موقف يتعارض مع وضعيتها وقت الحج.

¹ - لحسن أحمامة، القارئ وسياقات النص، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص 54.

أما "المقامة الخمرية" فقد أوضحت كل شخصياتها متناقضة، حيث يتبنى عيسى بن هشام ايدولوجيتين متناقضتين، إحداهما تروج للقيم الفاضلة، بينما تروج الأخرى للأفعال الرذيلة، ومن المفارقة اجتماع هاتين الإيدولوجيتين في شخصية عيسى بن هشام، الذي ترك مجلس الشراب، وحان الخمار، وذهب بعد ذلك مباشرة، لأداء صلاة الصبح خلف الإمام. قال الراوي "وَلَمَّا مَسْتَنَّا حَالُنَا تِلْكَ دَعَتْنَا دَوَاعِي الشُّطَارَةِ، إِلَى حَانَ الْخَمَّارَةِ، وَاللَّيْلُ أَخْضَرُ الدِّيبَاجِ، مُغْتَلِمُ الْأَمْوَاجِ، فَلَمَّا أَخَذْنَا فِي السَّبْحِ، ثَوَّبَ مُنَادِي الصُّبْحِ، فَخَنَسَ شَيْطَانُ الصَّبْوَةِ، وَتَبَادَرْنَا إِلَى الدَّعْوَةِ، وَقُمْنَا وَرَاءَ الْإِمَامِ، قِيَامَ الْبَرَّةِ الْكِرَامِ، بِوَقَارٍ وَسَكِينَةٍ، وَحَرَكَاتٍ مُوزَوْنَةٍ، فَلِكُلِّ بِضَاعَةٍ وَقْتُ، وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ سَمْتُ، وَإِمَامُنَا يَجِدُ فِي خَفْضِهِ وَرَفْعِهِ، وَيَدْعُونَا بِإِطَالَتِهِ إِلَى صَفْعِهِ، حَتَّى إِذَا رَاجَعَ بِصِيرَتِهِ، وَرَفَعَ بِالسَّلَامِ عَقِيرَتَهُ، تَرَجَّعَ فِي رُكْنٍ مِخْرَابِهِ"¹. يعلق مصطفى ناصف على هذه المقامة قائلا: "كان الإضحاك عند الهمذاني غليظا، الإمام الذي يمثل الوقار والسكينة والحركة الموزونة سمت زائف تلقاه في الخمارة مع المخمورين. انتفت معالم الثقة وضاع التوقير وشرع الهمذاني لهذا الضياع. لا داعي إذن للضحك النافذ المفيد ولا داعي للاحتراز في الحكم والتشهير، لا داعي لأن يكون الأديب عفاً النفس حين يضحك وحين يلوم"².

ويظهر الإسكندري في "المقامة الأذربيجانية" كأنه تقي مخلص في دعائه؛ فيقول: "اللَّهُمَّ يَا مَبْدِئَ الْأَشْيَاءِ وَمُعِيدَهَا، وَمُحْيِي الْعِظَامِ وَمُبِيدَهَا، وَخَالِقَ الْمَصْبَاحِ وَمُديرَهُ... أَسْأَلُكَ الصَّلَاةَ عَلَى سَيِّدِ الْمُرْسَلِينَ مُحَمَّدٍ وَآلِهِ الطَّاهِرِينَ، وَأَنْ تُعِينَنِي عَلَى الْغُرْبَةِ، أَتْنِي حَبْلَهَا، وَعَلَى الْعُسْرَةِ أَعْدُو ظِلِّهَا، وَأَنْ تُسَهِّلَ لِي عَلَى يَدَيَّ مَنْ فَطَرْتُهُ الْفُطْرَةَ، وَأَطْلَعْتُهُ الطُّهْرَةَ، وَسَعَدَ بِالْدِّينِ الْمُتَيْنِ، وَلَمْ يَغْمَ عَنِ الْحَقِّ الْمُبِينِ، رَاحِلَةَ تَطْوِي الطَّرِيقَ، وَزَادَا يَسْعُنِي وَالرَّفِيقُ"³. ولا يكتفي الإسكندري بهذا القدر من التحايل على هؤلاء المسلمين، واستغلال مشاعر الدين لديهم، وجعله وسيلة إلى الكدية، وعلامات التناقض بادية في كلامه. فهو يزعم أنه من أصل رومي، ضحى بكل أملاكه من أجل الفرار بدينه، وأنه أثر الدين على الدنيا.

-قناع الشخصية

يأخذ القناع في "المقامة القريضية" مظهر التغير في الملامح العامة قصد التخفي قال عيسى بن هشام: "فَأَنَلْتُهُ مَا تَاحَ، وَأَعْرَضَ عَنَّا فَرَاخَ، فَجَعَلْتُ أَنْفِيهِ وَأُثْبِتُهُ، وَأَنُكِّرُهُ وَكَأَنِّي أَعْرِفُهُ، ثُمَّ دَلَّتْنِي عَلَيْهِ ثَنَائِيًا. فَقُلْتُ: الْإِسْكَندَرِيُّ وَاللَّهِ، فَقَدْ فَارَقَنَا خِشْفًا. وَوَأَفَانَا جِلْفًا، وَنَهَضْتُ عَلَى إِثْرِهِ، ثُمَّ قَبِضْتُ عَلَى خَصْرِهِ،

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 284-285.

² - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، ع 218، الكويت 1997، ص 206-207.

³ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 58-59.

وَقُلْتُ: أَلَسْتَ أَبَا الْفَتْحِ. أَلَمْ نُزَيِّنْكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمْرِكَ سِنِينَ¹. وسار التقنع في "المقامة الأزدية"، ماديا وذلك بوضع القناع على الوجه لإخفاء الشخصية، حيث تعمّد أبو الفتح الإسكندري طلاء وجهه ثم وضع اللثام عليه كي لا يُعرف: "قال عيسى بن هشام: فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ فِي الْكَيْسِ فَضْلًا فَأَبْرَزَ عَنْ بَاطِنِكَ أَخْرَجَ إِلَيْكَ عَنْ آخِرِهِ. فَأَمَاطَ لِثَامَهُ، فَإِذَا وَاللَّهِ شَيْخُنَا أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَندَرِيُّ. فَقُلْتُ: وَيَحْكَ أَيُّ دَاهِيَةٍ أَنْتَ، فَقَالَ:

أَقْضَى الْعُمْرَ تَشْبِيهَا	عَلَى النَّاسِ وَتَمْوِيهَا
أَرَى الْإِيَّامَ لَا تَبْقَى	عَلَى حَالٍ فَأَحْكِيهَا
فَيَوْمًا شَرُّهَا فِيَّ	وَيَوْمًا شَرَّتِي فِيهَا ² .

وقد ينجلي القناع في الملابس التي يتسربل بها أبو الفتح الإسكندري ويختفي وراءها. ونلمس تقنعا هذه المرة من خلال الاسم الذي اتخذه أبو الفتح الإسكندري لنفسه في "المقامة البشرية"، فقد صار صعلوكا لتمير رؤيته الكونية للوجود. فالنهاية الساخرة لبشر بن عوانة العبدى ليست جديدة أو مفاجئة في نظام مقامات الهمداني، بل هي استراتيجية من لعبة الكرنفالية السردية ومركزية الصعلوك في الهمامش. ولا تبتعد "المقامة البغدادية" عن هذا التخفي والتغير الذي لحق البطل الساعي بكل الطرق لإخفاء وجهه الحقيقي عن شخصية السوادي التي يجعلها الكاتب تتقمص بغفلتها نفس الدور الذي يؤديه الراوي القائم على الغفلة المولدة للدهشة.

-الحقق والجنون

ذكر الحقق في التراث العربي القديم مقرونا بالجنون إلى درجة يستحيل التمييز بينهما، لاشتراكهما في العديد من الصفات والخصائص. ويعد كل من ابن الجوزي في كتابه "أخبار الحقق والمغفلين"، والجاحظ ضمن مؤلفه "البيان والتبيين" أول من خاض في هذا الموضوع.

وظهرت في عصرنا الحاضر مصنفات حاولت أن تنظر لهذين المفهومين بشكل منظم ودقيق خاصة مع الناقد عبد الحميد شاكر، في كتابه "الفكاهة والضحك" حيث قسم الحقق إلى قسمين: الحقق الطبيعيين "غير القادرين بطبيعتهم، ولنقائص وأسباب فطرية على النشاط بشكل طبيعي بسبب ظروف جسمية أو عقلية أو انفعالية"³، والحقق المتحامين "الذين يقومون بالمحاكاة أو التقليد على نحو متفكه

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 13.

² - نفسه، ص 17-18.

³ - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2003، ص

وساخر للحمقى الطبيعيين ونقائضهم، وبذلك يحصلون على رخصة أو تصريح بأن يسلكوا مثلهم، ويتفوهوا بكلمات وعبارات وأقوال شبيهة بما يقوله الحمقى الطبيعيون، يسخرون خلالها من الآخرين أو من بعض المؤسسات والقواعد الاجتماعية والسياسية¹. ينحدر أبو الفتح الإسكندري إلى الفئة الثانية من المتحامقين ذلك أن حمقه ليس ناتجا عن فساد طبيعي في العقل بل سلوك مبني على اختيار واع وإرادي وظفه أبو الفتح للتكدي وضمان عيشه في زمن ركذ فيه "صاحب الأدب" من جهة، ولإعلان عصيانه الخفي لمؤسسات المجتمع الأخلاقية والسياسية من جهة أخرى.

يتجلى الحمق في المقامات على مستويين اثنين: مستوى المظهر والتصرف، ومستوى الخطاب. ففي "المقامة البخارية" يلبس أبو الفتح الإسكندري أطمارا ويتخذ شكلا خارجا ومزاحا عن المعتاد باعثا على الضحك والرافة "وَحِينَ احْتَفَلَ الْجَامِعُ بِأَهْلِهِ طَلَعَ إِلَيْنَا ذُو طُمُرَيْنِ قَدْ أَرْسَلَ صَوَانًا وَاسْتَتَلَى طِفْلاً غُرِيَانًا يَضِيقُ بِالضَّرِّ وَسُعَهُ، وَيَأْخُذُ الْقُرَّ وَيَدْعُهُ، لَا يَمْلِكُ غَيْرَ الْقَشْرَةِ بُرْدَةً، وَلَا يَكْتَفِي لِجَمَايَةِ رَعْدَةٍ"². ولقد تعددت المقامات التي أتى فيها أبو الفتح بما شذَّ من الأفعال والسلوكات الخارجة عن العرف والمعمول والمحمود، بادعاء إحياء الموتى كما رأينا في "المقامة الموصلية"، والاعتداء على حرمت المسجد في "المقامة الأصفهانية"، ثم لالعاب القرد في "المقامة القردية" التي قال فيها "وَقَفْتُ بِمَسْمَعِ صَوْتِ رَجُلٍ دُونَ مَرَأَى وَجْهِهِ لِشِدَّةِ الْهَجْمَةِ مَنْ عِنْدَهُ، فَرَقَصْتُ رَقْصَ الْمُحَرِّجِ، وَفَرِطُ الزَّخْمَةِ"³.

وقد يتبدى جنون أبي الفتح الإسكندري أقوالا ينطقها تخرق المعارف السائدة والمنطقية تدفع سامعيها إلى الضحك، كما هو الشأن في "المقامة الحُلوانية" التي انكشف فيها الجنون في النهاية وغيابه في البداية والوسط، ويبرر عبد الفتاح كيليطو هذا الغياب بتعطيل الأدوار السردية عن أداء وظيفتها في هذه المقامة، أو ما يسميه بـ"تشويش النسق السردية"، والآخر لعدد من الأنساق المعرفية (جغرافية، مذهبية، تجريبية)⁴.

إلا أن التشويش السردية هو الأقوى، وهذا ما جعل كيليطو يؤكد على ضرورة نسبه إلى الانتهاك العام للمحرمات.

قال أبو الفتح الإسكندري الحجام: "السَّلَامُ عَلَيْكَ وَمِنْ أَيِّ بَلَدٍ أَنْتَ. فَقُلْتُ: مِنْ قَمٍّ، فَقَالَ: حَيَّاكَ اللَّهُ مِنْ أَرْضِ النِّعْمَةِ وَالرِّفَاهِيَةِ، وَبَلَدِ السُّنَّةِ وَالْجَمَاعَةِ، وَلَقَدْ حَضَرْتُ فِي شَهْرِ رَمَضَانَ جَامِعَهَا وَقَدْ أَشْعَلْتُ فِيهِ

¹ - الفكاهة والضحك رؤية جديدة، ص 414.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 103.

³ - نفسه، ص 119.

⁴ - عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص 40.

المصاييح، وأقيمت التراويح. فَمَا شَعَرْنَا إِلَّا بِمَدِّ النِيلِ، وَقَدْ أَتَى عَلَى الْقَنَادِيلِ¹. ويقتزن الجنون في "المقامة البشرية" بالصعلكة التي تقتزن كليا، بثقافة الجنون، فالجنون في عالم الصعلكة يعكس حقيقة الرغبة في التملك التي تنتاب الصعلوك بسبب معاشته تجربة الفقد (العيش في إطار الجماعة) مما يسهم في غياب التعقل والاتزان.

ويستعين المجنون في "المقامة المارستانية" بمعرفته التنبؤية في كشف حجب الغيب عندما يصف أبو الفتح الإسكندري زوجة أبو داوود الخارجية بأنها شيطانة، في حين أن أبا داوود لم يحدث بأمر خطبته لهذه الخارجية أحدا. ويبدو خطاب المجنون المتعقل، أبو الفتح الإسكندري متنكرا، مسيطرا ومهيمن في حين تعري عيسى بن هشام وأبا داوود المتكلم الحُبسة البلاغية فيبدو عاجزين عن المقارعة بالجدل والحجاج.

ويُعتبر الحمق في "المقامة القرديّة" حجة لنيل العطايا وحلل الجمال، نحو قول الإسكندري:

الذَّنْبُ لِلْأَيَّامِ لَا لِي فَأَعْتَبَ عَلَى صَرْفِ اللَّيَالِي
بِالْحُمُقِ أَذْرَكْتُ الْمُنَى وَرَفَلْتُ فِي حُلْلِ الْجَمَالِ².

وفي "المقامة الساسانية" يقلب الإسكندري المقاييس المنطقية والاجتماعية والأخلاقية المتواضع عليها فيفضل الحمق على العقل:

هَذَا الزَّمَانُ مَشُومٌ كَمَا تَرَاهُ غَشُومٌ
الْحُمُقُ فِيهِ مَلِيحٌ وَالْعَقْلُ عَيْبٌ وَلُومٌ³.

ويقيم البطل في "المقامة المجاعية" علاقة تماه بين سَخَفِ الزمان وسخفه، فيغدو الحمق هو السلوك الطبيعي والعقل هو الشذوذ:

أَنَا مِنْ ذَوِي الْإِسْكَندَرِيَّةِ مِنْ نُبْعَةٍ فِيهِمْ زَكِيَّةٌ
سَخَفَ الزَّمَانُ وَأَهْلَهُ فَرَكِبْتُ مِنْ سَخَفِي مَطِيَّةٌ⁴.

يقوم الحمق في هذه الأبيات بدور الدفاع عن سلوك الحمق وإيجاد مبررات اجتماعية واقتصادية له. لكنه لا يخلو من تناقض كأن الإسكندري سُلِّطت عليه "اللعنات الكرنفالية الكهنوتية التي تدعو إلى

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 209.

² - نفسه، ص 120.

³ - نفسه، ص 117.

⁴ - نفسه، ص 105-106.

الحياة والموت في نفس الوقت"¹. إن بلاغة التحامق والجنون في سرديات التراث لا تخلوا من الحجاج في كثير من المواقف، لإفحام حجة الآخر وجعله في موقف ضعيف لا يستطيع الدفاع عنه، من هنا يكتسب أهميته في مسارد الجنون؛ إذ تعمل مثل هذه المحاججات على تغيير صورة نمطية للمجنون.

- فكاهة المواقف

هي الفكاهة التي تتولد من الورطات والمصائب، والمفارقات، وغالبا ما ترتبط بمكان وزمان معينين، وتسمى كذلك فكاهة الظروف، وهي تشبه ملهاة المواقف التي "تعتمد أساسا على المهارة في بناء الحبكة الدرامية أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات، إن اهتمام المؤلف عادة ما يولي إليه: المواقف الداعية إلى الضحك - المفارقة الدرامية ... الأخطاء الكثيرة - التقنع - الخطأ في معرفة الشخصيات"². وأهم هذه المواقف ما يأتي:

- مصائب الغير

وردت مصيبة مضحكة في "المقامة الأرمينية" حيث تقياً ابن هشام، والإسكندري اللبن الذي شرباه، بعد أن قدمه لهما غلام أرمينيا، وأخبرهما في النهاية بأن فأرة سقطت فيه لذلك تصدق به "فقال الإسكندري: إِنَّا لِلَّهِ. وَأَخَذَ الصَّخْفَةَ فَكَسَرَهَا، فَصَاحَ الْغُلَامُ وَاحْرَبَاهُ وَامْخَرُوبَاهُ، فَاقْشَعَرْتُ مِنَّا الْجِلْدَةُ، وَانْقَلَبْتُ عَلَيْنَا الْمَعْدَةُ، وَنَفَضْنَا مَا كُنَّا أَكَلْنَاهُ، وَقُلْتُ: هَذَا جَزَاءُ مَا بِالْأَمْسِ فَعَلْنَاهُ"³.

لقد وقع في "المقامة الأرمينية" مصيبتان:

- شرب الإسكندري، وابن هشام اللبن الذي وقعت فيه فأرة.

- مصيبة الغلام عندما كسر الإسكندري صفحته.

يقرر شايبم بيرلمان في حديثه عن دور الضحك في الحجاج أنّ المضحك هو الذي يستحق أن ينال العقاب بالضحك، فهو عقاب الانتهاك لقاعدة مسلم بها، وطريقة لإدانة سلوك خارجي⁴. ومعلوم أن الإسكندري وابن هشام والغلام جميعهم يستحقون السخرية والضحك، فالأولان محتالان، وأما الغلام فبخيل وطماع إذ قدّم لبنا قدرا، واعتبر هذا اللبن القذر صدقة، فالمصائب كانت في نصيب المنحرفين، وهذا يضاعف من قوة الضحك.

¹ - ميخائيل باختين "الكرنفال والكرنفالي"، كتاب الكرنفال في الثقافة الشعبية، مؤلف جماعي، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط إيطاليا، 2017، ص 55.

² - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1994، ص 290.

³ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 226.

⁴ - شايبم بيرلمان وألبيرخت تيتيكا، المصنف في الحجاج، ترجمة محمد الولي، ص 136.

وفي "المقامة الصيرمية" تخلى أصحاب الصيرمي عن عيسى بن هشام عندما افتقر بعد الغنى والرخاء فروى ما جرى له، وكيف أنه عاقبهم في النهاية "وَصَارَتْ فِي قُلُوبِهِمْ غُصَّةٌ، وَدَعَوْنِي بُرْصَةً"¹، لقد كرهوه لعوزة واستثلوا رؤيته فيصف حاله "لَا يُرْفَعُ لِي رَأْسٌ، وَلَا أُعَدُّ مِنَ النَّاسِ"². فكان يخرج ليلاً خوفاً من أن يراه الذين يكرهونه، فلقد أصبح مكروهاً بسبب الفقر "أَظْهَرُ بِاللَّيْلِ وَأَخْفَى بِالنَّهَارِ، أَشْأَمُ مِنْ حُقَّارٍ، وَأَثْقَلُ مِنْ كِرَاءِ الدَّارِ"³، ثم حاول استرجاع ما ضاع منه من مال فجال في الأرض للتجارة، والكسب من جديد فجال في خرستان وعمان، والهند والحجاز، وذاق المرار، والعلقم من أجل الحصول على المال "حَتَّى اسْوَدَّتْ وَجْنَتَايَ، وَتَقَلَّصَتْ خَصِيَّتَايَ"⁴، وبعد أن استعاد الغنى مرة أخرى بمنتهى الصعوبة والشدة عاد إلى بغداد فرحب به أصدقاؤه، واعتذروا إليه فضيضهم في بيته، وقدم لهم القلايا، والأشربة فلما سكرُوا أحضر الحلاق فحلق لحاهم، وجعل "لِحْيَةً كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ مَصْرُورَةً فِي تَوْبِهِ وَمَعَهَا رُقْعَةٌ مَكْتُوبٌ فِيهِ: مَنْ أَضْمَرَ بِصَدِيقِهِ الْغَدْرَ وَتَرَكَ الْوَفَاءَ كَانَ هَذَا مُكَافَأَتَهُ وَالْجَزَاءُ"⁵.

لقد أوقع الصيرمي أصحابه الخونة في مصيبة مضحكة يستوجبونها بعد أن تخلوا عنه، عندما افتقر فلم يحتفظ بالمال، والمعروف أن الأدباء والحكماء أكثروا التحذير من الفقر والإسراف؛ لأنهما سبب المصائب التي يسخر منها الناس ذلك أن الفقر يُظهر كل عيوب الفرد، ويخفي كل محاسنه.

وفي الوقت نفسه تصور "المقامة البغدادية" مصيبة مغفل حيث يقع السوادى المغفل في مصيبة عندما خدعه ابن هشام، وادعى معرفة أبيه، وبعد أن أخذه إلى المطعم، وأكلاً ما لذ وطاب، هرب ابن هشام، وترك السوادى، وعندما قام ليذهب سأل الشواء عن الثمن فقال إن الضيف أكله، عندئذ نال السوادى اللكم، واللطم "فَلَكَمَهُ لَكَمَةً، وَثَنَى عَلَيْهِ بِلَطْمَةٍ، ثُمَّ قَالَ الشَّوَاءُ: هَاكَ، وَمَتَى دَعَوْنَاكَ؟ زِنْ يَا أَخَا الْقِحَّةِ عَشْرِينَ، فَجَعَلَ السَّوَادِيُّ يَبْكِي وَيَحُلُّ عُقْدَهُ بِأَسْنَانِهِ"⁶.

وتتجلى مصيبة السوادى في:

- نيله الضرب.

- دفعه عشرين درهما للشواء.

¹ - نفسه، ص 251.

² - نفسه، ص 252.

³ - نفسه، ص 253.

⁴ - نفسه، ص 154.

⁵ - نفسه، ص 256.

⁶ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 80.

إن مثل هذه المصائب هي جزاء المغفلين الذين يصدقون كل ما يسمعون، فالضحك عقاب للحمقى المغفلين الذين يكونون ضحايا بسبب الجهل، والطمع "وضحية المفارقة مُطمئن أن الأمور هي على ما تبدو عليه ولا يُحسن أنها في الحقيقة مختلفة تماماً"¹. فلم يتوقع السوادي أن الصحن التي أكل منها أخفت له السم والعلقم.

وفي "المقامة الأصفهانية" يقع ابن هشام في مصيبة عندما كان بأصفهان، وتوجه إلى المسجد لصلاة الفجر، وهو يخشى ذهاب القافلة، وقد أطل الإمام صلاته، ولم يعبأ بضيق الوقت: "فَقَرَأَ فَاتِحَةَ الْكِتَابِ، بِقِرَاءَةِ حَمْرَةٍ، مَدَّةً وَهَمْرَةٍ، وَبَيَّ الْغَمِّ الْمُقِيمُ الْمُقْعِدُ فِي قَوْتِ الْقَافِلَةِ، وَالْبُعْدِ عَنِ الرَّاحِلَةِ، وَأَتْبَعَ الْفَاتِحَةَ الْوَاقِعَةَ وَأَنَا أَتَصَلَّى نَارَ الصَّبْرِ وَأَتَصَلَّبُ، وَأَتَقَلَّبُ عَلَى جَمْرِ الْغَيْظِ وَأَتَقَلَّبُ، وَلَيْسَ إِلَّا السُّكُوتُ وَالصَّبْرُ، أَوْ الْكَلَامُ وَالْقَبْرُ؛ لِمَا عَرَفْتُ مِنْ خُشُونَةِ الْقَوْمِ فِي ذَلِكَ الْمَقَامِ، أَنْ لَوْ قُطِعَتِ الصَّلَاةُ دُونَ السَّلَامِ"². وبعد أن أنهى الإمام الصلاة ظن الإسكندري أنه سيلحق بالقافلة لكن مصيبة أخرى منعه من الخروج، عندما قام رجل من المصلين، وهو الإسكندري، وادعى أنه رأى النبي ﷺ في المنام، ولا يحدث الناس بما رآه يطهر المسجد من كل جاحد لنبوته، فأخبر ابن هشام على البقاء كرهاً. وقد وصف ابن هشام معاناته قائلاً: "قَرَّبْتُ بِالْقُيُودِ، وَشَدَّنِي بِالْجِبَالِ السَّوْدِ"³. وادعى الإسكندري أن النبي ﷺ علّمه دعاء ومن يريده ليأخذه هبة، والذي يعطيه الثمن لن يرده، فانتالت عليه الدراهم، بعد أن يكشف ابن هشام حيلته يقول شعراً ليفخر لذكائه، وتنكره في خدعة الناس.

النَّاسُ حُمْرٌ فُجَّوْزٌ تَفْرِيقُ شَمْلٍ شَائِئُهُ
حَتَّى إِذَا نَلِيتَ مِنْهُمْ مَا تَشْتَهِيهِ فَهَزْوَزٌ⁴

تُصَوِّرُ المقامة جهل فئة من الناس الذين يغترون بكل ما يسمعون، فلقد نال الإسكندري المخادع الدراهم والعطايا التي انهالت عليه من كل جانب ثمرةً لكذبة صدقها المغفلون الجاهلون.

إن مصيبة ابن هشام ليست مادية فلم يفقد ماله ولم ينل الضرب مثلاً كما هي الحال مع مصائب الإسكندري، لكن مصيبتة نفسية سببت له قلقاً مزعجاً، وهي مصيبة مضحكة؛ لأن كل مصيبة مادية أو معنوية تبعث على الضحك، لأنها تصور تعاسة الآخرين ونجد مثل هذه المصائب في المسرحيات فليس "من

¹ - ميويك، موسوعة المصطلح النقدي؛ المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لأولوة، دار المأمون بغداد، د ت، ص

ص 50.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 68.

³ - نفسه، ص 70.

⁴ - نفسه، ص 71.

الضروري أن تكون مصائب الغير مادية، إذ يكفي أن يقع الإنسان في مأزق أو يواجه مشكلة عسيرة الحل ليؤثر هذا المشهد تأثيراً مرحاً على المتفرج له، كالرجل الذي يحاول الالتحاق بالقطار ويفتش في جيوبه عن تذكرة السفر مع لهفة بادية يكون مثاراً للضحك، ويستخدم المؤلف المسرحي هذه الظاهرة كثيراً في المواقف الكوميدية¹.

ومن المصائب المادية الأخرى التي كان ضحيتها عيسى بن هشام، وأصحابه ما حصل في "المقامة الخمرية" عندما فطن الإمام لرائحة الخمر في المسجد وذلك بعد صلاة الفجر فاجتمع المصلون على ضربه هو وأصحابه "حَتَّى مُزِّتِ الْأَزْدِيَّةُ، وَدَمِيَّتِ الْأَقْفِيَّةُ"²، ومع ذلك سرعان ما اكتشفوا في الليلة الموالية أن الإمام ليس إلا نزيلاً في إحدى الحانات تصفه صاحبة الحان بأنه: "شَيْخٌ ظَرِيفُ الطَّبْعِ، طَرِيفُ الْمُجُون"³. وهذا ما سمّاه عبد الفتاح كيليطو بعدم الاتساق المتناقض الموجود في قلب مقامات الهمداني حيث الطريق قصير بين المسجد والحنان، أو ما يسميه جوليا برايد "الانتهاك الخُلقي"⁴.

هكذا يكون بديع الزمان الهمداني قد أجاد في الاضحاك من مصائب الآخرين، إذ أنه جعلها عقاباً لهم، كما أنه لم يبالغ في تصوير العقاب الذي ناله بطله أبو الفتح الإسكندري ليتجنب المشاركة الوجدانية لدى القارئ، والتي تمنع الضحك.

ج- التناقض وعدم الاتساق بين الجانب الروحي والجانب المادي

ننطلق من فكرة مفادها أن كل انتقال من الجانب المتعالي الروحي صوب الجانب التافه المادي يبعث على السخرية والضحك؛ من ثم "فكل ما يلفت انتباهنا إلى الجانب المادي من الشخص على حين يتصل الأمر بالجانب الروحي فهو مضحك"⁵. إن سبب الضحك الناتج عن هذا التحول الذي يطرأ في شخصية الإنسان مرده إلى التنافس بين حاجات الجسد المادية، وحاجاته الروحية. وهذا التناقض بسبب الضحك ففي هذه الحالة "يكون الجسد للنفس بمثابة الرداء للجسد نفسه، أي مادة ميتة، وضعت فوق قوة حية، فمتى شعرنا شعوراً جلياً بهذا الوضع أحسسنا بالمضحك، نحن نحس به على وجه الخصوص حين نرى

¹ - أحمد عطية الله، سيكولوجية الضحك، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص 89.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 285.

³ - نفسه، ص 288.

⁴ - جوليا برايد، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى؛ آفاق المسلم، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 255.

⁵ - برغسون، الضحك، ص 94.

النفس تنافسها حاجات الجسد، فمن جهة نرى الشخصية الروحية بقدرتها الذكية التنوع، ومن جهة أخرى نرى الجسد البليد الرتيب يتدخل في الأمر بعناده الآلي¹.

ورد هذا التحول المضحك في "المقامة الأصفهانية" عندما ذهب ابن هشام إلى المسجد لأداء صلاة الفجر في أصفهان، وإذا بالإمام يطيل الصلاة ويمدّ في القراءة، ونفس عيسى بن هشام تتقلب جمر الغيظ، الأمر الذي عجل بانزعاج عيسى لخوفه من ذهاب القافلة وتعمد الهرب من بين صفوف المصلين "فَوَقَفْتُ بِقَدَمِ الضَّرُورَةِ، عَلَى تِلْكَ الصُّورَةِ، إِلَى انْتِهَاءِ السُّورَةِ، وَقَدْ قَنِطُتُ مِنَ الْقَافِلَةِ، وَأَيْسْتُ مِنَ الرَّحْلِ وَالرَّاحِلَةِ، ثُمَّ حَتَّى قَوْسَهُ لِلرُّكُوعِ، بِنَوْعٍ مِنَ الْخُشُوعِ، لَمْ أَغْهَدُهُ مِنْ قَبْلُ. ثُمَّ رَفَعَ رَأْسَهُ. وَقَالَ سَمِعَ اللَّهُ لِمَنْ حَمِدَهُ، وَقَامَ حَتَّى شَكَّكْتُ أَنَّهُ نَامَ. ثُمَّ ضَرَبَ بِيَمِينِهِ، وَأَكَبَّ لِحَبِينِهِ، ثُمَّ انْكَبَّ لَوَجْهِهِ، وَرَفَعْتُ رَأْسِي أَنْتَهَزُ فُرْصَةً، فَلَمْ أَرِ بَيْنَ الصُّفُوفِ فُرْجَةً، فَعُدْتُ إِلَى السُّجُودِ، حَتَّى كَبُرَ لِلْقُعُودِ، وَقَامَ إِلَى الرَّكْعَةِ الثَّانِيَةِ، فَقَرَأَ الْفَاتِحَةَ وَالْقَارِعَةَ، قِرَاءَةً اسْتَوْفَى بِهَا عُمَرَ السَّاعَةِ، وَاسْتَنْزَفَ أَزْوَاحَ الْجَمَاعَةِ"².

انشغل القوم بالصلاة في خشوع روي، ما عدا عيسى بن هشام فقد صار أداؤه أداء مشوها قوامه تدنيس المقدس والخروج عما يقتضيه المقام من احترام ووقار، فمالَ إلى الجانب المادي التافه، لذلك فهذا الموقف يضحك: "ولهذا كان شاعر المأساة بجانب كل ما يمكن أن يلفت الانتباه إلى مادية أبطاله فمتى بدأت العناية بالجسم، أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل، لذلك كان أبطال المأساة لا يشربون ولا يأكلون ولا يستدفئون، حتى أنهم قلما يجلسون، لأن الجلوس أثناء الكلام يُذكرُ بأن للمرء جسماً، ولقد لاحظ نابليون، وهو في عصره عالم نفسي، أننا مجرد الجلوس ننتقل من المأساة إلى الملهة"³. ويعتبر هذا الفعل الذي أقدم عليه الإسكندري تنويجا وطقسا مناقضا في عالم الكرنفال عند ميخائيل باختين، يعبر عن حتمية التحول، وفي الوقت نفسه، عن السلطة والوضع التراتبي⁴.

إن الحركات الجسدية التي صدرت من عيسى بن هشام، ومحاولة فراره تلفت النظر إلى قيمة المادة على حساب الجانب الروحي الديني في المسجد حيث وجود الإمام والمصلين في سجود، وخضوع، غير أن عيسى عندما وسوس إليه الشيطان في هذا الموقف تحول إلى الجانب المادي، إذ فيه تحول من السمو إلى الصغار "وكل انتقال من قطب الكبر أو العظمة أو الجلال إلى قطب الصغر أو التفاهة أو الصغار لابد أن يستثير لدينا الضحك. ولولا إدراكنا لهذا التباين الصارخ بين القطبين، لما استجبنا للموقف بالضحك"⁵.

¹ - برغسون، الضحك، ص 94.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص ص 68-69.

³ - برغسون، الضحك، ص 42-43.

⁴ - ميخائيل باختين "الكرنفال والكرنفالي"، ضمن كتاب الكرنفال في الثقافة الشعبية، مؤلف جماعي، ترجمة خالدة حامد، ص 53.

⁵ - زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص 153.

إزاء هذا المشهد الكرنفالي الذي "تُلغى فيه المحظورات وتكسّر القيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية"¹، ينشأ الضحك.

د- الفكاهة اللفظية

وهي الفكاهة التي تعتمد على اللفظ إذ تخلقها اللغة بكلماتها، وتعابيرها المختلفة، وهذه اللغة تضحك لأنها صورة للفكر "إن اللغة لا تؤدي إلى آثار مضحكة إلا أنها أثر بشري صنع وفقا لصور الفكر البشري ما وسع ذلك. إننا نحس فيها شيئا يحيا حياتنا"². والفكاهة على هذا النحو ضروب يظهر بعض منها في مقامات بديع الزمان الهمذاني على النحو الآتي:

- التكرار

في "المقامة النهيدية" يذهب ابن هشام مع نفر من أصحابه إلى منطقة، ويطلبون من أهلها الضيافة فيخرج إليهم رجل، وبعد أن يعلم أنهم أضياف جائعون يصف النهيدة - الزبدة - فيكرر جملا في وصفه دون أن يقدم لهم شيئا. ورد التكرار في هذه المقامة أكثر من مرة على الشكل الآتي:

- كرّر الرجل جملة (ما رأيكم يا فتیان؟) ثلاث مرات.

- كرّر الرجل جملة (أتشتهونها يا فتیان) ثلاث مرات.

- كرّر الفتیان جملة (أي والله تشتهيها) ثلاث مرات.

ولعل هذا التكرار اللفظي الصادر عن الرجل والفتيان يبعث على الضحك لأنه يحول الإنسان إلى الآلة، وتلك الآلية تثير الضحك. لقد تحول الرجل، وكذلك الفتیان إلى آلة ميكانيكية من ثم يُكره التكرار من عدم التغيير، والرجل بهذا المعنى يُضحك لأنه يرغب في التغيير، والتجديد في الكلام، والطعام، والملبس، والمسكن "الواقع أن الجماعة حينما تسخر من الشخص الذي يبدو لها بمظهر الآلة الميكانيكية، أو الجهاز الصناعي، أو الشيء الجامد، إنما تتخذ من الضحك سلاحا تسعى به إلى المحافظة على المرتبة التي وصلت إليها الإنسانية فوق الجماد والحيوان"⁴.

ورد التكرار في "المقامة المضيرية" حيث كرر التاجر الثرثار كلمة (غلام) أكثر من مرة، وهو تكرر مضحك. فلقد نادى التاجر الغلام "يا غلام الطست والماء" ثم كرر مرة أخرى بعد حديثه الطويل الممل "يا

¹ - ميخائيل باختين، شعيرة ديستوفسكي، مصدر سابق، ص 179.

² - برغسون، الضحك، ص 106.

³ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 212 وما بعدها.

⁴ - زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص 71.

غلام الخوان"، وعندما سأل الإسكندري متى الأكل؟ أعاد التاجر نداه "عجل يا غلام الطعام". إذا تكرر النداء (يا غلام) في هذه المقامة ثلاث مرات وهو تكرر مضحك لما يثير من آلية، كما ورد تكرار عبارة "أريد" ثلاثة عشر مرة في "المقامة الساسانية" حتى صارت الأبيات مُملة تمج الأذن.

– الألغاز

تعد الألغاز من الفكاهات اللفظية التي تبعث على الابتسامة، وغالبا ما تروى الألغاز ليلا عند التسامر قصد التسلية، والمرح بعد عناء النهار: "واللغز في جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف. على أن اللغز فضلا عن ذلك يحتوي عنصر الفكاهة، ذلك أن سبب كل شيء يثير الضحك احتواء على عنصر عدم التوقع"¹.

من المقامات التي ورد فيها اللغز "المقامة الإبلية" حيث يلتقي ابن هشام الراوي بشيخ يظهر أنه شيطان الشعر الذي يوحى إلى الشعراء قصائدهم، وكنيته أبو مرة وقد سأل ابن هشام عن لغزين "فإذا لقيت في طريقك رجلا معه نحي صغير يدور في الدور. حول القدور، يُزهي بجليته، ويُباهي بلحيته فقل له: دُلني على حوت مصرور، في بعض البحور، مُخطف الخصور، يلدغ كالزنبور، ويعتم بالنور، أبوه حجر، وأمه ذكر، ورأسه ذهب، واسمه لهب، وباقيه ذنب، له في الملبوس، عمل السوس، وهو في البيت، آفة الزيت، شريب لا ينقع، أكل لا يشبع، بذول لا يمنع، ينهى إلى الصعود، ولا ينقص ماله من جود، يسوءك ما يسره، وينفعك ما يضره"².

فاللغز الأول يتعلق بالمدبة التي يطرد بها الذباب، واللغز الثاني يختص بالسراج. إن اللغز الأول يحتوي حله على مفاجأة، وأما الثاني فيحتوي حله على المفاجأة والتناقض الناتج عن قياس صحيح الشكل، باطل الجوهر، فلا توجد أم ذكر، ولا يوجد أكل لا يشبع، وهذان اللغزان يعدان من الفكاهة البريئة الخالية من السخرية والنيل من الآخرين، وغرضها التسلية والراحة النفسية الناتجة عن الضحك المجرد من الميول العدوانية.

وفي "المقامة المغزلية" ورد لغزان الأول عن المغزال "رخيم الصوت إن صر، سريع الكر إن قر"³. والثاني:

أولاده أعوانه	تفريق شمل شأنه
مواثب لصاحبه	معلق بشاربه

¹ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 144.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 219-220.

³ - نفسه، ص 199.

كما وردت ألغاز أخرى في المقامتين: "العراقية" و"الشعرية". ومن الحلول التي حازت لهذه الألغاز في المقامة العراقية والتي أجاب عنها الإسكندري فأشار أن البيت الذي تشج عروضه، ويأسو ضربه:

دَلَفْتُ لَهُ بِأَبْيَضَ مَشْرِفِيٍّ كَمَا يَدْنُوا الْمُصَافِحُ لِلسَّلَامِ¹.

فإن السيف يشج ويجرح وقد ورد في العروض والسلام، فيه علاج وراحة ورج في الضرب. لكن الإسكندري يسخر من الشاعر المتنبي عند حل اللغز ليضعف من قوة الفكاهة فضمن اللغز فكاهة مغرضة فأشار إلى حماقة المتنبي ذاكر البيت الذي هو أطول منه:

عِشْ أَبَقْ أَسْمُ سُدْ جُدْ مَرِ أَنَّهُ أُسْرِفُهُ غِظْ أَرْمِ صَبِ أَحْمِ أَغْزِ أَسْبِ زُغْ دِلِ أَثْنِ نَلِ²
وفي "المقامة الشعرية" ترد ألغاز شعرية بالأسلوب نفسه على لسان فتى كان رُفقة عيسى بن هشام وأصدقائه إلى بلاد الشام يتذاكرون الشعر وإذا بهذا الفتى يستمع إليهم وقد أثار ضجرهم فأبعدوه عنهم، ثم عاد إليهم وطلب منهم أن يسألوه في المَعَمَّيَاتِ فانهالت عليه الأسئلة وهو يجيب وحين أفرغوا ما في جعبتهم شرع هو في سؤالهم بقوله: "عَرِّفُونِي أَيُّ بَيْتٍ شَطْرُهُ يَرْفَعُ وَشَطْرُهُ يَدْفَعُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ كُلُّهُ يَصْفَعُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ نَصْفُهُ يَغْضَبُ، وَنَصْفُهُ يَلْعَبُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ كُلُّهُ أَجْرَبُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ عَرُوضُهُ يُحَارِبُ، وَضَرْبُهُ يُقَارِبُ وَأَيُّ بَيْتٍ كُلُّهُ عَقَارِبُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ سَمَجٌ وَضَعُهُ، وَحَسَنٌ قَطْعُهُ؟ وَأَيُّ بَيْتٍ لَا يَرْقَأُ دَمْعُهُ؟"³.

فظن القوم أن كل هذه معاني جود نحتها ولا معاني تحتها، غير أنه عطف وأجاب على خمس قضايا منها وترك لهم إعمال النظر في غيرها.

هكذا يسخر بديع الزمان الهمداني في المقامتين من أبيات لطبقة من فحول الشعراء العرب الذين ذاع صيتهم في الآفاق وهم: أبي نواس وابن الرومي وعمرو بن كلثوم، والأعشى، وامرئ القيس، وحسان بن ثابت والمتنبي وآخرون. كانت بعض الألغاز المبثوثة في المقامتين الشعرية والعراقية مغرضة؛ هدفها نقد الأشعار التي وردت عن هؤلاء الشعراء في مختلف العصور.

يشير أحد النقاد إلى حضور الخطاب النقدي الساخر أصلاً في بنية العقل العربي، وأن ما يميز هذا الخطاب هو السرد الإمتاعى بين الشخصيات المتبادلة داخل الحكاية النقدية في الثقافة العربية. ذلك "أن الساخر في كثير من الأحيان لا يعتمد إلى مجرد الإضحك، وإنما يضمن خطابه الساخر العديد من

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 176.

² - نفسه، ص 179.

³ - نفسه، ص 265.

المعارف، ويسند إليه وظائف أخرى، ومن ذلك النكتة الهادفة تربوياً، وهي التي تقتطف من صميم الدرس"¹.

- الشتائم

يهدف الشتائم إلى الانتقال من خصمه بكلمات بذيئة شنيعة فهي مثل الهجاء المباشر لكن "هذا النوع قد يعدم القيمة الفنية إذ أنه لا ينطوي على عمق في الرؤيا أو الأداء، فهو أشبه بالقذف"². وردت شتائم تثير الضحك في "المقامة الدينارية" تبادلها الإسكندري ومتسول آخر من أجل دينار تصدق به ابن هشام إذ قال أنه سيمنحه لأعرف الناس بالكدية فنطق الإسكندري قائلاً أنه أعرف الجميع، وأجاب الآخر أنه هو الأعرف، والأمهر، فتحاكم ابن هشام بينهما، ووعد الغالب بالدينار فبدأت المعركة فقال الإسكندري "يا بَرْدَ العَجُوزِ، يا كُرْبَةَ تَمُوزَ، يا وَسَخَ الكُوزِ، يا دِرْهَمًا لا يَجُوزُ، يا حَدِيثَ الْمُعْنَيْنِ، يا سَنَةَ البُوسِ، يا كَوُكَبَ النُّحُوسِ، يا وَطْأَ الكابُوسِ، يا تُخْمَةَ الرُّؤُسِ، يا أُمَّ حُبَيْنِ، يا رَمَدَ العَيْنِ، يا غَدَاةَ البَيْنِ، يا فِرَاقَ المُجَبِّينِ، يا سَاعَةَ الحَيْنِ يا مَقْتَلَ الحُسَيْنِ يا ثِقَلَ الدَّيْنِ يا سِمَةَ الشَّيْنِ يا بَرِيدَ الشُّومِ يا طَرِيدَ اللُّومِ يا ثَرِيدَ الثُّومِ يا بَادِيَةَ الرِّقُومِ يا مَنَعَ المَاعُونِ يا سَنَةَ الطَّاعُونِ يا بَغْيَ العَبِيدِ، يا آيَةَ الوَعِيدِ، يا كَلَامَ المُعِيدِ، يا أَفْبَحَ مِنْ حَتَّى، في مَوَاضِعَ شَتَّى، يا دُودَةَ الكَنِيفِ، يا فَرْوَةَ فِي المَصِيفِ، يا تَنَحُّنَ المُضِيفِ إِذَا كُسِرَ الرِّغِيفُ، يا جُشَاءَ المَخْمُورِ، يا نَكْهَةَ الصُّقُورِ، يا وَتَدَ الدَّوَرِ، يا حُدُورَةَ القُدُورِ، يا أَرْبَعَاءَ لَا تَدُورُ، يا طَمَعَ المَقْمُورِ، يا ضَجَرَ اللِّسَانِ، يا بَوْلَ الخَصْبَانِ، يا مُؤَاكَلَةَ العُمَيَّانِ، يا شَفَاعَةَ العُرَيَّانِ، يا سَبْتَ الصَّبَّيَّانِ، يا كِتَابَ التَّعَاذِي، يا قَرَارَةَ المَخَاذِي، يا بُخْلَ الأَهْوَاذِي، يا فَضُولَ الرَّازِي"³، وقال الساساني شاتماً الإسكندري "يا قَرَادَ القُرُودِ، يا لَبُودَ اليهودِ: يا نَكْهَةَ الأُسُودِ، يا عَدَمًا فِي وُجُودِ، يا كَلْبًا فِي الهِرَاشِ، يا قِرْدًا فِي الفِرَاشِ، يا قَرَعِيَّةَ بِمَاشِ، يا أَقْلَ مِنْ لَاشِ، يا دُخَانَ النَّفِطِ، يا صُنَانَ الإِبْطِ، يا زَوَالَ المُلْكِ، يا هِلَالَ لِهْلَكِ، يا أَحْبَثَ مِمَّنْ بَاءَ بِذَلِّ الطَّلَاقِ، وَمَنَعَ الصَّدَاقِ، يا وَخَلَ الطَّرِيقِ، يا مَاءَ عَلَى الرِّيقِ يا مُحَرِّكَ العِظْمِ يا مُعَجِّلَ الهَضْمِ يا قَلَحَ الأَسْنَانِ، يا وَسَخَ الأَذَانِ، يا أَجَرَ مِنْ قَلَسٍ، يا أَقْلَ مِنْ قَلَسٍ، يا أَفْضَحَ مِنْ عُبْرَةٍ، يا أَبْغَى مِنْ إِبْرَةٍ، يا مَهَبَ الخُفِّ، يا مَدْرَجَةَ الأَكْفِ، يا كَلِمَةَ لَيْتَ، يا وَكُفَ البَيْتِ، يا كَيْتَ وَكَيْتَ"⁴. وثمة تشابه بين هذا الأسلوب الذي استخدمه بديع الزمان الهمداني وبين أسلوب ابن دريد في أحاديثه، والذي يقوم على

¹ - صالح أزوكاي "تخطيط الشعراء والمجاز الساخر، قراءة في المصطلح والوظائف النقدية"، ضمن أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة

الثانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر أكادير، ص 100.

² - إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوره عند العرب، دار الثقافة لبنان، 1998، ص 09.

³ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص من 259 - 262.

⁴ - نفسه، ص 263 - 264.

المقابلات والمقاييس اللفظية، ويبدو الأسلوب نموذج ما امتلأت به الحاضرة العباسية، وكان شائعاً في البيئات الشعبية منذ القديم وإلى يومنا هذا¹.

وحكاية أبي القاسم البغدادي، ليست بعيدة عن هذا الجو من الشتائم، والوصف المقذع. يقول أبو القاسم في وصف ثقيل: "يا أَوَّلَ لَيْلَةٍ الْغَرِيبِ، إِذَا بَعُدَ عَنْ الْحَبِيبِ، يَا طَلْعَةَ الرَّقِيبِ، يَوْمَ الْأَرْبَعَاءِ فِي آخِرِ صَفَرٍ، يَا لِقَاءَ الْكَابُوسِ فِي وَقْتِ السَّحَرِ، يَا خَرَجًا بِلَا غَلَّةٍ، يَا سَفَرًا مَقْرُونًا بَعْلَةً"². ويبدو أن الهمداني استفاد من هذا الجو في أدب عصره، فوظفه في تشكيل نموذج.

عموماً يمكن ملاحظة ما يأتي على هذه الشتائم:

- قبحها ومعانيها المزعجة لنفسية كل طرف.

- سرعتها وتتابعها دون انقطاع، ومعانيها المضحكة المباشرة، ولقد أجاد بديع الزمان الهمداني في هذه الفكاهة وأدرك أن السرعة في الشتائم تزيد من قوة الفكاهة وإفحام الآخر، لأن التفكير من لدن البطل أو البطل أو القارئ قد يضعف الفكاهة ويقتها؛ ولهذا السبب فإن "المتدربين يتبادلون النكتة كما تتبادل فرقة من اللاعبين الكرة بأقدامهم حيث لا تسنح الكرة فرصة للاستقرار على الأرض، فلو فتر حماس المتدربين لحظة لأصبح من العسير وصل ما انقطع من حبل التفكير"³.

هذا، وقد تنبه بعض الباحثين إلى أهمية تبادل الشتائم، ودورها في إضفاء عنصر المسرحية على المقامة استناداً إلى توافر "عنصر التهاجي... والتخاصم من جهة... وإلى عنصر الجماعة... والاهتمام بوجود مشاهدين يشهدون هذا النوع من الخصام... أو هذا النوع من الرياضة"⁴. وفي "المقامة الحلوانية" يشارك عيسى بن هشام أبناء عصره هذه الظاهرة، بعد أن خاض تجربة مُرّة مع صاحب الحمام وعمّاله، سبّ عامل الحمام "بالعضّ والمصّ"، ووصف أبو الندى التميمي الناس في "المقامة التميمية"، كأنهم زوّث الحمار، وحذّر الصيرميّ في "المقامة الصيرمية" أبناء زمنه، ودعا إلى ترك الثّقة بالأنذال السّفّل.

وهذه المقامات كفيلة بأن تطلع القارئ العربي على عادات القوم في تلك الحقبة من الزمن، وما كان يشيع بينهم من عبارات الشتم المقذع، والهجاء اللاذع، وما كان يستعر بينهم من خصومات وأحقاد، وهذا

¹ - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مرجع سابق، ص 73.

² - أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، مطبعة كرل ونتر، هيدلبرج، 1902، ص 120.

³ - أحمد عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص 111.

⁴ - عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص 24.

ما أثاره باختين حين حديثه عن الصراع اللفظي الذي يضفي عمقا رمزيا وتناقضا، لتصبح هذه الشتائم نوعا من اليوتوبيا الكرنفالية.¹

ولا يستبعد أن يكون هذا الأدب التشردي قد انتقل إلى الأدب الغربي ولاسيما الأدب الإسباني الذي استقى كثيرا من الفنون الأدبية العربية نتيجة احتكاك الحضارتين الأندلسية العربية بالحضارة الأوروبية، فقد تأثر الشاعر الألماني فريديريك روكرت بشخصية أبي زيد السروجي وغيره من الشعراء الغربيين.

المبحث الخامس: اشتغال النثرية

يرتبط مفهوم النثرية عند ميخائيل باختين بتشكيل لغة النص الأدبي على نحو مخصوص، يسمح لكلمات النص أن تصبح مزدوجة؛ أي أن تعني الكلمة شيئا، وتشير في الوقت ذاته، إلى شيء آخر، مما يفتح النص الأدبي على المستوى الدلالي. والناظر في مقامات الهمداني يلاحظ اشتغالها على عدد من الأساليب اللغوية، التي تفتق النص دلاليا، بعد أن تحرر مفرداته من سلطة الصوت المفرد ذات المعنى المفرد؛ وهذا في حد ذاته مكنم الحوارية.

لاحظ بعض الباحثين بشأن طبيعة اللغة في مقامات الهمداني، أنها تستجيب لتحولات الأسلوب في الأدب العربي بحيث تسلب العقول وتخلب الأنظار، مقارنة بمقامات الحريري. يقول زكي مبارك: "وعند مقارنة مقامات بديع الزمان بمقامات الحريري يتبين لنا أن لغة بديع الزمان خالية من التكلف والاعتساف، ولا كذلك لغة الحريري؛ التي تعد أغرب نماذج النثر المصنوع"². ويشير مصطفى ناصف إلى أن اللغة في مقامات الهمداني مفتوحة على تأويلات متنوعة، لا يمكن القطع بصحة أحدها أو خطأ الآخر "من خلال لغة بديع الزمان ... ذهبنا نشوّه وجه الكلمات... فلا حقيقة في المقامات ولا نفي ولا إثبات"³.

يلجأ الهمداني إلى أسلوب الإيجاز حين يقتضي الموقف الكلامي ذلك، كما هو بين في "المقامة البلخية"، فحين همّ عيسى بن هشام بالعودة من بلخ إلى موطنه بعد أن أنهى تجارته، فطن الإسكندري فبدأ يحاوره ملتصقا دينارا. وقد سأله الإسكندري عن المكان الذي ينوي السفر إليه، فأجابه عيسى بن هشام بكلمة واحدة: الوطن، "فأين تريد؟ قلت: الوطن"⁴. ويتجلى الإيجاز كذلك في "المقامة المضيرية" التي أوجز فيها الإسكندري حالته مع المضيرة قائلا: "قَصَّتِي مَعَهَا أَطُولُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ

¹ - ميخائيل باختين "الكرنفال والكرنفالي"، مرجع سابق، ص 55.

² - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط2، ج1، دت، ص 247.

³ - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 218، فبراير 1997، ص 182.

⁴ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 21.

آمن المَقْت¹. إذ يفسح الإيجاز عند الهمداني، المجال للحوار فيمتد ليتناول إشكالات متعددة، وينتقل من أمر إلى آخر، في مدة زمنية قصيرة.

ويعتبر الحذف كذلك من الأساليب التي تدعّم حوارية مقامات الهمداني وتؤكددها. يكمن هذا العنصر في جل المقامات نذكر على سبيل المثال: "المقامة القريضية" حين يقول عيسى بن هشام "طرحني النوي مطارحها حتى إذا وطئت جرجان الأقصى ..."². ما جرى لعيسى منذ طرحته النوى حتى وصوله جرجان غير مذكور بما تبدو معه المدة الزمنية المحذوفة كومضة عابرة، أشار النص فقط إلى وجودها دون أن يحددها بأية طريقة إنه؛ حذف صريح على مستوى الشكل وغير محدد مضمونيا، وفي "المقامة الساسانية" نجد حذفًا ضمنيًا غير محدد، فلم يشر الراوي إلى المدة الزمنية الواقعة بين وصوله دمشق ويوم وقوع الحدث. نحو قوله: "أحلّني دمشق بعض أسفاري"³. أما "المقامة الموصلية" فتُبَيّن خروج عيسى بن هشام والإسكندري من دار الميتم ووصولهما القرية التي يتهدها السيل، دون ذكرهما للفترة الزمنية التي قطعها، وهذا حذف صريح. يقول عيسى بن هشام "فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية على شفير واد السيل يطرفها"⁴. وثمة في "المقامة الأسودية" حذف صريح غير محدد، حين يقول عيسى بن هشام في نهايتها "ثمّ عشنا زمانا في ذلك الجنب حتى أمّنا، فراح مشرقًا ورُحّت مغربًا"⁵.

ونلاحظ أيضًا أن الهمداني يحدثنا في غالبية مقاماته عن شخصية غامضة، تسهم في الحوار، سرعان ما يميّط اللثام عنها في نهاية النص المقامي كما هو الحال في كل من: "المقامة الأهوازية"، و"المقامة البصرية"، و"المقامة المارستانية"، و"المقامة الصفيرية".

وثمة حذف جزئي في "المقامة الجرجانية" حيث عمد المؤلف انهاء الحديث دون أن يعلق البطل أو الراوي على أحداث المقامة. ولعل السبب في غياب التعليق يعود إلى غياب السؤال الذي عادة ما يطرحه الراوي، على سبيل التعجب من حال البليغ وما يؤول إليه أمره، لذلك غاب عن المقامة التعبير الشعري لأفعال البليغ فختّم الراوي أحداثها بقوله: "فرّقْتُ والله له القلوب، واغرورقت للطف كلامه العيون، ونلناه ما تاح في ذلك الوقت، وأعرضَ عنّا حامدا لنا، فتبعته فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري"¹. كما

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 128-129.

² - نفسه، ص 9.

³ - نفسه، ص 113.

⁴ - نفسه، ص 124.

⁵ - نفسه، ص 170.

¹ - نفسه، ص 66.

عاد الهمداني إلى حذف عنصر التعرف الذي يمثل وظيفة أساسية في البناء السردى للمقامة، وهي وظيفة البيان والتبيين التي توفر للمقامة وضعية الاستقرار النهائي التي تتيح للنص بأن ينغلق على وضعية فريدة.

واهتمدى الهمداني إلى حذف عنصرين من عناصر المنال في المقامة، كما هو الأمر في "المقامة السجستانية" فقد حذف الإجازة والتعليق من المضمون ولم يبق إلا التعرف، إذ بعد أن ينهي المكدي مقاله يعود الراوي ليقول: "فَدُرْتُ إِلَى وجهه لأَعْلَمَ علمَهُ فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري، وانتظرتُ إجمالَ النعمة بينَ يديه، ثمَّ تعرضتُ فقلتُ: كمَّ يحلُّ دواءك هذا؟ فقال: يحلُّ الكيسُ ما شئتَ، فَتَرَكْتُهُ وانصرفتُ"¹. ومردّ هذا الكلام أن الهمداني يسعى إلى الحفاظ على عنصر المفاجأة إلى آخر كلمة في المقامة.

خلاصة وتركيب

لعل أبرز ما يُستنتج من خلال هذا الفصل ما يأتي:

تتسم شخصيات مقامات الهمداني بأنها هامشية ومسطحة، تتصف بصفة الاحتيال تؤدي أدورا متنوعة داخل مجريات السرد.

أن مقامات الهمداني نص حوارى؛ وفقا لأفكار ميخائيل باختين، ففيها حوارية الأجناس الأدبية، وحوارية القيم، وحوارية الشخصيات، والحوارية التناسية. إضافة إلى تفاعل الخطابات فهناك الخطاب النقدي الذي تختزله "المقامة الجاحظية" و"المقامة القريضية". والخطاب الصوفي الذي تكشف عنه "المقامة الوعظية". كما تغلغل خطاب السلطة بأشكاله المتعددة كالثقافة النسقية مع استحضر خطابات الهامش المتجسدة في الضحك والهزل.

أما الكرنفالية فقد اتخذت مظهرات عدة تتجلى في الجمع بين القيم المتناقضة والخطابات المتعارضة، والأنساق المخاتلة أهمها: نسق الازدواج، قناع الشخصية، نسق الحمق والجنون، الفكاهة بأشكالها، الشتائم.

أما النثرية فتشمل الأساليب اللغوية ذات بعد دلالي، وظفها بديع الزمان الهمداني قصد الاحتفاء بنصه المقامي، وأشارنا إلى أسلوبى الحذف والإيجاز المهيمنين بشكل كبير.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 31.

الفصل الثاني

المقامات الحجاجية واستراتيجيتها التواصلية الإقناعية في المقامات

توطئة

يستهدف هذا الفصل قراءة عينات من مقامات بديع الزمان الهمداني، حيث تنضوي أغلبها على أطروحات وظواهر حجاجية قمينة غايتها تحقيق مقاصد المكدي المتمثلة في المراوغة والإقناع والإيقاع بالخصوم في السجلات، والمناظرات، والوصايا، والمواعظ، والمحاکمات وغير ذلك، وقد وجدنا في المدونة ما يستجيب لهذا الأمر.

يقدم أبو الفتح الإسكندري في "المقامة الوصية" نفسه في صورة واص ناصح، ويتجسد في "المقامة الوعظية" زاهدا واعظا يدعو إلى الآخرة، ويظهر في "المقامة المارستانية" مجنونا فصيحاً بليغاً ينقد المعتزلة. ويتولى في "المقامة الشامية" دور القاضي يحكم بين الناس، ويدّعي في "المقامة المضيرية" و"المقامة البغدادية" أنه ضحية مثيرا للشفقة، ويبدو في "المقامة العلمية" و"المقامة العراقية" عالماً أديباً شاعراً.

هذا هو الإسكندري المفرد في صيغة الجمع بل الجموع، وهو الصور المتعددة في المرآة الواحدة، إنه ملتقى الأدوار الأضداد والنماذج الأعداء، بله جميع الممكنات كما عبر عبد الفتاح كيليطو.

المبحث الأول: مقام الوصية

يشكل مقام الوصية مناسبة يميز من خلالها المتكلم المقاييس الأخلاقية والسلوكية التي يتعين على المخاطب الالتزام بها حتى يحرز ما يطمح إليه. يقدم أبو الفتح الإسكندري في "المقامة الوصية" وصية لابنه تمثل خلاصة تجربة حياته في التجارة، وقد أقام خطابه على أساس ديني وعظي بعد حمده لله والثناء عليه، بدأ يحذره من غلبة النفس عليه، وسيطرة الشهوة وما يتبع ذلك من فساد. بهذا المعنى فإن لوصيته وزناً كبيراً يجعلها تملك تأثيراً بالغاً وأهمية كبرى تتمثل في مقارنتها بوصايا الأنبياء والملوك، إنها "خطاب غائي خاضع لاستراتيجية قولية تروم التغيير وإيجاد الإنسان الأفضل في واقع أحسن، بما يعسر فصلها عن غاياتها الحجاجية الإقناعية"¹.

وتختزل وصية أبي الفتح قناعاته الثابتة في شؤون الحياة وشجونها، وهذه القناعات ثمرة التجربة والحقيقة اللتين عايشهما في تقلبات الدهر قائلاً: "يَا بُنَيَّ إِنَّ وَثِقَتْ بِمَثَانَةِ عَقْلِكَ. وَطَهَارَةِ أَصْلِكَ، فَإِنِّي شَفِيقٌ وَالشَفِيقُ سَيِّئُ الظَّنِّ وَلَسْتُ لَأَمْنُ عَلَيْكَ النَّفْسَ وَسُلْطَانَهَا، وَالشَّهْوَةَ وَشَيْطَانَهَا، فَاسْتَعْنِ عَلَيْهِمَا نَهَارَكَ بِالصَّوْمِ وَلَيْلَكَ بِالنَّوْمِ"². وعندما يؤسس أبو الفتح الإسكندري خطاب وصيته على ثنائيات ضدية،

¹ - عبد الفضيل أدرائي "بلاغة الوصية؛ وصية علي بن أبي طالب إلى ولده الحسن نموذجاً"، ضمن كتاب بلاغة النص التراثي مقاربات بلاغية حجاجية، مجموعة مؤلفين، إشراف محمد مشبال، دار العين للنشر القاهرة، 2013، ص 120.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 246.

فإنه يوجّه مخاطبَه "ابنه" إلى طرف الثنائيات الإيجابية التي ينحاز إليها المتكلم، وهي المال والتجارة، والكسب، ويدعوه إلى ترك طرف الثنائيات السلبية التي يستبعداها الخطاب، "وَكَمَا أَخْشَى عَلَيْكَ ذَاكَ، فَلَا أَمْنُ عَلَيْكَ لِصَيِّنٍ: أَحَدُهُمَا الْكَرْمُ، وَاسْمُ الْآخَرِ الْقَرْمُ، فَإِيَّاكَ وَإِيَاهُمَا"¹.

إن قيام الأب بتوجيه الابن إلى جملة المحددات التي تتخذ شكل الوصية يُفاقم من وطأة المسؤولية التي تلاحقه وتنتظره؛ إذ إن عليه أن يلتزم بمضمونها التزاما تاما. وحينما يوجّه أبو الفتح الإسكندري هذه الوصية إلى ابنه، فإنه يعيّن مرجع الوصية ومصدرها المتمثلين في "مَتَانَةِ عَقْلِهِ، وَطَهَارَةِ أَصْلِهِ"، وذلك ليمنح خطاب وصيته وجاهة ومصداقية وقدرة على التأثير والهيمنة والمشاركة، وتذكرنا هذه الوصية بوصية خالد بن يزيد لابنه في كتاب البخلاء للجاحظ، فالأب حريص على أن يستنّ ابنه به، فلا ينخدع بالشهوات، فيذهب ماله حسرات. إلا أن ثمة فرقا بين نموذج المكدي ونموذج البخيل، فبخيل الجاحظ ينتهي به بخله إلى جمع الثروة والغنى، بينما مكدي الهمداني فهو يشكو الفقر والفاقة، فمع شدة حرصه على جمع المال والحفاظ عليه، إلا أن الفقر رفيقه في كل درب.

أ- الوصية بين الغرض البلاغي البعد الجمالي التداولي

بداية يمكن اعتبار الوصية خطابا يولي للمضمون أهمية بالغة. فالمعنى في الوصية مكون أساس، لأنها تروم تحقيق التخليق، وإحداث التغيير في الواقع الخارجي، والدفع نحو تغيير السلوك والعزم على الفعل الإيجابي. "فهي بمثابة دستور متكامل يسطره الموصي، ويضمنه كل القضايا التي يرى أنها كفيلة بعصمة الموصى من الزلل، ليعيش في حياة الموصي أو بعد فنائه، في وضع مأمون من الانحراف أو الفشل"².

هكذا أراد الإسكندري أن يجند ابنه لما يأتي من صراعات وشنآن قوم في الزمن القادم، وقد ضم الوصية العديد من الأوامر والنواهي، والدروس والعبر والأمثال، ونصائح وحقائق متنوعة، وجّهها الموصي متدرجة موجزة بقصد الاعتبار والانقياد.

ويمكن حصر أهم القضايا المضمونية لهذه الوصية في:

- التعريف بذات الموصي وتجربته العميقة في الحياة (التجارة).
- الحذر من هوى النفس وملذات الحياة واجتناب أكل اللحوم والكرم.
- جمع المال وعدم انفاقه فيما لا يعنيه، والاكتفاء بالخبز والملح.

¹ - نفسه، ص 245.

² - عبد الفضيل أدرابي "بلاغة الوصية؛ وصية علي بن أبي طالب إلى ولده الحسن نموذجا"، ص 122.

- عدم تصديق كل ما يقوله الناس.

إن الواصي يحاول أن يرسم ملامح خاصة لمستقبل ابنه وفق رؤية وإرادة تنبعان منه، وأبو الفتح من رحلاته وأسفاره قد احتضن تجربة ذات طابع تكراري أَمَاط اللثام عن السياق والواقع، واستطاع أن يحدد هوية اللحظة الراهنة التي عاشها؛ فجاءت وصيته انعكاسا ونتاجا لأدائه، من ثم فلا بد للمستقبل أن يكون نتيجة منطقية لكل ذلك¹.

- استراتيجية التهيب في وصية الابن

استعمل الموصي في هذه المقامة بلاغة تتسم بالعنف والقوة والتخويف من خلال استدعاء الأهواء لإجبار ابنه على الإذعان لدعواه وعدم الانصياع لأوامر الناس وأوهامهم وخداهم، "وَدَغْنِي مِنْ قَوْلِهِمْ إِنَّ اللَّهَ كَرِيمٌ إِنَّهَا خُدْعَةُ الصَّبِيِّ عَنِ اللَّبَنِ"². ويمكن رصد ضروب التهيب التي اعتمدها أبو الفتح الإسكندري في وصيته فيما يأتي:

- التهيب بالجوع والموت: من خلال قوله: "وَالْأَكْلُ عَلَى الْجُوعِ وَاقِيَةُ الْمَوْتِ. وَعَلَى الشَّبَعِ دَاعِيَةُ الْمَوْتِ"³.

- التهيب الصريح منها:

- السبُّ والشَّتْمُ: يمثل تقريع الشخص أو جماعة من الأشخاص بواسطة السبِّ الخالص أو توجيه سلسلة من الشتائم بشكل مباشر، إحدى الوسائل الخطابية التي استخدمها الإسكندري في تهيبه لابنه وتهديده نحو قوله: "أَفْهَمْتُهُمَا يَا ابْنَ الْخَبِيثَةِ... أَفْهَمْتُهُمَا يَا ابْنَ الْمَشْؤُومَةِ. أَفْهَمْتُهُمَا لَا أُمَّ لَكَ"⁴. وهي عبارات مثيرة تناقض مضمون الوصية.

- الاستخدام العنيف للصور: أي التشبيهات العنيفة كما في قوله: "وَالشَّهْوَةُ وَشَيْطَانُهَا... وَمَا لَبِسَهُمَا أَسَدٌ إِلَّا لَأَنْتَ سَوْرَتُهُ"⁵. وكذلك قوله: "ثُمَّ كُنْ مَعَ النَّاسِ كَلَاْعِبِ الشَّطْرُنْجِ خُذْ كُلَّ مَا مَعَهُمْ وَاحْفَظْ كُلَّ مَنْ مَعَكَ"⁶.

تنبني إذن، خطة الإقناع في "المقامة الوصية" على القوة والتهيب حيث يتركز القول على سلوك المخاطب قصد تعديله وتكييفه وفق إرادة المتكلم من دون اهتمام بتغيير معتقداته. وقد أسس الإسكندري

¹ - أحمد يحيى علي وأحمد عبد العظيم، خطاب النثر العربي؛ بلاغة التشكيل والتأويل، عالم الكتب، القاهرة، 2016، ص 95.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 245.

³ - نفسه، ص 247.

⁴ - نفسه، ص 245-246.

⁵ - نفسه، ص 245.

⁶ - نفسه، ص 247.

خطابه "على مقدمات تقوم على أفعال الأمر التي تتضمن ترهيبا ووعيدا وهي مقدمات لا يمكن إخضاعها لاختبار الصحة والخطأ أو التصديق أو التكذيب. وعلى هذا الأساس كانت الحجة التي تقوم على هذا النوع من المقدمات لا تستقيم منطقيا، لأنها ليست حجة أصلا وإنما هي تهديد"¹.

ب- الوصية والتنوع في الحجج

- حجة القدوة

يعزز الموصي خطابه بالالتفات إلى نماذج بشرية تبدو قدوة ومثالا مقنعا ينبغي أن يعتبر بها الابن لأنها تمثل النموذج في التخليق بالفضيلة "وَالْوَجَبَاتُ عَيْشُ الصَّالِحِينَ"². فالصالحون خيرٌ من يقتدى بهم في الصلاح وتجسيد القيم الإيجابية واقتفاء آثارهم، "فنحن نسعى بعفوية لتقليد من نعجب بهم، والتميز عن الذين نحتقرهم"³. ولعل هذه الحجة تحوز قوتها الإقناعية من جانب سلطتها المعنوية، فاستحضار أشخاص القدوة في سياق الوصية يعد نهجا حجاجيا، يستغله الموصي لبناء المواقف من خطابه، وسوقها نحو التسليم بالمطالب. وأن اختفاء النماذج التي يمكن الاقتداء بها ومحاكاتها، يعني أن تحولا ما قد حدث في منظومة القيم السائدة⁴.

- حجة الشاهد السردى

المقصود بالشاهد السردى في الوصية هو عمد الموصي إلى جعل السرد حاضرا باعتباره مثالا استحضره لأجل الإقناع والتأثير، ويعد هذا المكون من أكثر الأساليب التعبيرية ارتباطا بمكون الشاهد داخل الوصايا، حيث يحضر الشاهد في كثير من الأحيان بالوصية في صيغة سردية، لذلك يمكن تناول علاقة السرد بالوصية من زاويتين، إما بوجود الوصية بوصفها شكلا أدبيا حاضرا ضمن امتداد سردي مرتبط بخبر تاريخي أمبقصة مفترضة، وهو الذي تكون فيه الوصية شكلا مكملا، أم وجوده مكونا أساسيا ضمن وصية معينة. والذي يهمننا أكثر في هذا السياق هو النوع الثاني، مادام السرد يمثل فيه جزءا من الوصية مكملا له.

يغني الموصي وصيته بالعديد من الشواهد الداعمة لخطابه، والمساهمة في استمالة الموصى نحو ما يلقي إليه. فتكون "بمثابة الضامن للفعل المبتغى... شأنها شأن حجة السلطة"¹. وردت هذه الحجة في قوله:

¹ - مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2015، ص 454.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 247.

³ - محمد مشبال، في بلاغة الحجج؛ نحو مقارنة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2016 نقلا عن Le champ de L

argumentation.p 391.

⁴ - محمد مشبال، في بلاغة الحجج، ص 149.

¹ - نفسه، ص 153.

"يَا بُيَّيَّ إِنِّي وَإِنْ وَثُقْتُ بِمَتَانَةِ عَقْلِكَ، وَطَهَارَةِ أَصْلِكَ، فَإِنِّي شَفِيقٌ، وَالشَّفِيقُ سَيِّئُ الظَّنِّ"¹. كما يحضر الشاهد في سياق الدعاء للابن وطلب العون من الله "يَا بُيَّيَّ قَدْ أَسْمَعْتُ وَأَبْلَغْتُ، فَإِنْ قَبِلْتَ فَاللَّهُ حَسْبُكَ، وَإِنْ أَبَيْتَ فَاللَّهُ حَسْبُكَ، وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ".

وهنا يمكن استحضار تصور شايم بيرلمان أثناء حديثه عن الحجاج بالشاهد إذ قرر أن كثيرا من الأقول تبطل القاعدة، بالحالة المبطله. وإن جزءا مهما من الحجاج يقوم على جرّ المستمعين إلى التفكير في الواقعة المبطله، أي الاعتراف بأن الوقائع التي يسلمون بها تتعارض مع القواعد.

يحتمل الموصي في المقامة أن ابنه قد يلقي صعوبات وإحباطات مما تفرضه ظروف العيش الجديد، لذلك سعى إلى تنبيهه من السقوط في فخ التفكير في الدليل الذي يستدل به الناس على أن البذل لا يضيع المال وهو قولهم أن الله كريم فهو يفيض من كرمه على عباده إذا أنفقوا من مالهم، فإن هذا الدليل منزلته من عقل العاقل منزلة خدعة الصبي التي يلهونه بها عن طلب اللبن. فكما أن تلك الخدعة لا أثر لها عند المدرك البالغ وإنما أثرها عند الصبي، كذلك هذا الدليل ربما يقنع به المغفلون لا المحنكون.

فأبو الفتح الإسكندري يستعين كذلك بأمثلة عايشها بنفسه، لعلها تكون أكثر حجاجية وتأثيرا على الموصي، خصوصا لما يكون مسير الخطاب مؤمنا برضا المتلقي المتمثل في تقبل الابن لوصايا والده، والتي غالبا ما تكون في القضايا المحموده التي تعود في النهاية نفعا على الموصي. وربما الإشارة المقصودة إلى مسألة التجربة التي مر منها الموصي في حياته يدخل ضمن إشراك الموصي في أعمال الإسقاط.

- حجة الترتيب

يمثل الترتيب عنصرا هاما في خطاب الوصية، بغية استمالة قلوب السامعين، كما يشكل وظيفة إقناعية بشكل يجعل الموصي ذكيا في التعامل مع مضمون وصيته "فقد اهتمت البلاغة القديمة ومباحث الجدل في عصر النهضة بموضوع ترتيب المواد المعالجة والحجج المرصودة للاحتجاج والإقناع. ويرى بيرلمان أن الترتيب في قضايا البرهنة الشكلية غير ذي أهمية، وعكس ذلك حينما يكون الغرض الاحتجاج قصد مشاركة المستمعين فإن ترتيب عرض الحجج وكيف شروط القبول عند هؤلاء"². فالحجة "لا يمكن أن تكون فعالة لمجرد أنها حجة جيدة، بل ينبغي بالضرورة لكي تكون فعالة حقا أن تصاغ الصياغة المناسبة، وفي هذه الحالة تتدخل كل الأمور المتعلقة بالترتيب، وكل خلل في الترتيب يسلب الحجة قوتها مهما كانت

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 245.

² - محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي؛ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، 2002،

بالغة"¹. إن المتأمل في وصية أبو الفتح الإسكندري يجد أنه يحترم ثلاثية الخطبة التقليدية، وهي: الافتتاح، والمتن، والاختتام.

يفتح أبو الفتح الإسكندري وصيته بالحمد والثناء سيراً على عادة القدماء في افتتاح خطبهم: "ويكون ذلك بمثابة حجة في الاستدلال يقدمها بين يدي كلامه حتى يثير اهتمام السامع ويضمن استجابته"² إلا أن الراوي عيسى بن هشام لم يورد الصيغة كما هي؛ لأنه حضر المجلس ونقل لنا ما وقع واكتفى بقوله "لَمَّا جَهَّزَ أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَندَرِيُّ وَلَدَهُ لِلتَّجَارَةِ أَقْعَدَهُ يُوصِيهِ، فَقَالَ بَعْدَ مَا حَمِدَ اللَّهَ وَأَثْنَى عَلَيْهِ، وَصَلَّى عَلَى رَسُولِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: يَا بُنَيَّ إِنِّي وَإِنْ وَثِقْتُ بِمَتَانَةِ عَقْلِكَ، وَطَهَارَةِ أَصْلِكَ..."³.

يورد المتن بشكل عام "التجارة" ثم يأتي التفصيل متدرجاً، وما فتى يؤكد الموصي على أهمية موضوعه "إِنَّمَا التَّجَارَةُ، تُنْبِطُ الْمَاءَ مِنَ الْحِجَارَةِ".

- حجة المقارنة

يرى بيرلمان أنه لا يمكن للحجاج أن يتقدم بعيداً دون اللجوء إلى المقارنة، حيث نواجه أشياء عديدة لتقويم أحدها عن الآخر. ويؤكد الباحث أن المقارنة يمكن أن تقوم بالتعارض، وبالترتيب، وبالترتيب الكمي، كما يمكنها أيضاً أن تتحقق باستعمال صيغة المبالغة، القائمة على مبدأ الأفضل⁴. لجأ الإسكندري في وصيته إلى إجراء مقارنة بين كرم الله تعالى وكرم الإنسان، مع ترجيح الأول لأنه لا مثيل له. "بلى إن الله لكريم، ولكن كرم الله يزيدنا ولا ينقصه، وينفعنا ولا يضره".

الملاحظ في خاتمة وصية أبي الفتح الإسكندري أنها مشحونة بعبارات تحريضية تنسم بالتوتر والتضاد في محاولة ترك أثر قوي في نفسية ولده، بغية إزالة مسؤوليته على عاتقه مخيراً ابنه بين الاستجابة والرفض مصلياً على النبي محمد ﷺ: "يَا بُنَيَّ قَدْ أَسْمَعْتُ وَأَبْلَغْتُ، فَإِنْ قَبِلْتَ فَاللَّهُ حَسْبُكَ، وَإِنْ أَبَيْتَ فَاللَّهُ حَسْبُكَ، وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ". وهذا ما يكشف عن الاختيار الذكي الذي يملك أبو الفتح أدواته في خلق وعي حجاجي يسهم في تفعيل الإقناع والتأثير. يقول أوليفي روبول: "لا مفر من البلاغة لأي حجاج دون أن يؤدي ذلك حتماً إلى التحريض"¹.

¹ - محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، 2005، ص 57.

² - مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 459.

³ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 245.

⁴ - شايم بيرلمان، المصنف في الحجاج؛ الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد بيروت، 2023، ص 382، 387.

¹ - أوليفي روبول، هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي"، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005، ص

ت-الوصية والحجاج اللغوي الأسلوبي

يعد الأسلوب رافداً من الروافد المساهمة في تشكيل الهوية البلاغية لنص المقامة الوصية، فلا يفتأ الموصي يحشد كل العناصر الأسلوبية التي بإمكانها مد الخطاب بطاقة تواصلية فعالة ومقنعة، وهذا ما يقتضي منه أن يوظف المقومات الأسلوبية لإثارة مشاعر الموصى. من هنا فإن صور الأسلوب، في مقامات الإقناع والحجاج لا يقصد إلى التزيين والتنميق بقدر ما تقصد إلى التأثير العملي الوظيفي.

-حجاجة الخبر والإنشاء-

يتمتع نص الوصية بتوفر مجموعة من الأساليب الإنشائية ذات طبيعة طلبية وهي: الأمر والنهي والنداء والاستفهام مفيدة أغراضاً حجاجية بعد أن خرجت عن معانيها الوضعية، وقد حضر الاستفهام بقوة في المقامة عاكساً ما يُمور في فكر بديع الزمان الهمداني ووجدانه من أسئلة ومواقف وردود أفعال تجاه ابنه مما يجعل من الاستفهام "أداة بلاغية وظيفية تتسم بالإجرائية والإنجازية نظراً لقوتها التأثيرية التي تحت على الفعل وتحرض عليه"¹. يظهر من خلال بنية الاستفهام في الوصية أنها مرصودة للنهوض بمقاصد تأثيرية وبلاغية إذ لم ترد على حقيقتها بل تجاوزت المعنى اللغوي الظاهر لتفيد معنى آخر مستلزم. فالإسكندري لا ينتظر جواباً على أسئلته التي يطرحها على ابنه، لأن المقام التواصلية يفرض ألا يرد عليه الابن فراح منصرفاً إلى إنجاز استفهامات تقريرية نحو قوله: "أَفْهِمْتُهُمَا يَا ابْنَ الْخَبِيثَةِ... أَفْهِمْتُهُمَا يَا ابْنَ الْمَشْوُومَةِ... أَفْتَتَرَكُهُ وَهُوَ مُعْرِضٌ ثُمَّ تَطَلَّبُهُ وَهُوَ مُعَوِّزٌ. أَفْهِمْتُهُمَا لَا أُمَّ لَكَ"²، وهي عبارات مثيرة تُناقض صيغة التصغير التي استهل بها وصيته تؤثر عن "إعلان تغيير الوظيفة اللغوية، وانتقالها من وظيفة التأثير والإقناع إلى وظيفة التأكد من تحقق التواصل لضمان استدعاء الإصغاء"³. وتوخى أبو الفتح الإسكندري توبيخ ابنه وتهديده كي يأخذ بوصيته محمل الجد أو ألا يفكر في التفريط فيها.

كما وظف الأسلوب الخبري لتوصيل المعرفة المباشرة، التي يلزم أن يكون الموصى على بينة منها. تقدم هذه المعرفة أحياناً بصيغ مباشرة وجاهرة، ترد في شكل حكم وأمثال، التي يرسلها الموصي إرسال المسلمات واليقينيات التي لا مجال لردها أو الشك فيها، ونجدها في صورة أخبار إنكارية مؤكدة بأكثر من مؤكد، صادرة عن ذات ذاقَت مرارة الحياة والتجربة في التجارة واستفادت الحقائق اليقينية التي لا مجال

¹ - مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ص 277.

² - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 246.

³ - عبد الله الهلول، الوصايا الأدبية إلى القرن الرابع هجرياً؛ مقارنة أسلوبية حجاجية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2011، ص 296.

لامتناع عنها، ومن الطبيعي أن يتوسل بجميع المؤكدات لنقل تجربته المعاشة "ذلك أن المتكلم أحوج ما يكون إلى الزيادة في تثبيت خبره إذا كان هناك من ينكره"¹.

ويعتمد الأسلوب الإنشائي كما قلنا سلفا القائم على توجيه المطالب بشكل مباشر وصريح، أو ما عبر عنه الباحث عبد الله البهلول بـ "الاستراتيجية الحجاجية التصريحية". باعتماد الأفعال الإنجازية القائمة أساسا على فعل الأمر (فَاسْتَعْنِ، كُنْ، خُذْ، احْفَظْ)، وفعل النهي "إِنَّهُ الْمَالُ عَافَاكَ اللَّهُ فَلَا تُنْفِقَنَّ إِلَّا مِنَ الرِّيحِ، وَعَلَيْكَ بِالْخُبْرِ وَالْمِلْحِ، وَلَكَ فِي الْخَلِّ وَالْبَصْلِ رُحْصَةٌ مَا لَمْ تُذِمَّهْمَا، وَلَمْ تَجْمَعْ بَيْنَهُمَا"²، كأن المرسل يتواصل مع المتلقي من خلال طاقة ترك الفعل المنهي عنه، وإنجاز فعل آخر نقيضه"³، كما اتخذ الموصي من النداء سلاحا لتقريب المسافة التواصلية بينه وبين ابنه مدّه بشحنات من التحسيس العاطفي، وورد هذا الأسلوب مرتين بصيغة التصغير (يائِي) المفيدة للتودد واللين مما حرك لديه عاطفة الأبوة.

كما يحمل هذا النداء معان كثيرة استخلصها المفسرون تجعله ذا دور بؤري في الوصية.

-التنبيه

قال ابن عاشور (1393هـ): "فالنداء مستعمل مجازا في طلب حضور الذهن لوعي الكلام، وذلك من الاهتمام بالغرض المسوق له الكلام..."⁴. وقال أيضا: "تكرير النداء لتجديد نشاط السامع لوعي الكلام"⁵.

-الإقبال على النصيحة والعطف والإفراط في النصيح

قال البقاعي (885هـ): "يا بني (الأولى) فخطبه بأحب ما يخاطب به، مع إظهار الترحم والتحنن والشفقة، ليكون ذلك أدعى لقبول النصيح... يا بني (الثانية) متحبا، مستعطفًا، مصغرا له بالنسبة إلى حمل شر من غضب الله تعالى"⁶.

ويستوقفنا خطاب الوصية أيضا في "المقامة الأهوازية" التي وظف فيها العديد من الآيات القرآنية في ثوب النصيح والإرشاد والتذكير باليوم الموعود، يوم لا ينفع مال ولا بنون، فأخذ الراوي يصف عيسى بن هشام وبطله أبو الفتح الإسكندري أيام البادية وطرق اهتمام عامة الناس بالأمور الدنيوية في غفلة واضحة عن فناء الدنيا. يقول الراوي "وَمِنْ فَوْقِكُمْ مَنْ يَعْلَمُ أَسْرَارَكُمْ، وَلَوْ شَاءَ لَهَتَكَ أَسْتَارَكُمْ، يُعَامِلُكُمْ فِي الدُّنْيَا بِحِلْمٍ، وَيَقْضِي عَلَيْكُمْ فِي الْآخِرَةِ بِعِلْمٍ، فَلْيَكُنِ الْمَوْتُ مِنْكُمْ عَلَى ذُكْرٍ، لئَلَّا تَأْتُوا بِنُكْرٍ، فَإِنَّكُمْ إِذَا

¹ - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2002، ص 50.

² - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 247.

³ - مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي؛ تنظير وتطبيق على السور المكية، دار كلمة، تونس، 2015، ص 148.

⁴ - محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، ج 21/154.

⁵ - المصدر نفسه، ج 21/162.

⁶ - إبراهيم بن عمر البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ج 21/225.

اسْتَشْعَرْتُمُوهُ لَمْ تَجْمَحُوا، وَمَتَى ذَكَّرْتُمُوهُ لَمْ تَمْرَحُوا، وَإِنْ نَسِيتُمُوهُ فَهُوَ ذَاكِرُكُمْ، وَإِنْ نِمْتُمْ عَنْهُ فَهُوَ نَائِرُكُمْ، وَإِنْ كَرِهْتُمُوهُ فَهُوَ زَائِرُكُمْ، قُلْنَا: فَمَا حَاجَتُكَ؟ قَالَ: أَطُولُ مِنْ أَنْ تُحَدَّ، وَأَكْثَرُ مِنْ أَنْ تُعَدَّ، قُلْنَا: فَسَانِحُ الْوَقْتِ، قَالَ: رَدُّ قَائِمِ الْعُمَرِ، وَدَفْعُ نَازِلِ الْأَمْرِ، قُلْنَا: لَيْسَ ذَلِكَ إِلَيْنَا، وَلَكِنْ مَا شِئْتَ مِنْ مَتَاعِ الدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا، قَالَ لَا حَاجَةَ لِي فِيهَا، وَإِنَّمَا حَاجَتِي بَعْدَ هَذَا أَنْ تَتَّخِدُوا أَكْثَرَ مِنْ أَنْ تَعُوا"¹.

المبحث الثاني: مقام الوعظ

يتوجه المتكلم في هذا المقام الخطابي إلى التأثير في المخاطب لحمله على تعديل سلوكه وتغيير موقفه؛ لأن المتلقي في الخطابة الوعظية يُوضع موضع الغافل المقصر الذي يحتاج إلى التذكير حتى يقلع عن غيه ويستفيق من غفلته. ويستعمل الوعاظ في الغالب الموعظة الحسنة القائمة على الترغيب المقرون بالترهيب، كما هي الحال في وعظ عيسى ابن هشام في الناس ضمن "المقامة الوعظية" التي يمزج فيها بين الوعد بنعيم الجنة والتخويف من عذاب القبر "أَيُّهَا النَّاسُ إِنِّكُمْ لَمْ تُتْرَكُوا سُدى، وَإِنَّ مَعَ الْيَوْمِ غَدًا، وَإِنَّكُمْ وَارِدُوا هُوَّةً، فَأَعِدُّو لَهَا مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ، وَإِنَّ بَعْدَ الْمَعَاشِ مَعَادًا، فَأَعِدُّوا لَهُ زَادًا أَلَّا لَا عُذْرَ فَقَدْ بَيَّنَّتْ لَكُمْ الْمَحَجَّةُ"². وإذا كانت الغاية من الحجاج التأثير في المتلقي لإقناعه بفكرة أو دفعه نحو تبني موقف ما، فقد سار الحجاج في المقامة الوعظية في هذا الاتجاه بطريقتين متوازيتين، أحدهما صادر عن عيسى بن هشام، وموجه لمتلقي سرده، والآخر نابع من الإسكندري وموجه إلى قومه بالبصرة.

ولكي يحقق الحجاج غايته فقد توسل ابن هشام بتكرار النماذج في ذم الدنيا وشهواتها ومكايدها "وإن الدنيا دار جهاز. وقنطرة جواز... وكم غرت الدنيا من مخلص إليها". ويلاحظ أن عيسى ابن هشام في هذه المقامة نحا نحو تقديم نماذج حياتية واقعية؛ لتكون أبلغ في الحجة والتأثير. كما عمد إلى الممكنات الحجاجية في الخطاب، إذ راح يذكرهم بما سلف من القرون الماضية وبعمل المتقدمين عليهم، مستخدمًا الاستفهام أولاً، ثم الأمر المتكرر على بنية واحدة ولغاية واحدة. كما يذكرهم بأن الفقر كان حلية الرسول ﷺ، وفي الوقت نفسه كان الرسول شديد السعي، كثير الكد، يعمل ولا يسأل أبداً، وينهى عن السؤال أعنف النبي.

إن بناء الخطب الوعظية على المقدمات الخلقية العامة مقتضى إقناعي فرضه فن الاستمالة، لأنها تساعد على رسم أخلاق الواعظ وصورته مما يتيح إدراجه في دائرة خطابة الفضائل التي توقع الظن في النفوس بأنها تحمل على تهذيب أخلاق المخاطبين. وقد تعززت القوة الإقناعية في مقام الوعظ باجتنا

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 75-76.

² - نفسه، ص 159.

التخاطب الذاتي واعتماد وضع المتكلم المحايد، من خلال استعمال البناء المجهول عند التوجه بالمضامين الوعظية إلى المخاطبين كما ورد في المقامة "أَمَا اعتبرت بِمَنْ مَضَى مِنْ أَسْلَافِكَ، وَبِمَنْ وَارَدَتْهُ الْأَرْضُ مِنْ الْأَفْكِ، وَمَنْ فُجِعَتْ بِهِ مِنْ إِخْوَانِكَ. وَنُقِلَ إِلَى دَارِ الْبَلَى مِنْ أَقْرَانِكَ"¹.

إن الوعظ في هذه المقامة يدعو إلى نبذ الدنيا نبذا تاما. وفي ذلك ما فيه من التهرب من الحياة، بيد أن التهرب من هذه الأخيرة لا ينشأ عنه إلا تأخر الأمة، واضطراب أحوالها، وفساد أمرها، وضعف كيانها" والوعاظ في المقامة، كانوا ربما دعوا الناس إلى التحلي بالفقر جهارا، والتحلي بالفقر معناه عدم السعي والكد من أجل حياة كريمة رغيدة"².

1.2- استراتيجيات الخطبة الدينية الوعظية

أ- استراتيجية الدعوة إلى البكاء

- ملفوظات البكاء

وهي استراتيجية تحث السامع على الانخراط في البكاء خوفا من الله وتوقا إليه؛ إذ تكرر لفظ البكاء ثلاث مرات: (وَأَبْكُتُهُ - بَكَى - أَبْكِي).

ب- استراتيجية الدعوة إلى الخوف من الله

وهي استراتيجية لا تنفصل عن سابقتها؛ ومن مظاهرها في النص الخوف من النار، والخوف من القبر، بناء على أن النار والقبر فعلا من أفعال الله لعباده والتي تُظهر قدرته وعقابه للبشر.

- ملفوظات الخوف

وهي ملفوظات تحيل إلى الخوف بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة:

الإحالة غير المباشرة؛ حيث توجد ملفوظات لا تحتوي على ألفاظ تدلّ على الخوف صراحة، ولكنها تستخدم تعابير تدلّ على الخوف من العاقبة وتصف الأفعال الداعية إليه:

"إِنْ بَعْدَ الْحَدَثِ جَدَثًا (يعني قبرا)، وَإِنْكُمْ لَمْ تُخْلِقُوا عِبَثًا، فَحَذَّارَ حَرِّ النَّارِ. وَيْلٌ عَالٍ أَمْرٍ مِنْ سَافِلِهِ، أَلَّا تَعْجَبُونَ مِمَّنْ يَنَامُ وَهُوَ يَخْشَى الْمَوْتَ، وَلَا يَرْجُو الْقَوْتَ. أَحَاطَتْ بِهِ أَحْزَانُهُ وَهُمُومُهُ، فَلَيْسَ لَهُ مِنْ كَرْبَةِ الْمَوْتِ فَارَجٌ".

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 161.

² - عبد المالك مرتاض، المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1988، ص 320.

ج- استراتيجية الدعوة إلى ذم الدنيا والإقبال على الآخرة

وهي استراتيجية خطابية تتضافر مع سابقتها في خطاب الوعظ الديني؛ تبرز هذه الاستراتيجية بقوة في نص "المقامة الوعظية"، إذ هي الموضوع الرئيس وكل المضامين تنخرط في اتجاه التخلي عن مباحج الدنيا ومقاومة شهواتها، والاعتداد بالآخرة والعمل لها. "أَلَا وَإِنَّ الدُّنْيَا دَارَ جَهَاذٍ، وَقَنْطَرَةٌ جَوَازٍ، مِنْ عِبَرِهَا سَلَمٌ، وَمِنْ عَمَرِهَا نَدَمٌ، أَلَا وَقَدْ نَصَبْتَ لَكُمْ الْفَخَّ وَنَثَرْتَ لَكُمْ الْحَبَّ فَمَنْ يَرْتَعِ يَقَعُ، وَمَنْ يَلْقُطُ يَسْقُطُ".

وَأَنْتَ عَلَى الدُّنْيَا مُكَبِّ مُنَافِسٌ لِحُطَّابِهَا فِيهَا حَرِيصٌ مُكَائِرٌ
عَلَى خَطَرٍ تَمْشِي وَتُصْبِحُ لَاهِيًا أَتَدْرِي بِمَاذَا لَوْ عَقَلْتَ تُخَاطِرُ
وَإِنَّ أَمْرًا يَسْعَى لِدُنْيَاهُ جَاهِدًا وَيَنْذَهُلُ عَنْ أُخْرَاهُ لِأَشْكَ خَاسِرٌ¹.

وقد تكررت لفظة الدنيا تسع مرات في ثنايا المقامة، مما يدل أن الواعظ سئم منها ومن تكاليفها. وفي "المقامة السجستانية" يهيب أبو الفتح الإسكندري نفسه خطيباً محاججاً، يتوسل بوسائله البلاغية وآلياته الاستدلالية والحجاجية ومعرفته الواسعة، لإقناع الحاضرين بصحة مضمون خطبته، الذي كان موضوعه تقديم العون والمساعدة، بعد أن أذاقه الدهر صنوفاً من المعاناة والشقاء. قال الراوي "فَلَمْ أَرِ طَرِيقاً أَهْدَى إِلَى الرَّشَادِ مِمَّا أَنَا سَالِكُهُ، يَرَانِي أَحَدَكُمْ رَاكِبَ فَرَسٍ، نَائِرَ هَوَسٍ، يَقُولُ: هَذَا أَبُو الْعَجَبِ، لَا وَلَكِنِّي أَبُو الْعَجَائِبِ، عَايَنْتُهَا وَعَايَيْتُهَا، وَأُمُّ الْكَبَائِرِ قَايَسْتُهَا وَقَاسَيْتُهَا، وَأَخُو الْأَغْلَاقِ: صَغْبًا وَجَدْتُهَا، وَهَوْنًا أَضَعْتُهَا، وَغَالِيًا اشْتَرَيْتُهَا، وَرَخِيصًا ابْتَعْتُهَا، فَقَدْ وَاللَّهِ صَحَبْتُ لَهَا الْمُوَائِبَ، وَزَاخَمْتُ الْمُنَاكِبَ، وَرَعَيْتُ الْكُوَائِبَ، وَأَنْضَيْتُ الْمُرَاكِبَ، دُفِعْتُ إِلَى مَكَارِهِ نَذَرْتُ مَعَهَا أَلَّا أَدْخَرَ عَنِ الْمُسْلِمِينَ مَنَافِعَهَا، وَلَا بُدَّ لِي أَنْ أَخْلَعَ رِبْقَةَ هَذِهِ الْأَمَانَةِ مِنْ عُنُقِي إِلَى أَعْنَاقِكُمْ، وَأَعْرِضَ دَوَائِي هَذَا فِي أَسْوَاقِكُمْ، فَلْيَشْتَرِ مِنِّي مَنْ لَا يَتَقَرَّرُ مِنْ مَوْقِفِ الْعَبِيدِ، وَلَا يَأْنَفُ مِنْ كَلِمَةِ التَّوْحِيدِ، وَلْيَصْنُهُ مَنْ أَنْجَبَتْ جُدُودُهُ، وَسَقَى بِأَلْمَاءِ الطَّاهِرِ عَوْدُهُ"¹. ويحضر المجاز المرسل في خطاب الإسكندري في قوله: "أَلَا وَإِنَّ الدُّنْيَا بَدَأَ الْخَلْقَ عَلِيمًا، يُخَيِّ الْعِظَامَ رَمِيمًا". ذلك أن التعبير بالعظام هنا مجاز مرسل علاقته جزئية، وهو مستعمل في معنى الذات أي؛ يحيي الإنسان بعدما يبلى وتبلى عظامه. ونجد لفظة "العظام" لم تستعمل في سياقها الأصلي، ولم تستعمل في معناها الحقيقي، لأن عملية الإحياء تغطّي كامل جسد الإنسان، والعظام جزء من الجسد. فكان عدول بديع الزمان الهمذاني عن لفظ الإنسان إلى لفظ العظام رامياً إلى مزيد التأثير في ذهن المتلقي.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 162.

¹ - نفسه، ص 265-266.

إن اختيار لفظة العظام هي الأقوى حجاجيا في توجيه الملفوظ نحو النتيجة المتمثلة؛ من خلال استعمال الجزء العظام وإيراد الكل وهو جسد الإنسان. ولزيادة التأثير والإقناع عمل على تحويل قوله تعالى في سورة يس: ﴿قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾.

ويقف الإسكندري في "المقامة القزوينية" على جماعة بينهم الراوي عيسى بن هشام فيلخص الإسكندري حاله في هذه الأبيات:

أَدْعُو إِلَى اللَّهِ فَهَلْ مِنْ مُجِيبٍ	إِلَى ذَرًّا رَحْبٍ وَمَزْعَى خَصِيبٍ
وَجَنَّةٍ عَالِيَةٍ مَا تَنِي	قُطُوفَهَا دَانِيَةً مَا تَغِيْبُ
يَا قَوْمُ إِنِّي رَجُلٌ تَائِبٌ	مِنْ بَلَدِ الْكُفْرِ وَأَمْرِي عَجِيبٌ
إِنْ أَكُ أَمَنْتُ فَكَمْ لَيْلَةٍ	جَحَدْتُ رَبِّي وَاتَّيْتُ الْمُرِيبُ
يَا رَبِّ خُزِيرٍ تَمَشَّشْتُهُ	وَمُسْكِرٍ أَحْرَزْتُ مِنْهُ النَّصِيبُ
ثُمَّ هَدَانِي اللَّهُ وَانْتَأَشَنِي	مِنْ ذِلَّةِ الْكُفْرِ اجْتِهَادُ الْمُصِيبُ
فَظَلْتُ أَخْفِي الدِّينَ فِي أُسْرَتِي	وَأَعْبُدُ اللَّهَ بِقَلْبٍ مَنِيْبُ
أَسْجُدُ لَلَّاتٍ حِذَارَ الْعِدَى	وَلَا أَرَى الْكَعْبَةَ خَوْفَ الرَّقِيبُ
وَأَسْأَلُ اللَّهَ إِذَا جَنَّنِي	لَيْلٌ وَأَضْنَانِي يَوْمَ عَصِيبُ
رَبِّ كَمَا أَنَّكَ أَنْقَذْتَنِي	فَنَجِّنِي إِنِّي فِيهِمْ غَرِيبُ
ثُمَّ اتَّخَذْتُ اللَّيْلَ لِي مَرْكَبًا	وَمَا سِوَى الْعَزْمِ أَمَامِي جَنِيبُ
فَقَدْتُكَ مِنْ سَيْرِي فَشِيَ لَيْلَةٍ	يَكَادُ رَأْسُ الطِّفْلِ فِيهَا يَشِيبُ
حَتَّى إِذَا جُزْتُ بِلَادَ الْعِدَى	إِلَى حِمَى الدِّينِ نَفَضْتُ
الْوَجِيبُ فَقُلْتُ: إِذْ لَأَحْ شَعَارُ	نَصْرُ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحُ قَرِيبُ ¹ .

الهـ — ويزعم في نثره أنه ترك أمواله وراء ظهره مؤثرا دينه على دنياه خوف الرقباء — الذين يحظرون عليه تعبده — من الروم. ثم يطلب من الحاضرين أن يعينوه كي يتغلب على شرهم. قائلا: "وَأَعَنْتُمُونِي عَلَى غَزْوِهَا، مُسَاعِدَةً وَإِسْعَادًا، وَمُرَافَدَةً وَإِرْفَادًا وَلَا شَطَطَ فَكُلُّ عَلَى قَدَرٍ قُدْرَتِهِ، وَحَسَبَ ثَرْوَتِهِ، وَلَا أَسْتَكْبِرُ الْبَدْرَةَ، وَأَقْبَلُ الدَّرَةَ، وَلَا أَرُدُّ التَّمْرَةَ، وَلِكُلِّ مَيِّ سَهْمَانٍ: سَهْمٌ أَدْلَقُهُ لِلِقَاءِ وَآخِرُ أَفْوَقِهِ بِالْدُّعَاءِ، وَأَرْشُقُ بِهِ أَبْوَابَ السَّمَاءِ، عَنْ قَوْسِ الظُّلْمَاءِ"¹.

هكذا فإن الوعظ الذي قدمه من خلال توبته إنما كان القصد منه استرقاق القلوب حتى يخلص إلى غايته الأساسية وهي الكدية، يخفي حقيقته في ثوب الوعظ، وهناك ملاحظة مهمة توصل إليها يوسف نور

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 109.

¹ - نفسه، ص 111.

عوض وهي كون الهمذاني قد أفاد المكون الوعظي من مقامات ابن قتيبة (276هـ) الذي شكل الوعظ ثابتاً بنيوياً في نثره.

كما تحدث في "المقامة المطلوبة" عن القيم الأخلاقية والزهد والدعوة إلى بذل الأموال قائلاً: "هل الدنيا إلا مناخ ركب وتعلل زاهب؟ وهل المال إلا عارية مرتجعة ووديعة منتزعة؟ يُنقل من قوم إلى آخرين، وتخزنه الأوائل للآخرين، هل ترون المال إلا عند البُخلاء دون الكرماء والجهال دون العلماء؟"¹.

ويدعي الإسكندري في "المقامة الأصفهانية" بأنه قد رأى النبي الكريم ﷺ في المنام بأن يبلغ إلى الأمة رسالة، فيعظ في الناس قائلاً: "من منكم يحب الصحابة والجماعة، فليعزني سمعه ساعة"².

عموماً فإن غرض الوعظ، فعلى الرغم من أن وجوده في المقامة الوعظية كان مفاجئاً للقارئ، إذ لم يتعود الإسكندري أن يظهر في المقامات واعظاً إلا في هاته المقامة التي قدم فيها خطاباً مباشراً في فضاء مفتوح للعموم، وبدت صورته قريبة من الدلالة الجديدة، حينما ينطلق داخل خطبته الوعظية في الدفاع عن العلم والعلماء محذراً مستمعيه من التخلي عن هذه الفئة من خاصة القوم.

المبحث الثالث: مقام المناظرة المذهبية

يتنزل المخاطب في التواصل الإقناعي عموماً وجنس المناظرة المقامية منزلة المنكر الجاحد، وفق تقسيم البلاغة العربية لأحوال من يُلقى إليهم الخبر. لقد أبدع الهمذاني حيلة في "المقامة المارستانية" للرد على أقوال المعتزلة وآرائهم العقدية، ولهذا وقع اختياري عليها باعتبارها نموذجاً ذا حجاجية بلاغية كثيفة يمكننا من خلالها بيان آليات اشتغال الحجاج داخلها في نقد آراء العقل المعتزلي وكشف كيفية توظيفها في الرد عليهم وإفحامهم.

أ- أطراف المناظرة وموضوعها

لقد تمحورت هذه المناظرة حول قضية مذهبية هي التوحيد، فمن جهة هناك أبو داود المتكلم الذي يجسد رجاحة العقل وقوة المنطق والتأمل عند تصديه للمعتزلة، ومن جهة أخرى نجد المجنون أبو الفتح الإسكندري الذي يجسد الثورة على عقال العقل ورفض كل إكراهاته، ثم عيسى بن هشام السارد والراوي للمقامة ثم جماعة من المعتزلة.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 292.

² - نفسه، ص 69.

ب-البراهين

يقول أرسطو: "فأما التصديقات فمنها صناعة، ومنها بغير صناعة، وقد أعني بالتي بغير صناعة تلك التي ليست تكون بحيلة منا، ولكن بأمور متقدمة، كمثل الشهود والعذاب... وأما التي بالصناعة فما أمكن إعداده وتثبيته على ما ينبغي بالحيلة وبأنفسنا"¹. فأما الأولى فهي التي يتبناها الخطيب كما هي إذا كانت مناسبة لدعواه. وأما الثانية فهي ما يحتال له الخطيب بالكلام، وقد قسمها أرسطو إلى ثلاثة أنواع: "فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته، ومنها ما يكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر ومنها ما يكون بالكلام نفسه"². فالنوع الأول يتعلق بصورة المتكلم لدى السامع أو ما أسماه أرسطو بـ (Ethos) أي: سمت المتكلم الذي يجعله "أهلاً لأن يصدق ويقبل كلامه"³. أما النوع الثاني (Pathos) فهو ما يأتي من انفعالات المستمع وعواطفه، وذلك حينما "يستميله الكلام إلى شيء من الآلام المعترية"⁴. أما النوع الأخير (Logos) فهو ما يأتي من اللغة ذاتها أو ما سماه أرسطو "التصديق من قبل الكلام نفسه"⁵.

ت- الاستفهام واشتغاله الحجاجي في المقامة

يعد الاستفهام "الوسيلة الأكثر استخداماً في أي مواجهة إقناعية تجري بين طرفين، وأداة المطارحة الكفيلة بمساءلة اعتقادات الآخر واستجواب قناعاته"⁶، فهو أساس المناظرة وعلامتها المميزة التي لا يمكن تصورها بدونه.

والاستفهام دالٌّ على عمل لغوي مباشر يتمثل في الاستخبار¹، إلا أنه قد يخرج عن هذا الاستخبار ليتوقف عند مقصدية المستفهم من سؤاله، فيكون للإنكار أو التقرير أو التعجب أو التحقير أو التوبيخ أو السخرية... إلى غير ذلك من المعاني البلاغية المستفادة.

وإذا تأمنا أسئلة العارض، فسنجد أنه ابتداءً هذه المناظرة بسؤال مَنْ؟ وهو للعاقل المتبصر نحو قوله: "مَنْ الْقَوْمُ لِلَّهِ أَبَوْهُمْ؟ فَقُلْتُ: أَنَا عَيْسَى ابْنُ هِشَامٍ وَهَذَا أَبُو دَاوُدَ الْمُتَكَلِّمُ"²، ثم ينتقل بعد ذلك إلى طرح العديد من الأسئلة الإنكارية التهمكية وهي:

¹ - أرسطو، الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 9.

² - نفسه، ص 10.

³ - نفسه، ص 10.

⁴ - نفسه، ص 10.

⁵ - نفسه، ص 10.

⁶ - عادل عبد اللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، دار كنوز، الأردن، 2013، ص 207.

¹ - باشا العيادي، فن المناظرة في الأدب العربي؛ دراسة أسلوبية تداولية، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2014، ص 205.

² - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 147.

- أَفَلَا تُنْصَفُونَ، إِنْ كَانَ الْأَمْرُ كَمَا تَصِفُونَ؟
- وَتَقُولُونَ: خَالِقُ الظُّلُمِ ظَالِمٌ! أَفَلَا تَقُولُونَ: خَالِقُ الْهَلِكِ هَالِكٌ؟
- أَتَعْلَمُونَ يَقِينًا، أَنَّكُمْ أَخْبَثُ مِنْ إِبْلِيسَ دِينًا؟
- يَا أَعْدَاءَ الْكِتَابِ وَالْحَدِيثِ بِمَا تَطْيَرُونَ؟ أِبَاللَّهِ وَآيَاتِهِ وَرَسُولُهُ تَسْتَهْزِئُونَ؟

لقد جاءت هذه الأسئلة بزي السخرية المقرونة بالهجاء بغاية الفضح والإساءة والتشهير وتعرية المضمهر، فالهجاء والسخرية "يهدفان إلى النظر بعين الاعتبار إلى الأمر الذي يعبر عنه، إذ إنهما يعرضان التناقض والتنافر وبين الجوهر والمظهر وبين القول والفعل وبين الدال والمدلول، كما أنهما يتطلبان المشاركة الفعالة مع ايجاد حالات التنافس داخل نفسية القارئ بغية حل رموزها، فضلا عن ذلك فإن الهجاء والسخرية يثيران خبرة القارئ ويقدمان له سلسلة من التساؤلات والقضايا التي يمكن أن تنعكس وتتوافق مع نفسه في النهاية"¹.

إن الاستفهامات التي طرحها المجنون تنكر على أبي داود مذهبه، وقد طرحت في سياق إبراز تناقض أفكار فرقته وتصدهمها²، بعد محاصرته بالأسئلة التي لا تقبل من المعترض عليه جوابا. ثم تنكشف بلاغة التوبيخ عندما وضع المجنون أبا داود وإبليس في كفة واحدة وجعل الأول محددا للملامح الثاني لما عدّه أخبث من إبليس، وذلك في قالب ساخر بغية الانتصار لموقف أهل السنة والجماعة ودحض آراء المعتزلة في هذه النزلة. من هنا "تُقدّم المناظرة بوصفها خطابا حجاجيا يقوم على مبدأي الانتصار والإفحام وممارسة حوارية العرض منها الإشتراك في الوصول إلى الحق"¹. ولعل حجاجية هذه الاستفهامات لا تتوقف عند النفي والتشهير بأخطاء الطرف الآخر المناظر، بل تعود كذلك إلى أن المتكلم إذ يستفهم خصمه فإنه يدفع به إلى استبعاد معانيها الظاهرة واستحضار معانيها الخفية، وهو الشيء الذي يفتح أمامه "آفاق الاستنتاج يقتحمها فتتداعى به، وينخرط في منطق الجملة الضمني ليسبر بنفسه أغوارها المفهومية ويتقوى بعقله حدودها الحجاجية"².

¹ - عبد الفتاح عوض، الأدب الإسباني، السخرية في روايات باييتسر، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 2001، ص 51.

² - أبحاث في الفكاهاة والسخرية، الورشة التاسعة، مجموعة مؤلفين، جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، تنسيق رابعة سوساني، 2021، ص 160.

¹ - هشام مشبال، البلاغة والسرد والسلطة، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2014، ص 100.

² - عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفرابي، بيروت، 2001، ص 296.

وبما أن الاستفهام الإنكاري يدل كما يقول السيوطي "على النفي، وما بعده منفي"¹، فأنت لا تقرر المخاطب في شيء، وإنما تنكر عليه، وتستهن منه ما حدث في الماضي، أو يمكن أن يحدث في المستقبل. لذا فالمسار الحجائي للاستفهامات الإنكارية السابقة يكون كما يلي:

نماذج من استفهامات العارض:

- استفهام 1: أَفَلَا تَقُولُونَ خَالِقُ الْهَلِكِ هَالِكٌ



إِنكُمْ أَخْبَثَ مِنْ إِبْلِيسَ



وَتَقُولُونَ خَيْرٌ فَاخْتَارَ



كَلَّا فَإِنِ الْمَخْتَارُ لَا يَبْعُجُ بَطْنُهُ وَلَا يَفْقَأُ

- استفهام 2:

أَيُّ اللَّهِ وَرَسُولُهُ تَسْتَهْزِئُونَ



إِنَّمَا مَرَقْتَ مَارِقَةً فَكَانُوا خَبِيثٌ



ثُمَّ مَرَقْتُمْ مِنْهَا فَأَنْتُمْ خَبِيثٌ

نلاحظ من الأمثلة أن المعارض المجنون قد راهن على الإستفهام الإنكاري بغية إقناع أبي داود المتكلم المعتزلي بالتراجع عن أفكاره، ومعه عيسى ابن هشام الذي طالعه التوبيخ تجاه المجنون أبو الفتح الإسكندري بعد نيته الزواج من بنات المعتزلة "وأنت يا ابن هشام تؤمن ببعض وتكفر ببعض، سمعت أنك افترشت

¹ - جلال الدين السيوطي، إيتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة الرسالة، السعودية

منهم شَيْطَانَةٌ، أَلَمْ يَنْهَكِ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنْ تَتَّخِذَ مِنْهُمْ بَطَانَةً¹. وبذلك أقنعهم بالرأي وأقام الحجّة عليهم وصاروا ضحية خطاب ساخر "يثير في النفس التفكير ويدفعها إلى تدبر الأمور حتى تقتنع بتفكيرها الخاص بأنه ما كان ينبغي أن يقع ما وقع أو كان الصواب أن يقع ما يقع"².

ث- الشرط واشتغاله الحجاجي

"أسلوب الشرط سمة جوهرية للنص الحجاجي، إذ يسهم في بناء الاستدلال وفق الوجهة التي يرغب فيها المحاجج، ويقود الخصم إلى المشاركة في صوغ جواب يدعم الأطروحة المقترحة بطريقة حتمية"³. على مستوى التطبيق، يرد الشرط في المقامة "المناظرة" للتعبير عن مقامين هما: مقام الاعتراض على الدعوى ومقام العرض والاعتراض. إذ جاء أسلوب الشرط في مقام الاعتراض حينما حكى ابن هشام ما وقع له إبان دخوله مارستان قائلاً: "دخلت مارستان البصرة، ومعي أبو داود المتكلم فنظرت إلى مجنون تأخذني عينه وتدعني" فاعترض عليه المجنون قائلاً: إن تصدق الطير فأنتم غرباء"، فلم يجد ابن هشام بعد ورود هذه الجملة الشرطية بدا من التسليم بأن من عوائد العرب إذا أرادوا أمراً أن يستدلوا على مغبته من خير وشر بأصوات الطائر، وهذه حجة أقوى من حجته. وقد توسل بديع الزمان الهمذاني مبدع المقامات بأداة الشرط "إن" وهي - حسب المرادي - "أم أدوات الشرط"⁴.

وفي مقام العرض يستثمر الهمذاني أسلوب الشرط للاعتراض على دعوى خصمه للمعتزلة حول مسألة اختيار الله تعالى لعباده في قوله: "إِنَّ الْخَيْرَ لِلَّهِ لَا لِعِبْدِهِ، وَالْأُمُورُ بِيَدِ اللَّهِ لَا بِيَدِهِ، وَأَنْتُمْ يَا مَجُوسَ هَذِهِ الْأُمَّةِ تَعِيشُونَ جَبْرًا وَتَمُوتُونَ صَبْرًا، وَتُسَاقُونَ إِلَى الْمَقْدُورِ قَهْرًا، وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُيُوتِكُمْ لَبَرَزَ الَّذِي كَتَبَ عَلَيْهِمُ الْقَتْلُ إِلَى مَضَاجِعِهِمْ" يعرض أدلتهم على قولهم بالاختيار بأن خالق الظلم ظالم، وباستحالة إسناد صفة الظلم لله سبحانه، وإمكانية إسنادها للبشر، فقد رد على المعتزلة بدليل عقلي يناسب دليلهم ويقول لهم: "أفلا تقولون: خالق الهلك هالك؟ أي خالق الميت ميت، وهذا لا يعقل فلا بد أن يكون خالق الموت حياً وهو الله تبارك وتعالى القائل: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾. ويستمر التناوب بين

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 151.

² - أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 164.

³ - عبد العزيز لحويدي "الحجاج في المناظرة، مقاربة حجاجية لمناظرة أبي حنيفة للملحدين"، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، دار الكتب الحديث، الأردن، 2010، ج 329/4.

⁴ - عبد الله بن علي المرادي المصري، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1413هـ - 1992م، ص 273.

الأطراف عرضاً واعتراضاً باستخدام الجملة الشرطية المدعمة بحرف الشرط "لو" وهو حرف يدل على تعليق فعل بفعل، ويلزم من تقدير حصول شرطها، حصول جوابها¹.

هذا التكتيف في استخدام الصيغ التلازمية، والربط بين المقدمات والنتائج تكشف أن النص خضع لوعي حجاجي مقصود، وأن الكاتب بديع الزمان كان واعياً أو ذا معرفة بالأساليب البلاغية العربية.

ج- النداء واشتغاله الحجاجي في المقامة

تضمنت هذه المقامة، بالإضافة إلى أسلوبَي الاستفهام والشرط، أسلوباً آخر وهو أسلوب النداء. ومن أمثله نداء المجنون أبو الفتح الإسكندري على جماعة المذهب المعتزلي نحو قوله:

- وَأَنْتُمْ يَا مَجُوسَ هَذِهِ الْأُمَّةِ تَعِيشُونَ جَبْرًا وَتَمُوتُونَ صَبْرًا!

- يَا أَعْدَاءَ الْكِتَابِ وَالْحَدِيثِ بِمَا تَطْيُرُونَ؟

- يَا مَخَانِيتَ الْخَوَارِجِ تَرُونَ رَأْيَهُمْ إِلَّا الْقِتَالَ!

- وَأَنْتَ يَا ابْنَ هِشَامِ تَوْمَنُ بَعْضٌ وَتَكْفُرُ بِبَعْضٍ!

- يَا عَيْسَى هَذَا وَأَبْيَكُ الْحَدِيثُ فَمَا الَّذِي أَرَادَ بِالشَّيْطَانَةِ؟

نلاحظ من خلال الأمثلة أن المجنون ينوع في صيغ النداء بين مناداة القريب والبعيد، لذا ندرك الدور الحجاجي لمناداة عيسى بن هشام بهذا الشكل لأجل الانتقاص من قيمته أمام المعتزلة وإيقاعه في الارتباك. ففرق كبير بين قوله «يا ابن هشام» و«عيسى» للفقراء أو المستمع أن يحصل المعنى المراد.

ث- السخرية المضحكة

يستند المجنون إلى أدلة قوية ليسخر من المعتزلة، ومن الأدلة ما ورد في القرآن الكريم من إسناد الإغواء إلى الله تعالى، وهو قد آمن بقضاء الله لكن المعتزلة ينكرون ذلك ثم أن المخير يستحيل أن يُبعج بطن نفسه، وأن يفقأ عين نفسه، وأن يرمى ابنه من مرتفع؛ لأنه يكره ذلك بسبب الضرر، لكنه إن فعل ذلك فلأنه مجبر، ويخاطب المجنون أبا داود المتكلم ساخراً من المعتزلة "يا أعداء الكتاب والحديث، بما تطيرون؟ أبالله وآياته ورسوله تستهزون؟ إنما مرقّت مارقة فكانوا خبث الخبيث، ثم مرقتم منها فأنتم خبث الخبيث يا مخانيت الخوارج، ترون رأيهم إلا القتال وأنت يا ابن هشام تؤمن ببعض الكتاب وتكفر ببعض؟ سمعت أنك افترشت منهم شيطانة..."¹.

¹ - الجني الداني في حروف المعاني، ص 274.

¹ - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 151.

تبدو سخرية المجنون اللادعة المضحكة من المعتزلة قد تعززت بالحجج التي لا تقبل الشك، فقد أطلق عليهم "مخانيث الخوارج" وأطلق على الخارجية لقب "شيطانة"، أجاد الهمداني في هذه المقامة السخرية ببراعة لذلك فإن الأديب الساخر "يهدف في وصفه للناس الأحداث إلى استدرار الضحك؛ وقد يكون له وراء ذلك فلسفة هي نتاج مزاجه الخاص أو تجاربه في الحياة... ومن هنا اتصلت الفكاهة بالأدب"¹. فالسخرية من أقوى الأسلحة التي يستعملها الكاتب الفكاهي الساخر ليعبر عن غضبه وغيضه، بواسطة كلماته ليريح نفسه أولاً، ولينتقص من خصمه ثانياً.

يحتاج الساخر إلى ذكاء كبير، وخيال واسع لاختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن هدفه المقصود، وإذا أحس بنقائص المجتمع، وعيوبه يلجأ إلى فعل الكتابة من أجل الإضحاك والتقويم كسخرية الهمداني، فمثل هذه السخرية "قد تكون نابعة عن حساسية الناقد نفسه، فهو يكون ذا عين بصيرة نفاذه، يحس نقائص المجتمع، ثم يكون ذا روح مرح ضاحك يتناول العالم وما فيه تناولاً بأساليب السخرية المختلفة، يقصد من وراء ذلك الإصلاح، وفي طيات ذلك الإضحاك"².

أراق المعتزلة دماء مخالفيهم في الإعتقاد، وتعصبوا كثيراً ضدهم، ولعل هذا ما دفع بالهمداني إلى السخرية منهم إذ أنها خير وسيلة للإضحاك، والتشفي من المعتزلة الذين عذبوا، وقتلوا كثيراً من المسلمين فلقد "اتخذت مسألة القرآن فترة طويلة حالكة في خلافة المأمون وتورط فيها بشخصه وأراق دماء كثير من فضلاء أهل السنة"³. من هنا يأتي الأدب الساخر خير طريق يوجهه الكاتب إلى من شاء بالألفاظ المضحكة معتمداً على الحجج القوية للرد على الخصوم، والأديب الناحج هو الذي يفكّه السامع، ويضحكه بسخريته الهادفة.

د - الروابط الحجاجية

- الفاء

قال عيسى بن هشام: "دَخَلْتُ مَارِسْتَانَ البَصْرَةَ وَمَعِيَ أَبُو دَاوُدَ الْمُتَكَلِّمُ، فَنَظَرْتُ إِلَى مَجْنُونٍ تَأْخُذُنِي عَيْنُهُ وَتَدْعُنِي". الشاهد هو الرابط الحجاجي (الفاء) فبعد أن قَدِمَ عيسى بن هشام إلى مارستان، علم أن المكان ليس للأصحاء والعقلاء فجأة وقعت عيناه على مجنون. تربط الفاء بين متغيرين حجاجيين:

¹ - أحمد عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص 269.

² - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمداني؛ رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص 17.

³ - نفسه، ص 253.

دخولاً بن هشام للبصرة بمعية المعتزلي أبو داود المتكلم، والنظر إلى المجنون وإعادة البصر عنه. فجاء الرابط في المثال مدعماً للنتيجة المنتظرة لديه:

(ن) النتيجة = وجود المجانين بالمكان
نظرت إلى المجنون تأخذني عينه وتدعني
الفاء
دخلت مارستان البصرة ومعى أبو داود المتكلم

- الواو

يعد من الروابط الحجاجية، إذ ليس له دور الحجج فحسب، بل يقوي الحجج بعضها ببعض لتحقيق النتيجة المنشودة، والواو رابط حجاجي مدعم للحجج المتساوقة أو المتساندة. والأمثلة في المقامة كثيرة سنكتفي بإيراد مثالين:

مثال: "وَأَنْتُمْ يَا مَجُوسَ هَذِهِ الْأُمَّةُ تَعِيشُونَ جَبْرًا وَتَمُوتُونَ صَبْرًا، وَتُسَاقُونَ إِلَى الْمَقْدُورِ قَهْرًا".

جمع الرابط الواو بين حجتين، الأولى: نكران المعتزلة للقدر الإلهي لأنهم يذهبون إلى أن العبد مختار مطلق في أفعاله وما لإرادة الله دخل فيها. وعلى أساس هذا القول فهم يعيشون جبراً في هذه الحياة لأنهم ولدوا بغير اختيارهم. أما الحجة الثانية أنهم يساقون إلى قدره بلا خيرة.

فهتان الحجتان المتساندتان تنفيان عنهما صفة الإيمان فعمل الرابط الواو على دعم الحجة الأولى بالحجة الثانية في اتجاه حجاجي واحد، فتصيران حجتين متساوئتين لتحقيق النتيجة التي يريدها المعتزلة وهي إنكار إرادة الله في أفعال عبده.

(ن) النتيجة العبد مختار في أفعاله

الواو
تموتون صبراً
تعيشون جبراً

- حتى

ورد هذا الرابط في المقامة نحو قول الراوي: "عُرِضَتْ عَلَيَّ الْجَنَّةُ حَتَّى هَمَمْتُ أَنْ أَقْطِفَ ثَمَارَهَا. وَعُرِضَتْ عَلَيَّ النَّارُ حَتَّى اتَّقَيْتُ حَرَّهَا بِيَدِي أَنْغَضْتُمُ رُؤُوسَكُمْ وَلَوَيْتُمُ أَغْنَاقَكُمْ". جاء الرابط الحجاجي لبيان امتداد انكار المعتزلة بوجود العذاب والنار بعد جحودهم بالجنة ونعيمها، بل أكثر من ذلك تعجبوا من رواية الحديث وشككوا في صحته، لتسير هذه الحجة في طريق واحد لتحقيق النتيجة التالية:

(ن) = النتيجة تجاهل وإنكار المعتزلة للحديث

أنغضوا رؤوسهم ولووا أعناقهم

حتى (الرابط الحجاجي)

عرضت عليهم الجنة

خ - العوامل الحجاجية

- ما إلا: القصر

يكون القصر بأربعة طرق منها القصر ب (ما) و(إلا)، ويوجه أسلوب القصر إلى ثلاثة أصناف من المخاطبين:

- مخاطب يعتقد رأيا مخالفا.

- مخاطب شاك في الرأي المقدم له.

- ومخاطب يعتقد الشركة بين اثنين أو أكثر في الحكم.

المثال "فقال: ما هذا والله إلا شيطان في أشطان".

يندرج هذا المثال في حال المخاطب الذي ينكر ما يلقي إليه، فاطلاع المجنون أن ابن هشام عزم على أن يبعث إلى أحد المعتزلة ليخطب بنته مع أنه لم يحدث بعزمه أحدا إنما هو من مساق الشيطان. نلاحظ أن العامل الحجاجي المدرج جاء بعد مجموعة من الدعاوى التي ساقها ابن هشام لتبرير عدم نيته بالزواج، وهي النتيجة التي يريد الوصول إليها، ولكن المجنون رد على الدعاوى التي ساقها لهم أمام المعتزلة بوابل من العبارات.

د- الحوار الحجاجي العنيف

يمكن وصف هذا النمط من الحوار بأوصاف عدة، فهو "خروج من دائرة الحوار" بتعبير الباحث محمد العمري، إذ إن الحوار يجري داخل دائرة الممكن، ولكنه قد ينزلق خارج الدائرة حين يصادر أحد الطرفين حق الآخر في المعرفة أو النظر أو الاعتبار حيث يستخف به وينقص من قيمته، أي الخروج من دائرة الحوار، وهو عبارة عن عنف فكري قصد التأثير النفسي على الخصم، وزعزعة ثقته بنفسه، وبث الاضطراب والفوضى في تفكيره¹. لقد لجأ المجنون في المقامة المارستانية إلى التعنيف واللوم أثناء مناظرته لجماعة المعتزلة وجم غضبه عليهم واستفزهم بالعاطفة محاولاً إقناعهم بالحجج العقلية والنقلية معا.

المبحث الرابع: مقام المرافعة القضائية

يكون المخاطب في هذا المقام حكماً ينظر في حجج المتخاصمين بحياد تام ثم يصدر حكمه حسب ما ترجح لديه من قناعات. ولما كان القاضي يمثل جهة الإقناع في هذا المقام، فإن المتخاصمين يعولون، إلى جانب الحجج المقنعة، على تأثيرات أسلوبية الغرض منها استمالة المخاطب لوجهة نظرهم. تمثل "المقامة الشامية" موضوع نزاع بين رجل وامرأتين إحداهما تدعي صداقا والأخرى تلتبس طلاقاً وإنفاقاً، أمام عيسى بن هشام القاضي. كل منهما تحكي قصتها له، تطالب الزوجة الأولى بأن يرد إليها مهرها، فيتهمها الزوج بالكذب وينعتها بأبشع الصفات الجسدية. وتتعدد الأمور أكثر بشهادة الزوجة، فهي تحتاج بجمالها حين تزوج بها، وترمي إليه تهمة الإيذاء وسوء المعاملة. ثم تواصل الزوجة سرد حُججها حيث أفسد عقد الزواج الذي جمعهما لكونه عنينا من جهة، وشريكاً سلبياً في علاقة مثلية من جهة أخرى. وبدافع من الغضب، أخبر الرجل القاضي بسلامته من العيوب الجنسية، بينما تغتنم الزوجة هذا التناقض الحاصل في كلام الزوج لتؤكد أن جميع ما أدلت به صحيح.

وينتهي المشهد دون إصدار عيسى بن هشام حكمه، ثم تبدأ الزوجة الثانية شكواها، فتخير الزوج بين النفقة أو الطلاق. يسأل الزوج عن مقدار النفقة كي يسدده، فيحدده القاضي عيسى بن هشام في مائة درهم عن كل شهر، فجأة يعترض الزوج مستغرباً جهل القاضي بفقره وقد ظلمه بهذا المبلغ الباهض.

لكن الزوجة مصرة على حاجتها للمال من أجل بناتها، ويمضي القاضي بدفع النفقة من ماله، وبعد شهرين يعود الزوجان ليطلباً القاضي بمزيد من المال، مما دفعه لطردهما وتهديدهما بإصدار حكم طلاقهما من طرفه وتأجيل الفصل في قضيتهما.

¹ - حسين الصديق، المناظرة في الأدب العربي الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2000، ص232.

- تقويض السلطة القضائية

انتهج الزوجان خطة حجاجية دقيقة، تهدف إلى إذعان القاضي وتحقيق الإقتناع عبر تقويض السلطة القضائية، ولما كان المجلس، في الثقافة العربية فضاء جماعيا مميزا، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميزة، وعوالمه الخاصة الذي تتحقق في نطاقه أبعاد الكلام الاجتماعي والثقافي، فإن اقتحام المكدين له يمثل ضربا من الخروج على مقررات المجلس، وازدراء لما ينتج منه من سنن ومعرفة تلزم الجماعة بالتزام معانيها والانصياع لها. وبشكل آخر، فإن المكدي مسكون بتحطيم الأشكال التقليدية للسرد والكلام الرسميين من خلال انتهاك حرمة مجلس القضاء، الذي يمثل رمزا للفضاءات القادرة على إنتاج المعاني والمفاهيم وتحويل الكلام والسرد إلى نصوص.

لكن الرجل وزوجتيه لوّثوا المجلس بالأكاذيب والخداع وهما شكلان من أشكال الاحتجاج لاستعادة حقوقهما، كل واجه القاضي بأدلتة بجرأة وقوة وشجاعة. وقد ساقّت الزوجة حشدا من المُحاجّجات التي تهدف إلى نيل تعاطف القاضي والتأثير فيه، "اتَّقِ اللَّهَ أَيُّهَا الْقَاضِي فِي بَنَاتٍ صَغَارَ لَيْسَ لَهُنَّ كَادِحٌ سِوَاهُ. وَلَا كَادَ إِلَّا إِيَّاهُ"¹.

هكذا تتظاهر الزوجة بالضعف، وتحاول إقحام القاضي في قضيتها، وأن يحكم بينهما بالعدل متوسلة أسلوب النداء للقريب، فاقتنع بكلامها وانحاز إلى قضيتها وتكفل بدفع ثمن النفقة، مما يعني أن القاضي فقد هيئته.

إن المرأة تسعى إلى استدراج القاضي إلى مقاصدها الحجاجية ذات الأبعاد الاجتماعية، التي تهدف ظاهريا إلى الاحتيال، كما توسلت بصيغة أسلوب التفضيل في مقام حجاجي لبيان قبح وغيوبزوجها الخُلُقِيّة نحو قولها: "هُوَ أَكْذَبُ مِنْ أَمَلِهِ، وَأَسْمَجُ مِنْ عَمَلِهِ، وَأَكْثَرُ مِنَ اللُّؤْمِ مِنْ حِيلِهِ"². وكذلك لإبراز حجم الغبن الذي لحق بها وقد أسهمت "بنية التفضيل في تقوية حجة المخاطب وحمله على التسليم بهذه الأطروحة"¹، كما يتوفر نص "المقامة الشامية" على قدر كبير من العناصر الأسلوبية المختلفة التي تمنحه قوته التصويرية وتسمه بالأدبية والتخييل. فاستخدام الهمداني للجناس (صقرا/ صخرا، خياط/ قيراط، الديباج/ السراج، النعاج/ العاج، المنهاج/ المزاج/ العلاج)، الطباق (الرجل، المرأة/ الزواج/ الطلاق)، والاستفهام الإنشائي (ألم أجعلْ تسعينك ثلاثين؟ ألم أعزك في ليلة عشرين؟)، والصور المجازية (ولا أشبعتْ

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 157.

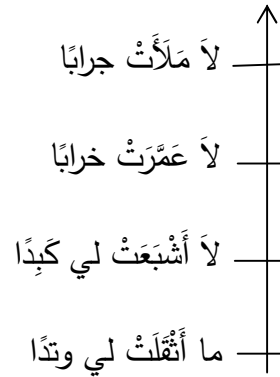
² - نفسه، ص 157.

¹ - باشا العيادي، فن المناظرة في الأدب العربي؛ دراسة أسلوبية تداولية، دار كنوز المعرفة، 2014، ص 222.

لي كَبِدًا، قَدْ رَمَتَكَ بِالْعَنَّةِ)، يمنح اللغة بعداً تصويرياً على نحو ما يمنحها القدرة على أن تشتغل موقعاً مركزياً في التأمل.

لقد نجحت خطة المراتين والرجل في الإيقاع بالقاضي، من خلال الاحتيال عليه لما بذلوا من جهد حجاجي، إذ إن هدفهم نيل الأموال وليس إيجاد حلول لوضعهم، واكتشف القاضي تغيراً جذرياً في مسارات الحجاج؛ حيث أصبح الحجاج بين طرفين فقط، بعد أن كان بين ثلاثة أطراف، من هنا تنمو السلالم الحجاجية لتعبر عن محتوى الحجاج.

(ن) المرأة غير صالحة



عبرت الحجاج الماثلة في السلم أعلاه تناسل الحجج الدالة على استحالة العيش مع المرأة كما عبّر الزوج في حوارهِ مع القاضي عيسى بن هشام.

المبحث الخامس: مقام المشاركة الوجدانية

يشكل إظهار المشاركة الوجدانية جوهر دعوى مقامات بديع الزمان الهمذاني، فالمرسل يحتج في حقيقة الأمر لعواطفه ومشاعره، ويسعى إلى إقناع المتلقي بصدق هذه المشاعر باعتبارها دليل الفرح والحزن والحب والإخلاص والوفاء وغيرها من المشاعر. يحضر هذا المقام في أغلب المقامات نجد الراوي في "المقامة البغدادية" يحتج بعواطفه للتظاهر بحسرتة وتفجعه بسبب موت أب السوادي بل أراد تمزيق ملابسه جراء ذلك الحدث، ولقد كان الفعل بمثابة الأمر الحاسم ذي القوة التأثيرية البالغة التي رام من خلالها مشاركة السوادي في مصيبتة.

يمزج الراوي عيسى بن هشام في علاقاته الاجتماعية، هذه المرة بالعاطفة والذكاء منذ بداية "المقامة القريضية"؛ ويرغب في التأثير على المخاطب كي يرافقه ويستمتع إلى ما يرويه، فيبدأ باستخدام العاطفة حين قوله: "طرحتني النوى مطارحها، فاستظهرت على الأيام بضياح أجلت فيها يد العمارة، وأموال وقفتها

للتجارة، وحنوت جعلته مثابة رفقة اتخذتها صحابة وجعلت للدار حاشيتي النهار وللحنوت ما بينهما فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله".

يبدو الراوي خبير بأحاسيس الأسرة وعواطفها، كما يكون مدركا بعواطف الذات – والآخرين – أي الرفقة – بحيث يقسم الوقت بين المثابة والأسرة فيظهرها أمام الملاء. وفي "المقامة الموصلية" يبدي عيسى بن هشام تعاطفه مع أبي الفتح الإسكندري لحظة توسلها بالحيلة والكدية للحصول على لقمة العيش "لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، وأخذ منا الرجل والراحلة، جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها، ومعي الإسكندري أبو الفتح. فقلت: أين نحن من الحلية؟ فشخصية عيسى بن هشام لا ترى حرجا في مساعدة أبي الفتح والتأثير لحالة، مثلما تؤكد إشارات كثيرة، منها ما جاء على لسان الجماعة في "المقامة البصرية"، عقب تقديم البطل لخطابه نحو قوله: "أَلْحَقْ بِأُطْفَالِكَ"¹. ويحاول في "المقامة البخارية" إثارة الشفقة، باستتلاء طفل عريان حمله معه، فيصف عيسى بن هشام هذا المشهد، فيقول: "وَحِينَ احْتَفَلَ الْجَامِعُ بِأَهْلِهِ، طَلَعَ إِلَيْنَا ذُو طُمْرَيْنِ، فَقَدْ أُرْسَلَ صَوَانًا وَاسْتَتَلَى طِفْلاً غُرِيَانًا، يَضِيقُ بِالضَّرِّ وَسُعَى، وَيَأْخُذُهُ الْقُرُّ وَيَدْعُهُ، لَا يَمْلِكُ غَيْرَ الْقَشْرَةِ بُرْدَةً، وَلَا يَكْتَفِي لِحِمَايَةِ رَعْدَةٍ، فَوَقَفَ الرَّجُلُ، وَقَالَ: لَا يَنْظُرُ لِهَذَا الطِّفْلِ إِلَّا مِنَ اللَّهِ طَفْلَهُ، وَلَا يَرِقُّ لِهَذَا الضَّرِّ إِلَّا مَنْ لَا يَأْمُنُ مِثْلَهُ"². ثم نجد أن الإسكندري يكتفي بمقالته ويقعد؛ وكأن الفقر والجوع أجماه، فيطلب من الطفل أن يحدثهم عن نفسه، فيتحدث حديثا ترق له القلوب، وتبادر له الجيوب، ويفرح له المنكوب، فيقول: "مَا عَسَى أَنْ أَقُولَ، وَهَذَا الْكَلَامُ لَوْ لَقِيَ الشَّعْرَ لَحَلَقَهُ، أَوْ الصَّخْرَ لَفَلَقَهُ، وَإِنَّ قَلْبًا لَمْ يُنْضَجْهُ مَا قُلْتُ لَنِيٍّ، وَقَدْ سَمِعْتُمْ يَا قَوْمُ، مَا لَمْ تَسْمَعُوا قَبْلَ الْيَوْمِ، فَلْيَشْغَلْ كُلُّ مِنْكُمْ بِالْجُودِ يَدَهُ، وَلْيَذْكُرْ غَدَهُ، وَاقْبَا بِي وَلَدَهُ، وَادْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ، وَأَعْطُونِي أَشْكُرْكُمْ"³. فلا عجب أن يكون الولد سرَّ أبيه.

وأحيانا لا يصحب أبو الفتح الإسكندري عياله، بل يكتفي بجعلهم موضوعا للشفقة، وسبيلا للاستجداء، ويعرض حالهم على الناس، فيتأثرون بحاله وحال عياله – وهم غائبون – تأثرا يضاهي حضورهم معه. فيقول: "ثُمَّ جَعَجَعَ بِي الدَّهْرُ عَنْ ثَمَّةَ وَرَمَّةِ، وَأَتَّلَانِي زَغَالِيلَ حُمَرِ الْحَوَاصِلِ". هنا يرسم الراوي عيسى بن هشام صورة متخيلة تحفز في وجدان المتلقي أخدودًا من الألم والحرمان الذي أذاقه الرفاق من تقلب الأحوال من الحسن إلى البؤس، ومن النعيم إلى زوالها. ففي قوله: "رَحَّبَ بِي عَيْشٌ وَنَمَانِي بَيْتٌ" صورة واضحة للغنى والترف مع اجتماع علو النسب ورفعة المكانة. ولا يختلف الأمر كثيرا في "المقامة

¹ - مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 85.

² - نفسه، ص 103.

³ - نفسه، ص 105.

الحلوانية" حيث يخصص الهمداني قسما منها للتعاطف مع مأساة الأديب بصفة جدية تخرج عن ذلك النمط المألوف في المقامة والذي يتمحز التعليق فيه عادة للافتخار بما يأتيه البطل من فنون الكدية، ولتبرير هذا الصنيع بما يلقاه من انقلاب الزمن على الأدباء وتحوله من القيم الروحية والأدبية إلى القيم المادية. ففي هذه المقامة يتحول المضمون من التعاطف الضاحك مع صانع الكدية، إلى التعاطف الجاد الذي يتمثل مأساة أولي الفضل من الأدباء فيبدو التعبير عن هذا المصائب عاريا عن الإضحاك، نازعا إلى المواساة، حيث يقول الراوي: "فبقيت متحيرا من بَيَّانه، في هديانه، وَخَشِيتُ أن يطول مجلسه فقلت: إلى غد إن شاء الله، وسألت عنه من حضر فقالوا: هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافقه هذا الماء، فعلمت عليه السوداء، وهو طول النهار يهذي كما ترى ووراءه فضل كثير. فقلت: قد سمعت به وعز علي جنونه وأنشأت أقول¹:

أَنَا أَعْطِي اللَّهَ عَهْدًا مُخْكَمًا فِي النَّذْرِ عَقْدًا
لَا خَلَقْتُ الرَّأْسَ عِشْتُ وَلَوْ لَاقَيْتُ جَهْدًا

إن الطريف في هذه المقامة يتمثل في أنه يضيف إلى التعرف على الإسكندري، والاعتراف بفضله، تعاطفا حقيقيا ومباشرا مع مأساة هذا الأديب الذي حوله انقلاب الدهر على الأدباء إلى مجنون، يجمع البيان بالهذيان، ويعيش على مهنة الحجامة، تاركا مهنة الأدب، زاهدا فيها بفعل ما يصيب ممتنهما من الفقر والحاجة. وإذا كان في البيتين السابقين بعض من الهزل الذي يحيل على مغامرة الراوي مع هذا الحجام الذي أطال عليه هديانه، فإن هذا الهزل لا يعبر عن تمرد حقيقي على مصير الأدباء وانتقام لما يصيبهم من انقلاب الزمن، كما هو الحال في جل المقامات، بل يعبر عن المقارقة بين الراحة التي يبحث عنها الراوي في بداية المقامة الحلوانية والتعب الذي آل إليه في آخرها. أما "المقامة الأهوازية" فقد تحول فيها الاحتفاء بالأديب إلى ضرب من التعاطف الجاد مع معاناته، ليجعل التعاطف مع البطل يتجاوز الإعجاب بأدبه ولطف حيلته، إلى مشاركته العميقة إزاء الزمن وأهله، وإن خرج في نهاية المقامة إلى الوعظ بترك متاع الدنيا وزخرفها، وذلك لأن "الأدب لا يقتصر في هذا العصر على الخلق الفني المحض والبحث عن الإمتاع، وإنما يعني أيضا التأديب الأخلاقي والموعظة الدينية"¹.

¹ - أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 210.

¹ - خالد الوغلاني، المقامة الهمدانية: إشكالية المبدع، دار الجنوب، تونس، 2019، ص 105.

المبحث السادس: مقام التعليم

لما كانت الصلة التي تجمع بين المتكلم ومخاطبيه في سياق تعليمي صلة تصديق وتقبل، فقد هيمن على هذا الصنف من الخطب الطابع التوجيهي والتربوي، حيث تغلب عليها الدعوة إلى الخير والامتناع عن مواقف الشر من دون تحديد أو تقييد.

استثمر بديع الزمان الهمداني العديد من الأقول الماثورة والأحاديث النبوية وآيات من القرآن الكريم لبث تعاليمه التربوية، منها ما ورد في "المقامة الجاحظية" في قول عيسى بن هشام: "أَثَارَتْنِي وَرُفْقَهُ وَلِيْمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا لِلْحَدِيثِ الْمَأْثُورِ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَوْ دُعِيتُ إِلَى كِرَاعٍ لَأَجَبْتُ وَلَوْ أَهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ". ويُعدُّ هذا الحديث مثالا لأدب المأدبة في الثقافة العربية الإسلامية.

وأوضح لنا الهمداني منهجا عسرا في تحصيل العلم وذلك في "المقامة العلمية"، روي عيسى بن هشام "كُنْتُ فِي بَعْضِ مَطَارِحِ الْغُرَبَةِ مُجْتَازًا فَإِذَا أَنَا بِرَجُلٍ يَقُولُ لِآخَرٍ: بِمَ أَذْرَكَتَ الْعِلْمَ وَهُوَ يَجِيبُهُ قَالَ: طَلَبْتُهُ فَوَجَدْتُهُ بَعِيدَ الْمَرَامِ، لَا يَصْطَاذُ بِالسَّهَامِ، وَلَا يُقَسِّمُ بِالْأَزْلَامِ، وَلَا يُرَى فِي الْمَنَامِ، وَلَا يُضْبِطُ بِاللِّجَامِ، وَلَا يُورِثُ عَنِ الْأَعْمَامِ، وَلَا يَسْتَعَارُ مِنَ الْكِرَامِ، فَتَوَسَّلْتُ إِلَيْهِ بِافْتِرَاشِ الْمَدَرِ، وَاسْتِنَادِ الْحَجَرِ، وَرَدِّ الضَّجَرِ، وَرُكُوبِ الْخَطَرِ، وَإِدْمَانِ السَّهْرِ، وَاصْطِحَابِ السَّفَرِ، وَكَثْرَةِ النَّظَرِ، وَإِعْمَالِ الْفِكْرِ، فَوَجَدْتُهُ شَيْئًا لَا يَصْلُحُ إِلَّا لِلْغُرْسِ"¹. ويظهر من عرض الهمداني توسله بعناصر التأكيد والأمر والنهي وغيرها من عناصر الأسلوب الإنشائي التي تساعد على تمكين الحقائق في نفس متلق مستعد للتعليم وراغب فيه.

ونجد الإسكندري في "المقامة العراقية" يلتقي بعيسى بن هشام ببغداد وهو يسأل الناس ويحرمونه فأعجب بفصاحته، وحين سألته عن العلم الذي عجم عوده أخبر أنه رمى في كل علم بسهم، أما عيسى فقد ذكر أنه عجم عود الشعر وحده فسأله الإسكندري في بابه بنحو قوله: "هل قالت العرب العرب بيتا لا يمكن حلّه وهل نظمت مدحا لم يُعرف أهله، وهل لها بيت سَمُجَ وضعه، وحسنَ قطعُه، وأي بيت لا يرقأ دمعُه، وأي بيت يثقل وقعه..."². وكان ذلك مثار عجب عيسى بن هشام الذي وقف حائرا يستفسر عما أورده الإسكندري. ومما يؤكد حرص الهمداني على الدفاع عن العلم والعلماء، وهو يعلن "أن العلم أحسن على علاّته، والجهل أقبح على حالاته وإنكم أشقى من أظلمت السماء، إن شقي بكم العلماء، الناس بأئمتهم، فإن انقادوا بأزمتهم، نجوا بذمتهم، والناس رجُلان: عالمٌ يرعى، ومتعلمٌ يسعى، والباقون هامل نعام، وراتع أنعام، ويلّ عال أمر من سافله، وعالم شيء من جاهله".

¹ - نفسه، ص 241-242.

² - نفسه، ص 172.

إن هذا المقطع وأمثاله في المقامات يجعلنا نشك في تلك المسلمة القائلة بوجود غرض الكدية فقط، فهذا "التناقض في صورة البطل وأغراض نصوصه هو ميزة المبدع الأولى في المقامات. وذلك لأن البليغ عند الهمداني ينبغي أن يكون أوسع معرفة من الاقتصار على غرض واحد وأقدر من الوقوف عند شكل أوحده. ولذلك كان البليغ في المقامات يتجول بين الأغراض والأشكال الأدبية تماما كما يتجول بين البلدان والأمصار، فكان القول عنده يتغير كلما تغيرت صورة مستمعيه وحالته فهو في ذلك حرّ ما دام يحترم القاعدة الأساسية التي تحكم الكلام البليغ في رأي الهمداني وجل معاصريه أي مادام يعرف أقدار المقامات ويختار لها ما يلائمها من أنواع المقالات"¹.

خلاصة وتركيب

يفاجئنا أبو الفتح الإسكندري بصورة مناقضة لصورته المبنية على الهامشية، الخارجة بكديتها عن القيم الاجتماعية السائدة، صورة أقرب إلى الزهد في الدنيا وزينتها يمكن ملاحظتها في المقامتين: "المقامة الوعظية"، و"المقامة الأهوازية" اللتين تلاعب الهمداني فيها بأفق انتظار المتلقي ليجعل بطله معرضا عن الكدية متوسلا بالأدب لخدمة الوعظ. نزعت خطبته إلى الإطناب والتنويع حيث راح الكلام بين الشعر الزهدي والنثر الوعظي فخرج عن حدود التذكير بالموت والحساب والعقاب، إلى الزهد في الدنيا وتفضيل فقر الأنبياء على غنى الطغاة، ليخلص من كل ذلك إلى تفضيل العلم وأهله. أما "المقامة الوصية" فقد انقلبت إلى خطاب في البخل، فوصية الإسكندري تدعوا إلى تحمل الجوع للحد من هيجان النفس وجموحها.

يجعل الهمداني من "المقامة المارستانية" خطابا مناظريا يقارع فيه المعتزلة، ويعتمد في ذلك على العديد من الحجج العقلية والنقلية، وقد أمكن للمقامة بفضل هذا التوليف بين الأساليب والحجج أن تصير خطابا ساخرا تهكميا هزليا.

استطاعت "المقامة الشامية" أن تستعيد صورة القاضي وقد فقد هيئته، عبر الإيقاع به في الاحتيال بعد إقرار جمهور المتلقي أنه الأمل الوحيد للفصل في النزاعات. ثم أكدت "المقامة العلمية" بيان سبل إدراك العلم ومناهج تحصيله وكيفية حفظه، لكن سرعان ما يخرج الإسكندري عن العلم إلى الوعظ في المقامة نفسها، مما يفسر تداخل المضامين.

¹ - خالد الوغلاني، المقامة الهمدانية: إشكالية المبدع، ص 84.

خاتمة الباب الثالث

وقفنا في هذا الباب عند طبيعة الشخصيات في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وقسمناها إلى شخصيات هامشية وأخرى مسطحة أدت أدوارا مختلفة ساهمت في تنامي السرد والحجاج. وبيننا دور الفضاء المكاني في تشكيل الدلالة.

- إن مقامات بديع الهمذاني نص حوارى بامتياز، فيها حوارية الأجناس الأدبية (المناظرة، الرسالة، الوصية..)، وحوارية القيم، وحوارية الشخصيات، وحوارية التناص. فضلا عن تناسل الخطابات فهناك الخطاب النقدي، والخطاب السلطوي، وخطاب الهامش، وخطاب الثقافة النسقية. وقد أسهمت جميعها في ثراء النص المقامي وتعدد أبعاده وتوالد دلالاته.

- لبديع الزمان الهمذاني وعي ذاتي بضرورة الجمع بين الأجناس الأدبية وبين المزاجية بين الأنساق الثقافية، مزاجية كرنفالية احتفالية ساخرة من الواقع الإنساني.

أما النثرية فتشمل الأساليب اللغوية ذات بعد دلالي، وظفها بديع الزمان الهمذاني قصد الاحتفاء بنصه المقامي، وأشارنا إلى أسلوب الحذف والإيجاز المهمين بشكل كبير.

- شكلت بعض موضوعات مقامات الهمذاني النثرية أبرز مقامات التواصل الإقناعي، صيغت على نحو يؤدي وظيفية حجاجية يوصل رسالة بلاغية إلى متلق مستعد لتقبلها والاستجابة العملية لها. ولعل أهم المقامات: مقام الوعظ، ومقام الوصية، فمقام المناظرة المذهبية، ومقام المرافعة القضائية، ثم مقام المشاركة الوجدانية، ومقام التعليم.

الخاتمة العامة

تبين لي مما تقدم أن:

دراسة السرد العربي القديم- قديمه وحديثه- لن يقف عند حد تنتهي معه عطاءاته، أو مداخله البحثية، وسيبقى ذلك الجنس من الأدب متاحا للدرس، إن كان بمنهج كلاسيكية أو معاصرة، وستبقى الدراسات مستمرة برؤاها المختلفة.

إنني في دراستي هذه جعلت من أحد نتاجات ثقافتنا العربية مادة للدراسة والبحث، وهو السرد القديم، واستخلصت من ذلك الجنس الأدبي الغزير في نتاجه المقامات، واستصفيت من تلك المقامات مقامات الهمذاني؛ لما لها من خصوصية في الثقافة العربية الإسلامية، وقد أثرت - رغم صعوبة المسلك- أن أجعل أدواتي البحثية - لقراءة هذا النص وفك شفراته - أدوات نقدية حديثة، بوصف المقامات مدونة اجتمعت فيها مكونات عديدة، منها ما هو سردي، وما هو بلاغي حجاجي، ومنها ما هو ثقافي.

فكان لزاما علي - والحال هذه- أن أنتقي من الأدوات البحثية ما ييسر علي مقارنة مقامات الهمذاني، بشكل يكشف عن مكونات هذا النص السردية والثقافية والجمالية والفنية، واستعنتبمناهجين للبحث أولها منهج البنيوية، للكشف عن البنى المتحركة في مدونة بديع الزمان الهمذاني، وثانيها منهج الحجاج للكشف عن الأبعاد الحجاجية، وطرائق القول والاستراتيجيات الخطابية التي توظف هذه المقامات، كما استعنت بمقولات النقد الحواري للكشف عن الأنساق الكرنفالية والحوارية الثاوية وراء خطاب الهمذاني.

وبعض تطبيق هذه الأدوات على مقامات الهمذاني، تبين لي أن هذا النص له من المداخل العديدة ما لا يستطيع بحث له أطره ومحدداته ومساحته أن يلمّ بكل هذه المداخل. فلا زالت مقامات الهمذاني تتوسل من يكشف عنها غبار النسيان.

يتبين أن المقامات عاشت التنافس والصراع بين ما هو شعري وما هو نثري، بين القدماء والمحدثين أو بين مذهبي الصنعة والتصنع، وخاض الهمذاني وبعده الحريري في هذا المجال مدافعين عن ميولهم. فقد أوغلا في المحسنات اللفظية والمعنوية، حتى وصل الحال بالهمذاني إلى التطاول على الجاحظ؛ لأنه نبع في الكتابة دون الشعر.

نلخص من هذا الباب الأول الذي عقدناه لبلاغة النثر وبلاغة السرد في جانبها النظري، حيث وقفنا عند واقع النثر العربي القديم على امتداد تاريخه في المشرق والمغرب معا، كما دققنا النظر في لفظ النثر وملامسة أبعاده المعجمية والمفهومية.

يمكن تقسيم النثر إلى نوعين: النثر العلمي الذي يرمي إلى تقديم الحقائق الطبيعية والوقائع التاريخية بلغة مباشرة، بعيدا عن التصنع والتأنق. ثم هناك نوع آخر يترجم فيه الكاتب عواطفه وأحاسسه وآراءه، منتقيا له أرق الألفاظ وأحلى العبارات، ويأتي هذا النوع في أشكال: الخطبة والرسالة والوصية والمقالة والمقامة والحكاية والأقصوصة وغيرها.

أما مصطلح بلاغة السرد فهو اتجاه جديد في البلاغة العربية الجديدة، ينبع من محاولة البحث عن راهنية للبلاغة في السرد الذي علت قيمته في عصرنا الحاضر، بعد قطيعة تاريخية للبلاغة العربية معه وانحيازها التام للشعر. ويُدرّس داخل السرديات البلاغية كل شكل سردي من جانب التأثيرين الجمالي والإقناعي (المقامة، المناظرة، الرسالة، الخبر، النادرة...) وكذلك كل ما ينتهي إلى السرد الوقعي في المدونات غير السردية وكافة أشكال الثقافة مثل السينما والأشهار والرياضة. وتعمل السرديات البلاغية على دمج الجوانب الخطابية مثل الحجاج والعناصر البلاغية القديمة منصهرة مع طبيعة السرد والجنس الأدبي والخطابات الإقناعية والتعليمية. ورغم ذلك يظل المقصود بـ"بلاغة السرد" غير واضح المعالم، لكل باحث طريقته الخاصة في المقاربة والاشتغال.

المقامة في اللغة تعني بالضم "المُقَامَة" وبالفتح "المَقَامَة: المجلس والجماعة من الناس" كما أشار إلى ذلك ابن منظور في لسانه. مما يفهم أن اللفظ كان معروفا بهذا المعنى منذ القرن الهجري الثاني؛ أي في عصر التدوين والاستشهاد وجمع المادة اللغوية من العرب الأقحاح. ومن الناحية الاصطلاحية فإن المقامة فن قصصي عربي من النوع القصير في حجمه، تماما مثل الخبر القصصي، يعتمد هذا الفن على عناصر رئيسية: بطل الحكاية، وراو شاهدها وقام بنقلها إلى الذين لم يروها ولم يعايشوها، ويشارك هذا الراوي البطل في صنع الحكاية.

ويلاحظ أن كثيرا من المقامات تحمل عناوين مدن، مثل المقامة البصرية، والمقامة الجرجانية، والمقامة العراقية، والمقامة الأندلسية، والمقامة الخرسانية، والمقامة الكوفية، والمقامة البغدادية، فالمقامة الموصلية. وهذا يعكس تطور حياة الشخصية العربية واتساع رقعة الدولة العربية بشكل كبير، منذ نهايات العصر الأموي، وبدا ذلك واضحا في عصر بني العباس الذي عاش فيه مؤلفا المقامات الشهيران، الهمذاني والحريري؛ إذ لم تتوقف حدود هذه الدولة على شبه الجزيرة والعراق والشام ومصر فقط، بل اتسع نطاقها الجغرافي بدرجة كبيرة.

يعني الحجاج بدراسة التقنيات الخطابية التي تتغيا الإدلاء بحكم ما أو تقويم أو باقتراح سلوك أو فعل، ويقوم الحجاج على مقدمات مقبولة عند المتخاطبين. ويقسم بيرلمان هذه التقنيات الحجاجية إلى:

الحجج شبه المنطقية وهي غير ملزمة بين الأطراف التخاطبية، وتشمل حجة التناقض وعدم التناسب، حجة التحديد والدور، حجة التعدية والتضمين والتقسيم، حجة المقارنة. وهناك تقنية الحجج المستندة على بنية الواقع، تشمل مجموعة من الروابط، ولعل شايم بيرلمان يقدّم بين روابط التعاقب وروابط التزامن أو التصاحب والروابط الرمزية.

وأخيرا الحجج المبنية للواقع، من أهمها: الشاهد والتوضيح والقُدوة، المثل والتناسب والاستعارة. دون إغفال دور المستمع في النظرية الحجاجية عند أرسطو وشايم بيرلمان، ولا وجود لإقناع بدون حضور هذا الطرف. واستحضرنّا في الفصل الأول من الباب الثاني أهم مكونات بلاغة النص السردى للمقامة الجاحظية، واتضح لنا أنها تخدم الأبعاد الفنية والدلالية، ويشكل المشهد السردى حدثاً مهيماً على امتداد المقامة، كما أنه أضفى على نص المقامة طابعاً واقعياً.

على مستوى الحجاج حددنا ثلاث مقامات تواصلية حجاجية، يستأثر كل مقام بنياته النصية ومكوناته الفنية وهي: المقام الخطابي، والمقام الحوارى، والمقام التخيلي.

من مظاهر الحوارية في المقامة الجاحظية نذكر: الأسلبة وتعني أن بديع الزمان الهمداني أعاد أسلبة أسلوب القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف؛ قصد خلق وعي لسانی داخل المقامة. ثم الاشتغال الشعري، أي أنه أدخل عنصر الشعر في النثر، إضافة إلى السخرية التي وظفها بديع الزمان الهمداني لتوجيه نقده ومحاكمته لبلاغة الجاحظ وأسلوبه في الكتابة وذلك بطريقة تخيلية. وما تعرض له من شتائم مقدّعة في المقامة الدينارية، وما لحق به من مصائب متتالية بسبب المصيرة.

أما الفصل الثاني الذي عقدنا للمقامة الموصلية فقد استنتجنا أن بديع الزمان الهمداني اعتمد في سرد الحكاية على السرد والحجاج وعنصر التمثيل. وقد اتضح ذلك منذ العبارة التي افتتح بها مقامته، ثم بعد ذلك وظف الوصف السردى، ويعتبر الجسد مكملاً أساسياً في البناء الدرامى للمقامة.

تتجلى الأنساق الكرنفالية والحوارية في المقامة الموصلية من خلال قناع الشخصية التي يؤدّيها البطل في مواضع كثيرة؛ قصد الاستجداء والاحتفال، مروراً بقناع اللغة المرتبط بأماكن من الجسد وهو علامة من العلامات الكرنفالية. ثم الطقوس التي تشكل الهيئة التي يظهر بها البطل أبو الفتح الإسكندري في كل موقف، علاوة على المحاكاة الساخرة ونسق الإزدواج ثم نسق الجنون.

اعتمد المتكلم على حجة العلم وحجة الحيلة والتجربة للإيقاع بالمتلقي في متاهات من الحيرة مما سيفضي إلى التسليم، ولزيادة درجة الإذعان توصل المتكلم بالعديد من الآليات اللغوية منها: الروابط

التساوقية الحجاجية، والعوامل الحجاجية منها: الرابط الحجاجي "حتى"، والرابط "لام التعليل"، والرابط "إنما"، أسهمت جميعها في تقوية الخطاب.

تشكل التقنيات السرديات الموظفة في المقامة المضيرية رافدا من روافد البنية السردية، وقد أبانت عن قدرات بديع الزمان الهمذاني البلاغية واللسانية في صياغة نص المقامة صياغة منهجية.

يأتي السرد في المقامة المضيرية خادما للحجاج، ولقد كانت غاية بديع الزمان الهمذاني العثور على وسائل لتحقيق مآربه الإقناعية والتواصلية، ووجد في السرد إطارا تعبيريا ملائما لشرح وتوضيح مجريات ووقائع المضيرة.

تطفح المقامة المضيرية بمشاهد كثيرة تثير الضحك، غير أن هذا الأخير ليس ساذجا، بل كان ضحكا واعيا، هدفه كسر القوالب النمطية للثقافة الرسمية، وكل أشكال العبادة، والمحرمات والتابوهات، وكان التراث العربي في العصرين العباسيين، الأول والثاني غنيا بأدب السخرية والضحك الكرنفالي، الذي يهدف إلى اختراق صلابة المجتمع المتدين، الذي يعج بمفارقات يصعب تبريرها.

استعان بديع الزمان الهمذاني بتقنيات واستراتيجيات حجاجية ناجعة توخى من خلالها إقناع قارئ المقامة المضيرية بمضمونها، كما أراد أن يثبت بلاغة هذه المقامة التي يمتزج فيها الإمتاع الأدبي والإقناع العاطفي. ومن التقنيات الموظفة نذكر: الحجاج بالقول، والحجاج بالوصف، الحجاج بالعواطف، فالحجاج بلغة الجسد، الحجاج بالتكرار، ثم الحجاج بالسرد. وتضطلع الحجج الجاهزة في المقامة المضيرية بوظيفة حجاجية وإقناعية، حيث سخر الهمذاني الشاهد الديني والمثل قصد تدعيم رأيه وتأكيد، حاكى فيها نماذج من القرآن الكريم، كما احتوى بالمثل لاستخلاص العظة والاعتبار والرفع من الفعالية البلاغية والتأثيرية، واستند إلى الاستعارة لزيادة الإقناع.

تتسم شخصيات مقامات الهمذاني بأنها هامشية ومسطحة، تتصف بصفة الاحتيال تؤدي أدورا متنوعة داخل مجريات السرد. ثم إن مقامات الهمذاني نص حوارية؛ وفقا لأفكار ميخائيل باختين، ففيها حوارية الأجناس الأدبية، وحوارية القيم، وحوارية الشخصيات، والحوارية التناسية. إضافة إلى تفاعل الخطابات فهناك الخطاب النقدي الذي تختزله "المقامة الجاحظية" و"المقامة القريضية". والخطاب الصوفي الذي تكشف عنه "المقامة الوعظية". كما تغلغل خطاب السلطة بأشكاله المتعددة كالثقافة النسقية مع استحضار خطابات الهامش المتجسدة في الضحك والهزل.

أما الكرنفالية فقد اتخذت مظهرات عدة تتجلى في الجمع بين القيم المتناقضة والخطابات المتعارضة، والأنساق المخاتلة أهمها نسق الازدواج، قناع الشخصية، نسق الحمق والجنون، الفكاهة بأشكالها، الشتائم.

والنثرية فتشمل الأساليب اللغوية ذات بعد دلالي، وظفها بديع الزمان الهمذاني قصد الاحتفاء بنصه المقامي، وتم الإشارة إلى أسلوب الحذف والإيجاز المهيمنين بشكل كبير.

شكلت بعض موضوعات مقامات الهمذاني النثرية أبرز مقامات التواصل الإقناعي، صيغت على نحو يؤدي وظيفة حجاجية يوصل رسالة بلاغية إلى متلق مستعد لتقبلها والاستجابة العملية لها. ولعل أهم المقامات: مقام الوعظ، ومقام الوصية، فمقام المناظرة المذهبية، ومقام المرافعة القضائية، ثم مقام المشاركة الوجدانية، ومقام التعليم.

أولاً: النتائج

- تعتبر المقامة العربية جنساً أدبياً مستقلاً على الرغم من تنافسه مع مجموعة من النصوص النثرية والشعرية، والموروث الشعبي الحاضر في ضمير الجماعة.

- تعد المقامة نصاً تراثياً يتسم متنه بمجموعة من الخصوصيات، تتطلب الحذر في التعامل معه، لأنه نص قديم ومتن قوي تتفاعل داخله العديد من الأجناس (الشعر، الحكم، أدب السياسة والأخلاق، الأسجاع، الأحاديث، الوصايا، المناظرات...)، كل ذلك يجعل المقامات تمتاز بمادة حكاية غنية، شأنها شأن النصوص التراثية القديمة.

- خضع فن المقامات عموماً، ونص الهمذاني خصوصاً، إلى صور عديدة من التلقي تمثلت في التلقي الانبهراري، والتلقي الاقصائي، والتلقي المحاكي.

- المقامة نص سردي حجاجي بامتياز، تتداخل فيها آليات السرد مع آليات الحجاج.

- مقامات الهمذاني تحمل خطاباً تداولياً، يتسلح بالحجاج بغية التأثير في متلقيه وإقناعه.

- نجاعة منهج الحجاج في دراسة سرديات التراث في كشف مضمرات خطاب المقامات.

- كشفت الدراسة عن أن لا شيء في نصوص المقامات ورد اعتباطاً، فكل ما في النص له وظيفة.

ومن آفاق البحث:

- الاستمرار في دراسة بقية السرد التراثي أدب الرحلة، ألف ليلة وليلة، أدب الأمثال، السير الشعبية، أدب المناقب.
- تطرح المقامة العربية على المهتمين والباحثين بالشأن النقدي إشكالية تجنيسها.
- إمكانية دراسة المقامات من منظور سيميائيات الأهواء.
- إن كثيرا من الاستعارات الواردة في ثنايا المقامة يمكن أن تدرس من جوانب معرفية تصويرية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، المقامات، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009م.
- أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، الديوان، تحقيق يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ-2003م.
- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، العراق، 1986م.
- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 1962م.
- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1969م.
- أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط.
- أحمد بن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م.
- أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، د.ت.
- أحمد بن عبد المومن الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 2004م.
- أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، 1951م.
- ابن خدام، الديوان، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ط 5، 2004م.
- إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، د.ت.

- إسماعيل بن القاسم البغدادي القالي، الأمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.
- حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986م.
- سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969م.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار نهضة، القاهرة د.ت.
- عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1965م.
- عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983م.
- عثمان بحر بن الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 3، 1388هـ- 1979م.
- عثمان بحر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1348هـ- 1971م.
- عبد الباقي عبد الحميد اليماني، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق عبد المجيد دياب، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1986م.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط 3، 1966م.
- علي بن الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط 2، 1987م.
- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
- القاسم بن محمد بن عثمان الشافعي الحريري، مقامات الحريري، شرح وتقديم، عيسى سابا، دار صادر، بيروت، 2006م.

- محمد بن عبد الملك بنطفيل، حي يقظان، منشورات دار النفيس، الجزائر، د. ط، 2001م.
- محمد بن منظور الإفريقي الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1987م.
- محمد محي الدين عبد الحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د، ط، د.ت.
- محمد بن عياض اليحسبي، التعريف بالقاضي عياض، تحقيق محمد بنشريفة، منشورات وزارة الأوقاف الرباط، ط 2، 1992م.
- يعيش بن علي بن يعيش النحوي الموصلي، شرح المفصل، قدّم له إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.
- يوسف بن أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

ثانياً: المراجع

1- المراجع العربية

- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة؛ البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2002م.
- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1965م.
- أحمد يحيى علي وأحمد عبد العظيم، خطاب النثر العربي؛ بلاغة التشكيل والتأويل، عالم الكتب، القاهرة، 2016م.
- إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 2، 1993م.
- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم؛ الأنواع والوظائف والبنىات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م.
- إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، دار إقرأ، بيروت، 1983م.

- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، دار العمدة للطبع، المغرب، 2006م.
- باشا العيادي، فن المناظرة في الأدب العربي؛ دراسة أسلوبية تداولية، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2014م.
- بسمة بن سليمان، الجسد والسرد؛ من الأيروسي إلى الموييسي، دار خريف للنشر، تونس، 2022م.
- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية العربية القديمة من القرن الثالث إلى السادس الهجري، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، تونس، 2008م.
- البشير الوسلاتي، الجسد في النص السرد، دار زينب، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2018م.
- حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2018م.
- حميد لحمداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م.
- خالد الوغلاني، المقامة الهمدانية؛ إشكالية المبدع، دار الجنوب، تونس، 2019م.
- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط2، د.ت.
- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني؛ بنيته وأساليبه، عالم الكتب الجديد، الأردن، 2008م.
- سعيد يقطين
- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001م.
- من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005م.
- الكلام والخبر؛ مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997م.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.
- السيد ولد أباه، التاريخ والحقيقة لدى مشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2004م.
- شوقي ضيف
- المقامة، سلسلة فنون الأدب، دار المعارف، مصر، ط6، 1987م.

- الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، 1964م.
- شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد؛ التشكلات النوعية لصورة الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م.
- صالح هويدا، الهامشي الاجتماعي في الأدب؛ قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية، القاهرة، 2015م.
- صالح زياد، القارئ القياسي؛ القراءة وسلطة القصد والمصطلح، مقاربات في التراث النقدي، دار الفرابي، بيروت، 2008م.
- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998م.

عبد الفتاح كيليطو

- الأدب والغربة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، ط 8، 2006م.
- الأعمال، جذور السرد، الجزء 3، دار توبقال، الدار البيضاء، 2015م.
- الأدب والغربة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء ط 8، 2006م.
- الغائب؛ دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، 2007م.
- المقامات؛ السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993م.
- عبد الله المهلول، الوصايا الأدبية إلى القرن الرابع هجريًا؛ مقارنة أسلوبية حجاجية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2011م.
- علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010م.

عبد الله إبراهيم

- النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2002م.
- المتخيل السردية؛ مقاربات نقدية في التناسق والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م.
- السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000م.

- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.
- عبد الوهاب الرقيق، في السرد؛ دراسات تطبيقية، دار محمد علي للنشر، تونس، 1998م.
- علي شلق
- النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة الحديث، دار القلم، بيروت، ط 2، دجنبر 1974م.
- نقاط التطور في الأدب العربي؛ دراسة تحليلية شمولية للمواقف الرئيسية في مجرى تاريخ الأدب العربي، دار القلم، بيروت، 1975م.
- عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، تونس، 2011م.
- علي فرحان، حجاجية السرد والنسق الثقافي في مقامات الحريري؛ دراسة في البنية والخطاب، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، المنامة، 2017م.
- عبد الرحمان ياغي، رأي في المقامات، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، 1969م.
- فكتور الكك، بديعيات الزمان؛ بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمداني، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1971م.
- لؤي حمزة عباس، بلاغة التزوير، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، دار شهریار، العراق، ط 2، 2018م.
- مصطفى الشكعة
- مناهج التأليف عند العلماء العرب، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1991م.
- بديع الزمان الهمداني؛ رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، الدار المصرية اللبنانية، 2003م.
- محمد عبد الجليل أبلان، شعرية النص النثري؛ مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2003م.
- مازن المبارك، مجتمع الهمداني من خلال مقاماته، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1981م.
- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، 2005م.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت،
الدار البيضاء، ط 3، 1992م.

- محمد مشبال

• الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ، دار التنوير، تونس، 2015م.

• البلاغة والسرد؛ جدل التصوير في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب جامعة المالك
السعدي، تطوان، 2010م.

• في بلاغة الحجاج؛ نحو مقارنة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز، الأردن،
2016م.

• بلاغة النادرة، دار جسر، طنجة، ط 2، 2001م.

• بلاغة الصورة؛ محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، دار كنوز، الأردن، 2019م.

- مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا؛ دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة، دار كنوز
المعرفة الأردن، 2015م.

- مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د. ط، 2012م.

- محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،
2010م.

- محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في صدر الإسلام، دار الفكر المعاصر، بيروت،
1993م.

- محمد ناجي بن عمر، بين الساجع والسارد؛ دراسة في السرد العربي القديم، منشورات كلية الآداب
والعلوم الإنسانية، ابن زهر، أكادير، 2017م.

- مجموعة مؤلفين، التواصل وأنساقه المعرفية في التراث العربي: مفاهيم وقضايا ونماذج، جامعة
ابن زهر بأكادير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2016م.

- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.

- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط
2، 2000م.

- نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م.

- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، 1979م.

- يوسف عليّ، جماليات التحليل الثقافي؛ الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

- نصر حامد أبو زيد، النص؛ الحقيقة، السلطة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995م.

- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة، القاهرة، د. ط. د. ت.

2- المراجع المترجمة

- أرسطو طاليس

• الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979م.

• فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.

- أوج والتر، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البناء عز الدين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 182، 1999م.

- أزوالد ديكر، جان ماري سشفافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2007م.

- أمبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996م.

- برغسون، الضحك؛ بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار الكاتب المصري، القاهرة، 1948م.

- بير زيم، النقد الاجتماعي، علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات، بيروت، 1991م.

- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996م.
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996م.
- جيرار جينيت
- خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة عمر حلي محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط3، 1997م.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار المتوسطي، الدار البيضاء، 1989م.
- جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ترجمة خالدة حامد، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2017.
- جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة باسل المسالم، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، 2011م.
- جوليا براي، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى؛ آفاق المسلم، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015م.
- رينه ريفارا، لغة القصة؛ مدخل إلى السرديات التلفظية، ترجمة محمد نجيب العمامي، النشر العلمي والترجمة، جامعة القصيم، الرياض، 2015م.
- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.
- سوزانا أونيجا وخوسيه أنخل غارثيا لانداء، السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شهريار، العراق، 2020م.
- شايم بيرلمان ولوسي أولبرخت تتيكا، المصنف في الحجاج؛ الخطابة الجديدة، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2023م.

- كليمان موزان، ظاهرة الأدب، ترجمة حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2020م.
- ميشيل مايير، البلاغة، ترجمة محمد أسيداه، ومراجعة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2021م.

- ميخائيل باختين

- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، باريس، 1987م.
- شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
- الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م.
- ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.
- مورتن نويغارد، الزمن والواقعية والوصف؛ بحوث في النظرية الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، دار زينب، تونس، 2018م.

- هانس روبرت ياوس

- جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، دار كلمة، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016م.
- نحو جمالية التلقي تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، ترجمة محمد مساعدي، دار النايا، بيروت، 2014م.

3- المراجع الأجنبية

- Greimas.(A.j)Du sens. ED- Seuil, Paris 19.
- Grand Robert, Dictionnaire de la langue française, T.1, Paris 1989.
- Longman, Dictionary of contemporary english ,Longman, 1989.
- Ruth Amossy , L'argumentation dans le discours, Armand Colin, Paris, 2010.
- Traite de l argumentation, Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts – Tyteca, 2008 by Edition de L'Université de Bruxelles – Belgique .

4- المجلات والدوريات

- إبراهيم أسيكار، "مفهوم الحوارية: من المحكي الروائي إلى التداول الاستعاري"، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مجلة فصلية علمية، ع 5، شتاء 2015م.
- توماس مونرو، "فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك"، مجلة فصول، ع 3، خريف 1994م.
- توفيق بكار "جدلية الأدب والذهب: المقامة المضيرية"، مجلة الحياة الثقافية، تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، ع 61، سنة 1991م.
- جان فيرييه، "الحوارية"، ترجمة غسان السيد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 24، يونيو 2003م.
- سهير أيوب، "استراتيجية المتكلم في أخبار العشاق في الأغاني من خلال أخبار مجنون بني عامر وجميل بن معمر"، مجلة حوليات جامعة تونس، كلية الآداب، 2012-2013م.
- شاعر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2003م.
- شهرزاد تفوتي، "الكرنفال والغيرية"، مجلة التبين، الجمعية الجاحظية، الجزائر، عدد 33، 2009م.
- صادق جعفر عبد الحسين، "ظاهرة الحجاج في مقامات أبي زيد السروجي"، مجلة لآك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزائر، 2018م.
- عبد الوهاب شعلان، "السرد العربي القديم، البنية السوسيو ثقافية"، مجلة الموقف الأدبي الصادر عن كتاب اتحاد العرب، دمشق، 2005م.
- عبد العالي بوطيب، "إشكالية الزمن في النص السردي"، مجلة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، 1993م.
- عبد الفضيل أدرابي "بلاغة الوصية؛ وصية علي بن أبي طالب إلى ولده الحسن نموذجاً"، ضمن كتاب بلاغة النص التراثي مقاربات بلاغية حجاجية، مجموعة مؤلفين، إشراف محمد مشبال، دار العين، القاهرة، 2013م.

- فيصل أبو الطفيل "الحمق والجنون في مرايا الأدب العربي القديم السمة المفارقة لبلاغة العقل المعكوسة"، مجلة قضايا الأدب، مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة البويرة، الجزائر، 2018م.
- كليمان فيكتوروفيتش، "البلاغة على أوسع نطاق"، ترجمة عبد الرحمان إكيدر، مجلة الدوحة، شتنبر 2022م.
- كمال أبو ديب، "المجسديات والمقامات والأدب العجائبي"، فصول، مجلة في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 1996م.
- لحسن بواجلابن "نظام الحجاج بالعواطف في قصيدة البكاء للشاعر محمود درويش"، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، الجزائر، 2020م.
- مصطفى الضبع، "الاستهلال السردي في المقامة"، مجلة القصة، القاهرة، شتنبر 1985م.
- محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، فصول مجلة النقد الأدبي، القاهرة، خريف 1994م.
- مريم إبراهيم غبان، "فلسفة الفكاهة والضحك في مقامات الهمذاني: المقامة الموصلية نموذجاً"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، يونيو 2020م.
- نجاة عرب الشعبة، "حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، الجزائر، شتنبر 2012م.

5-الرسائل الجامعية

- عبد الوهاب شعلان، الاتجاه السوسيو نصي في النقد المعاصر؛ مقارنة نظرية ودراسة تطبيقية في حديث عيسى بن هشام، أطروحة الدكتوراه، جامعة باجي المختار- عنابة، الجزائر، 2005-2006م.
- سعاد حمداش، فلسفة اللغة وسؤال المعنى؛ بحث في سيميائيات الاستعارة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الغني بارة، جامعة محمد لمين الدباغين سطيف، الجزائر، 2020-2021م.

الفهرس

1	مقدمة عامة.....
8	الباب الأول: من بلاغة النثر إلى بلاغة السرد.....
9	تمهيد.....
12	الفصل الأول: بلاغة النثر العربي؛ محطات تاريخية ونقدية.....
13	توطئة.....
13	المبحث الأول: النثر العربي وأنواعه.....
18	1- جنس النثر وتأصيل المكتوب.....
24	2- السرد العربي؛ الأنواع والاتجاهات.....
40	المبحث الثاني: بلاغة السرد في التراث العربي.....
40	1. السرد الجاحظي وسؤال البلاغة.....
43	2. أبو حيان التوحيدي وآفات البلاغة.....
46	3. القاضي الفاضل.....
47	4. خصائص السرد العربي.....
53	خلاصة وتركيب.....
55	الفصل الثاني: المقامة في التراث النقديّ والبلاغيّ.....
56	توطئة.....
56	المبحث الأول: المقامة؛ مفاهيم وتصورات.....
56	1- المقامة بين الوضع اللغوي والمعنى الاصطلاحي.....
62	2 - مظاهر الاختلاف في التكوين الثقافي للهمداني والحري.....
68	3- المقامة؛ إشكالية التأصيل والريادة الإبداعية.....
73	4- مقومات المقامة.....
81	5- أغراض المقامات.....

82.....	6. تطور المقامة.....
83.....	7- المقامات الحديثة.....
86.....	المبحث الثاني: الاتجاهات النقدية في قراءة المقامة العربية.....
87.....	1- الاتجاه التاريخي المقارن؛ يوسف نور عوض.....
90.....	2- الاتجاه البلاغي الأسلوبي؛ محمد أنقار.....
92.....	3- الاتجاه البنيوي، أيمن بكر.....
97.....	4- الاتجاه الثقافي؛ عبد الفتاح كيليطو.....
106.....	المبحث الثالث: بلاغة الحجاج؛ تصوّرات وآراء.....
106.....	1- الحجاج وأنواع الحجج.....
115.....	2- الحجاج والبلاغة.....
117.....	3- الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكر و أنسكومبر.....
121.....	4- الحجاج والعواطف.....
127.....	المبحث الرابع: مقولات الحوارية والكرنفالية والتناص عند ميخائيل باختين.....
127.....	1- الكرنفالية وضحك الثقافة الشعبية.....
130.....	2- الحوارية.....
134.....	3- التناص.....
138.....	خاتمة الباب الأول.....
143.....	الباب الثاني: مقامات بديع الزمان الهمداني بين هيمنة السرد والحجاج وتعدد الأنساق.....
144.....	تمهيد.....
145.....	الفصل الأول: السرد والحجاج في مقامات بديع الزمان الهمداني.....
146.....	توطئة.....
146.....	المبحث الأول: بلاغة السرد في المقامة الجاحظية.....

146	1- البنية السردية للمقامة.....
155	2- الحوار والوظيفة التصويرية.....
158	3- استراتيجية السؤال والجواب.....
158	4- السرد الشعري ووظائفه.....
160	5- الرؤية السردية.....
162	المبحث الثاني: مقامات بديع الزمان الهمداني في ضوء نظرية ميخائيل باختين.....
164	1- الأسلية.....
165	2- الاشتغال الشعري.....
168	3- السخرية.....
169	المبحث الثالث: التواصل والحجاج في المقامة الجاحظية.....
169	1- المقام آلية حوارية تواصلية.....
173	2- المقامات التواصلية وآلياتها في المقامة.....
180	3- البنية الإيقاعية، ووظيفتها التأثيرية الحجاجية في خطاب المقامات.....
185	خلاصة وتركيب.....
187	الفصل الثاني: مقامات بديع الزمان الهمداني بين التمثيل والإقناع المقامة الموصلية نموذجاً.....
188	توطئة.....
188	المبحث الأول: المقامة الموصلية من البناء السردى إلى العرض المسرحي.....
188	1- المتن الحكائي.....
189	2- خصوصيات الشكل الخارجي للمقامة.....
191	3- السرد والتمثيل والحجاج.....
193	4- السرد والجسد.....
195	5- الوعد المكذوب.....
196	6 - السرد المضمّر.....

198	7- السرد والقيم.....
199	المبحث الثاني: الأنساق الكرنفالية والحوارية في المقامة الموصلية.....
200	1- تقنية القناع.....
204	2- الطُّقوس.....
205	3- محاكاة ساخرة.....
207	4- نَسَقُ الأزواج.....
209	5- نسق الجنون.....
211	المبحث الثالث: الحجاج وآلياته في المقامة الموصلية.....
219	خلاصة وتركيب.....
221	الفصل الثالث: المقامة المضيرية، متعة السرد وسيادة الحجاج.....
222	توطئة.....
222	المبحث الأول: مكونات السرد وتقنياته في المقامة المضيرية.....
222	1- المتن الحكائي.....
223	2- المبنى الحكائي.....
227	3- بلاغة الزمن السرد في المقامة المضيرية.....
231	4- الفضاء الحكائي.....
236	المبحث الثاني: الكرنفالية في المقامة المضيرية.....
236	1. الضحك.....
238	2. الجد والهزل وآلياتهما.....
242	3. المفارقة.....
242	المبحث الثالث: تقنيات الحجاج في المقامة المضيرية.....
242	1- الحجاج بالقول.....
244	2- الحجاج بالعواطف.....

245	3- الحجاج بالوصف
247	4- الحجاج بالتكرير
249	5 - الحجاج بلُغة الجسد
250	6- الحجاج بالسرد
250	المبحث الرابع: الحجاج اللغوي وآلياته
262	خلاصة وتركيب
263	خاتمة الباب الثاني
264	الباب الثالث: مقامات الهمداني؛ من الحوارية إلى الحجاج
265	تمهيد
267	الفصل الأول: البناء السردى وحوارية الشخصيات في مقامات بديع الزمان الهمداني
269	توطئة
270	المبحث الأول: المتن الحكائي للمقامة البغدادية
271	المبحث الثاني: آليات السرد
279	المبحث الثالث: حوارية الشخصيات وخطابات السلطة
291	المبحث الرابع: اشتغال الكرنفالية
307	المبحث الخامس: اشتغال النثرية
309	خلاصة وتركيب
310	الفصل الثاني: المقامات الحجاجية واستراتيجيتها التواصلية الإقناعية في المقامات
311	توطئة
311	المبحث الأول: مقام الوصية
319	المبحث الثاني: مقام الوعظ
323	المبحث الثالث: مقام المناظرة المذهبية
332	المبحث الرابع: مقام المرافعة القضائية

334	المبحث الخامس: مقام المشاركة الوجدانية.....
337	المبحث السادس: مقام التعليم.....
338	خلاصة وتركيب.....
339	خاتمة الباب الثالث.....
341	الخاتمة العامة.....
347	قائمة المصادر والمراجع.....