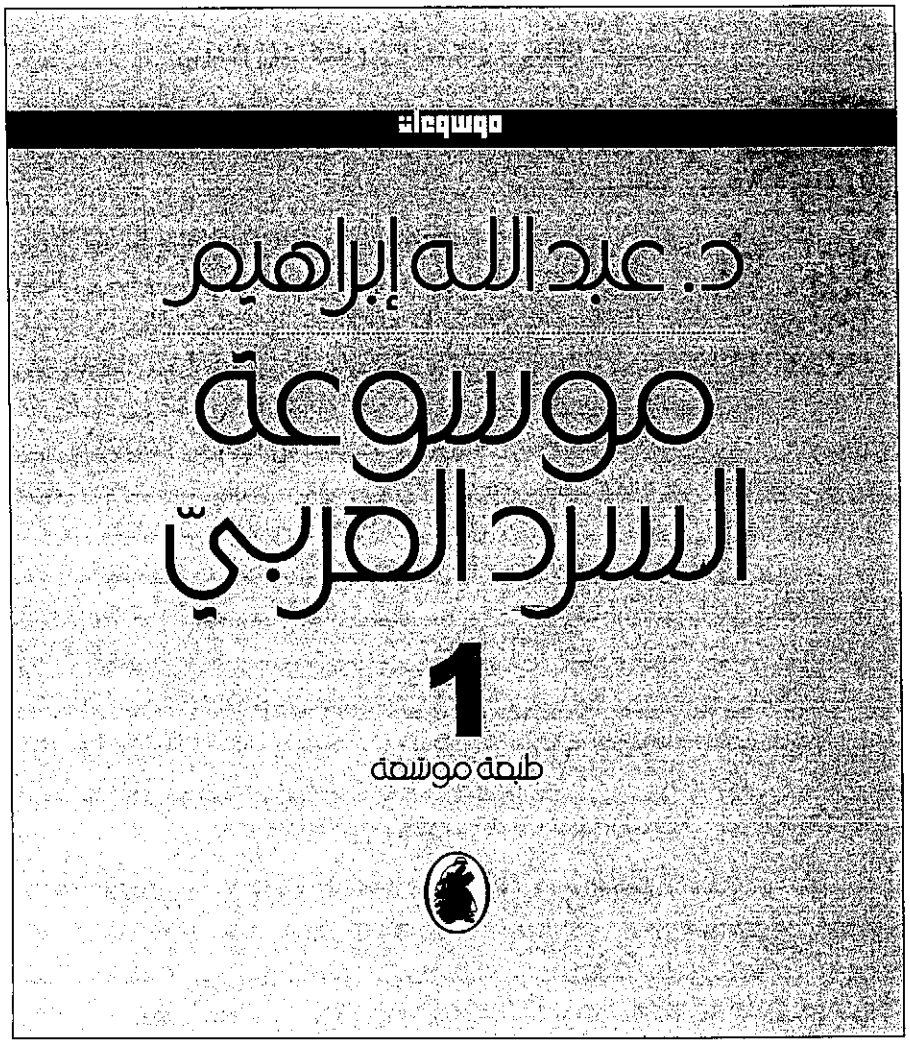
This item is provided to support UOB courses.

Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.

However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقررات الجامعة.

ويمنع منعا باتاَ نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الالكتروني الى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.



موسوعة السرد العربي (1) / موسوعات
د. عبد الله إبراهيم / مؤلف من العراق
طبعة جديدة موسّعة ، 2008
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عبد بن سالم ،
ص. ب 11-5460 ، هاتفاكس 751438 / 00961 1 752308
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، عمّان 11191 ، الأردنّ
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
ستديو سيج®
الخطوط ولوحة الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر.
ISBN 9953-36-245-9

23. سيرة عنترة 10: 273
24. م. ن 18: 368
25. سيرة سيف 17: 43
26. م. ن 17: 66
27. نصطلح بـ (البؤرة المكانية) على المكان الذي ينطلق البطل منه، لإنجاز مهمة ما، والعودة إليه، وقد أنجز تلك المهمة.
28. سيرة الأميرة 32: 7 ـ 51
29. سيرة سيف 1: 58 ـ 2: 187
30. سيرة بني هلال 168 ـ 187
31. سيرة عنترة 47: 277 ـ 284
32. سيرة الظاهر 23: 139 ـ 141
33. الحروف تحيل على الوحدات الحكائية التي لخصت من قبل.
34. سيرة الأميرة 7: 34 وسنحيل على السير في المتن.
35. ينظر على سبيل المثال، سيرة سيف2: 75، 4: 75، 7: 88، 9: 64، 13: 79، 14: 67، 15: 66، 16: 68
36. ينظر على سبيل المثال، سيرة الأميرة 6: 3، 13: 18

الفصل الخامس

المقامة: تشكّل النوع السردي

1. المقامة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للمقامة على "المجلس" أو على "جماعة من الناس"[1]، ولما كانت مجالس الناس تحُتّم وجود أحاديث في موضوعات كثيرة، أصبحت الدلالة الاصطلاحية، للمقامة، لا تحيل على المجلس مباشرة، بل على الأحاديث التي تُلقى فيه[2]. وكانت تلك الأحاديث، تعنى أول الأمر بقضايا الدين: من نصح وإرشاد ووعظ، وأمور اللغة، من ألفاظ ومرويات لغوية، ووقائع التاريخ: كأيام العرب، وحروبهم، وأخبار خلفائهم، وولاتهم، قبل أن تنتظم في نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محدّدة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامة، وقد استقامت نوعاً سردياً، تقترن بـ "الحديث" إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوٍ، يقدمها، لا على سبيل التحقّق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة، مما جعل المقامة، لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راوٍ وهمي يختلق متناً وهمياً. وقد وصف القلقشندي ذلك المتن، بأنه "الأحدوثة من الكلام"[3]. وواضح أنه يعني: حكاية.

وجود حكاية ما يلزم وجود راوٍ لها، وبطل تشكلّ مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية، وظلت المقامة أمينة على هذين المكوّنين السرديين اللذين صارا، ضمن بنية محددة، علامة دالة على هذا النوع السردي، وكلما افتقرت المقامة إلى ذلك كانت تتخلى عن الشروط التي تميّز نوعها. وهيمنت على المقامة، خلال تاريخها الطويل، أغراض تقترن بكل عصر من العصور التي مرت بها، ففيما كانت أغراض الوعظ، والإرشاد، لصيقة بمراحل تكوّنها الأولى، أصبحت أغراض الظرف، والتطفيل، والكدية، وما تستدعيه تلك الأغراض من شخصيات طفيلية، وهامشية، ومتماجنة، سمة تميّز موضوعات المقامة في عصور ازدهارها، ثم تنوعت الأغراض التي تعنى بها في تاريخها المتأخر، فصارت وسيلة للوصف، والمدح، والتعليم، وغير ذلك.

لم تتشكل المقامة العربية بمعزل عن التطورات السردية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنما كانت تلك التطورات المحضن الذي ترعرعت المقامة في وسطه، وذوّبت فيها بعض خصائصه وسماته، ولكنها كأي نوع مبتكر وظفت بعض خصائص الموروث السردي الذي سبقها أو عاصرها توظيفاً جديداً، والمناخ السردي الذي شجع محاولات الابتكار والتجديد وفتح الأفق لظهور المقامة، يتطلب وقفة خاصة ترسم ملامحه العامة، وتؤشر إبرز نماذجه، فذلك إنما يسلط الضوء على خلفيات فن المقامة، ويمهد لربط النتائج بأسبابها، دون أن يعنى مباشرة بقضيّة التأثير والتأثر، فما يهدف البحث إلى تحقيقه هو عرض صورة المناخ الإخباري والسردي في العصر الذي احتضن ولادة المقامة، وتعويم ما استقر من جهود إبداعية في مجال السرد الكتابي الذي كان قد بدأ في الظهور لتوّه، لكنه كان يندرج ضمن المرويات الإخبارية، وأسهم في توجيه المقامة، وإبرازها كنوع سردي.

2. تضاريس عصر سردي.

الأمر الذي يمكن تأكيده أنَّ بنية الخبر التقليدية في القرن الرابع من إسناد مركبّ، ومتن مقيد بذلك الإسناد، عُرّضت لهزة خفيفة في المجالات التي لاترتبط بعلوم الدين. ومن ذلك سيل المدوّنات في أخبار الظرّاف، والمتماجنين، والمكدّين، والطفيليين، والشطّار، والعيّارين، ممن وردت في تضاعيف كتب الأخبار، أو ما ورد منها في كتب قائمة برأسها، وتتمثل تلك الهزة إما بتبسيط صورة الإسناد، أو في تمويه المتون بوقائع يصعب التثبت من صحة وقوعها. شجع على ذلك الاشتغال بالمرويات الخرافية والإسرائيلية التي ازدهرت روايتها قبل هذه الحقبة. وبذلك شرعت أمام الخبر بوابة، كان الحذر يشوب فتحها من قبل، وتمثل ذلك، بأن الخبر لم يعد يحيل على واقعة تاريخية، قدر عنايته الإحالة على واقعة فنية متخيلة، وذلك في حقول لاعلاقة لها بأدلّة الأحكام، وعلى الرغم من ذلك، فإن إطار الإسناد ظلَّ موجهاً أساسياً، ينظم الفعالية الإخبارية في هذا العصر، والعصور التي أعقبته، فصورة الإسناد البسيط، والمتن الذي يُختلق لأسباب فنيّة، بوصفهما مظهرين جديدين، تجليّا، بأفضل أشكالهما في فن المقامة، وعرفت أشكال متباينة لهما، في عدد وافر من الأخبار والحكايات، سنقف هنا على جانب منها.

أورد أحمد بن يوسف الكاتب (340=951) في كتابه "المكافأة" مجموعة كبيرة من الأخبار، أسند بعضها إلى رواة معاصرين له، وتخلى في بعضها عن الإسناد، وعدّها من مروياته الخاصة التي كان شاهداً عليها، وقسمّ الأخبار، تبعاً للموضوعات التي أولاها عنايته وهي: أخبار في المكافأة على الأعمال الحسنة، وأخرى في المكافأة على الأعمال القبيحة، وثالثة في حسن العقبى، وأكد قائلا "إني أثبت في هذه الرسالة أخباراً في المكافأة على الحسن والقبيح، تنعم الخاطر، وتقرب بغية الراغب، مما سمعناه ممَّن تقدمنا، وشاهدناه

بعصرنا"[4] وقسّم الأخبار في كتابه، بحيث يضفي عليها طابعا أدبيا وليس تقريريا، فغذّيت بمواقف ورؤى، تؤكد أنَّ المؤلف كان يبغي تقديم أخبار اعتبارية، في قضايا تخص أفعال الناس، وأعمالهم.

وأمضى القاضي التنوخي (384=994) السنوات العشرين الأخيرة من عمره في تصنيف مجموعة كبيرة من الأخبار، والحكايات، أودعها كتابين، أولهما "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" في أحد عشر جزءاً، وثانيهما "الفرج بعد الشدّة" في ثلاثة أجزاء. وفيما يعدّ الكتاب الأول مورداً ثميناً لأخبار كثيرة في الأغراض والموضوعات، يعدّ الثاني ذخيرة نادرة للحكايات والأخبار الخاصة بالمأزق والكرب الذي يلحق المرء جراء شدَّةٍ يقع فيها، والفوز الذي يعقب تلك الشدَّة، والتنوخي كان يعي، وبصورة لا تقبل اللبس، أنه يقدّم نمطاً مبتكراً من الأخبار والحكايات "لا نظير له ولا شكل" فكان يشدّد على أنه يخرج في ذلك على "السنن المعروفة في الأخبار" ولا يخامرنا شكّ في أن المقصود بتلك السنن، التي خرج عليها التنوخي هي البنية التقليدية للخبر التي شاعت قبله، وترسَّخت في شتى حقول الأدب والمعرفة منذ قرون.

صدّر التنوخي، كتاب "النشوار" بخطبة، ورد في طرف منها "هذهِ ألفاظ تلقطّتها من أفواه الرجال، وما دار في المجالس، وأكثرها مما لا يكاد يتجاوز به الحفظ في الضمائر إلى التخليد في الدفاتر، وأظنها ما سبقت إلى كتب مثله، ولا تخليد بطون الصحف بشيء من جنسه وشكله، والعادة الجارية في مثله، أن يحفظ إذا سمع ليذاكر به، إذا جرى ما يشبهه ويقتضيه، وعرض ما يوجبه ويستدعيه. ولعلّ قارئها والناظر فيها أن يستضعفها إذا وجدها خارجة عن السنن المعروفة في الأخبار، والطريق المألوف في الحكايات والآثار، الراتبة في الكتب، المتداولة بين أهل الأدب"[5]. وما أن فرغ من وصف الأخبار التي ضمّنها النشوار، حتى انصرف إلى تأكيد فرادة عمله، فقال مفتخرا "إنَّ هذه الأخبار جنس لم يسبق إلى كتبه، وإنما أنا تلقطتها من الأفواه دون الأوراق، ويخرج بذلك عن القصد والمراد، والغرض المطلوب في الاستقامة والسداد إذ ليست الفائدة في التنويع، ولا المغزى التأليف، بل لعل كثيراً مما فيها لا نظير له ولا شكل، وهو وحده جنس وأصل"[6]

أمّا كتاب "الفرج بعد الشدّة" الذي وصفه الثعالبي، بأنه "أسير من الأمثال، وأسرى من الخيال"[7] وقد احتذى فيه التنوخي حذو المدائني، وأبي الدنيا، وأبي الحسن عمر بن القاضي، فهو سفر لنمط فريد من الأخبار والحكايات، تصف حالة الشدّة والمحنة التي يتعرض لها الإنسان، وما يعقب ذلك من فرج. ونسق الشدّة والفرج يحكم الكتاب، ويوجهه توجيهاً صارماً، بدءاً من الأخبار المقتضبة في صدر الكتاب وصولاً إلى الحكايات الطويلة التي لا تندرج تحت وصف الخبر، إنما تتجاوزه إلى الحكاية التي تضمن شخصيات،

مواقف، ووقائع. وكان التنوخي صنفّ هذا الكتاب، لدافع خاص دفعه إلى ذلك، لما مّر به من شدّة وفرج، ولذلك تصرّف في الأخبار، وأضفى على مواقف الشدّة كثيراً من سمات الحيرة والتردد، الأمر الذي شحن الحكايات بسمة أدبيّة واضحة، لأنه كان يهدف إلى "انشراح صدور ذوي الألباب، عندما يدهمهم من شدّة ومصاب، إذ كنتُ قاسيتُ من ذلك، في محن دفُعتُ إليها، مما يحنو بي على الممتحنين، ويحدوني على بذل الجهد في تفريج غموم المكروبين"[8].

لايمكن الآن تقدير الأثر الذي تركته صيغة الأخبار والحكايات الكثيرة التي صنفها التنوخي، في النصوص السردية التي ظهرت بعد ذلك، ولكن الذي يمكن حدسه، أنَّ تلك الصيغة التي تحررت إلى درجة ما، من قيد الإسناد المركب، وروّجت لمتون مختلفة الأغراض، وفي قوالب تنأى بعض الشيء عن القالب الضيق الذي تميز به الخبر التقليدي، سهمت في إشاعة مناخ سردي جديد، تمثل في نماذج مهمة، سنقف على بعضها، بغية وصف تضاريس الجهود التي عاصرت ظهور المقامة.

أنشأ أبو المطهر الأزدي (=القرن الرابع=العاشر الميلادي) حكاية طويلة دعاها "حكاية أبي القاسم البغدادي". ويمكن وصفها بأنها عمل سردي فريد من نوعه، فهو يختلف عن الخبر وقواعده التي عُرفت وترسخت من قبل، ويختلف أيضاً عن الآثار السردية التي أعقبته مثل رسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران؛ فزمن سرد الحكاية يستغرق يوماً واحداً، والنص يقوم بتمثيل رحلة شائقة لراوٍ جوال، يقدم انطباعاته وآراءه ومشاهداته، حول تقاليد عصره، منتخباً للقيام بذلك رجلاً بغدادياً "كنت أعاشره برهة من الدهر، فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة، وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة، فأثبتها في خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالنموذج المأخوذ من عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتها نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك على أحد واحد، بحيث لا يختلفون فيه إلاّ باختلاف المراتب، وتفاوت المنازل"[9].

أما هذا النموذج الذي انتخبه الأزدي ممثلاً لأخلاق البغداديين في عصره، فإنما هو شخصية غريبة، متعددة الوجوه، متباينة المواقف، ولنترك له مهمة تقديمها "كان هذا الرجل المحلّى يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عيّاراً، نعّاراً، زعاقاً، شهاقاً، طفيلياً، بابلياً، سفيهاً... عاشر المقامرين، والنبّاذين، وتخلّق بأخلاق المخانيث والقرّادين، ودرس علم الزراقين والمشعبذين" وما أنّ يفرغ الأزدي من إيراد صفات بطل حكايته، وهي كثيرة، حتى يختتم ذلك، قائلاً "هذه بعض أوصاف الشيخ، فأسمع الآن إلى أخباره، وما نجلوه من طيب

إبزاره، نستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة الألوان، وحديثاً كالدر ألّفتُ منه بين الدر والمرجان"[10].

استعان الأزدي بأسلوب السرد الذاتي، فانثالت الانطباعات والرؤى الذاتية حول المواقف والأحداث في الحكاية، وتوالدت المشاهد لوصف البطل في المدينة، وفي كل ذلك تخلى عن الإسناد، وبه استبدل وصفاً مفتوحاً هدف إلى عرض جولة أبي القاسم في أماكن المجون واللهو، ومجالس التطفيل والغناء، وعلى الرغم من أنَّ البطل هو المحور الذي تدور حوله الحكاية، لكونها حكايته الشخصية، إلاّ أنها تقدِّم في مشاهدها شخصيات ثانوية، تساعد في نسيج الأحداث، وتسهم في شد الوقائع بعضها إلى بعض، وتتألف تلك الشخصيات من عدد من الجواري، والمغنيات، والغلمان، والمتطفلين، الأمر الذي جعل أماكن اللهو مسرحاً لأحداث حكاية أبي القاسم، وجعلها تتبوأ مكانها، بوصفها إحدى أكثر الحكايات خلاعة في تاريخ السرد العربي القديم، فلا يتحرج بطلها الشيخ من الإغراق في الوصف الحسي لكلّ ما يراه في المجالس التي يحضرها. ومكمن ضعف هذه الحكاية يكمن في أنها كانت إطاراً لحشد عدد كبير من المقطوعات الشعرية في موضوعات عدة، فضلاً عن وصف مفصّل للملابس، والعطور، والأفرشة، والفواكه، والخمور، والقيان، والجواري، والغلمان، وذلك جعلها وصفاً لرحلة شخص في المدينة، أكثر ما تكون نسيجاً من الوقائع والشخصيات، ولقد أكدّ المؤلف على نحو غير مباشر ذلك، حينما اختتم كتابه قائلاً "هذه حكاية أبي القاسم البغدادي التميمي، وأحواله التي توضّح لك أنه كان غرة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المجالس والمقابح، متجاوزاً الغاية والحد، متكاملاً في الهزل والجد"[11].

أثران سرديان بارزان، ظهرا أيضاً في هذا العصر، وجعلا من الرحلة، إطاراً يحكم أحداثهما، إذ يقوم فيهما البطل الجوال بوصف مشاهداته. وهذان الأثران هما "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي (426=1034) و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (449=1057). ويتصل هذان الأثران، في كثير من وجوههما، بالموروث الديني الخاص بمرويات الإسراء والمعراج التي ازدهرت قبل هذا العصر، ويستلهمان مفهوم الارتحال إلى عالم جديد، يختلف عن عالم البطل بحثاً وراء هدف ما، وفيما يختار ابن شهيد عالم الجن، يختار المعري الآخرة، وفيما يهدف الأول إلى الوقوف على سر شاعرية بعض الشعراء والأدباء باللقاء برئي كل منهم، يهدف الثاني إلى معرفة مصائرهم في الآخرة، وفيهما يقوم البطل، الذي يتندب نفسه راوياً، بوصف فعل أنجزه أو شاهده.

يصطفي الراوي ـ البطل في رسالة التوابع والزوابع تابعاً من الجن له، يدعى زهير بن نمير، يرافقه في ارتحاله حيث يذهب، ويؤكد الراوي المكنىّ بأبي عامر، أنه "متى ارتج

لوّ، أو انقطع بي مسلك، أو خانني أسلوب، أنشدُ الأبيات، فيمثل لي صاحبي، فأسيرُ إلى
ا أرغب، وأدرك بقريحتي ما أطلب، وتأكدتْ صحبتنا، وجرت قصص لولا أن يطول
كتاب لذكرتُ أكثرها، لكنني ذاكر بعضها"[12]. وحالما يفرغ أبو عامر من هذه المقدمة،
تي يوضح فيها علاقته بتابعه، حتى ينطلق وتابعه إلى وادي الجن، حيث توابع الشعراء،
فيه يقابلان توابع امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وأبي تمام،
البحتري، وأبي نواس، والمتنبي، وينشُدهم أبو عامر (=وهو يحيل على ابن شهيد لتطابق
نيتيهما وكونهما شاعرين ـ كاتبين) مقطّعات من قصائده، فيجيزونها له، ويعدونه شاعراً،
ما يلبث أبو عامر، أن يتجه إلى حيث توابع الكتّاب، مثل توابع الجاحظ، وعبد الحميد،
يديع الزمان، وإسحاق بن حمام، وأمام كل منهم، يقرأ أبو عامر، بعضاً من رسائله النثرية،
يتجه بعد ذلك، إلى مجلس لنقاد الجن، ويختتم رحلته بالوصول إلى مكان خاص بحيوان
جن، فيروي لهم بعض أشعاره وشذرات من نثره، ليثبت أنه مبرَّز في حقلي الشعر والنثر.
حالما ينتهي من تطوافه بعد أن يثبت جدارته أمام توابع الشعراء والكتاب ونقاد الجن، وقد
نتزع اعتراف الجميع بمقامه الأدبي، يعود برفقة تابعه إلى المكان الذي انطلق منه.

ونهجت "رسالة الغفران" نهج رسالة "التوابع والزوابع" في كون راويها ابن القارح، شأنه
شأن أبي عامر، يرحل إلى عالم غير عالمه، يكون هذه المرة عالم الآخرة، وفيها يقوم
محاولة صعبة لدخول الجنة، ولا يفلح في ذلك، إلاّ بعد تدخل من الصحابة، وموافقة
رسول[13]. وتنفتح مشاهد السرد بعد ذلك على وصف مفصل لمحتويات الجنة من أنهار،
أشجار، وولدان، فتتحدّد ملامح الفضاء الذي ستدور الأحداث فيه، وتتمثل تلك الأحداث
حضور ابن القارح مجالس شعراء وأدباء خلدوا في الجنة فيسألهم في شعرهم وأدبهم،
يجادلهم في أوجه روايته وإعرابه، ثم لا ينفك يورد وصفاً مثيراً لمحتويات الجنة، وتقود
رحلة الراوي في نهاية المطاف إلى النار، حيث هول العذاب والرعب الذي يثيره يوم
حشر، ويتفرج على إبليس، وقد كبل بالأغلال، وهو يُضرب بمقامع من الحديد، ويتقدم
ن القارح متوغلاً في النار، فيجد مجموعة من الشعراء يتعرضون للعذاب، فهذا صخر الذي
تعالى النار من هامته، وذاك بشار الضرير الذي منح البصر في الآخرة، فكلما أغمض عينيه
تحهما زبانية الجحيم بكلاليب متوقدة من شدة النار، ولا يلبث ابن القارح أن يرى في
نار، شعراء مثل عنترة، والأخطل وغيرهما.

وصف غولد زيهر رسالة الغفران، بأنها "العمل الغزير الفكرة، العظيم الثروة إلى أقصى
د من الوجهة اللغوية"[14]. ولاشك في أن احتشاد الرسالة بالأفكار، والمناقشات اللغوية
الأدبية، أضعف إلى حد كبير بنيتها السردية، وعلى الرغم من أن رحلة الراوي أطرّت
حداث الرسالة، إلاّ أن الإغراق في شؤون اللغة، أفرغ الرسالة من قوة الحكاية، فتحولت

إلى مشاهد متتالية لا ينتظمها سوى الراوي الذي يقف على الأشياء، ويصفها مشهداً بعد آخر. وما شفع لرسالة الغفران ومنحها أهمية خاصة هو أنَّ فضاء الآخرة، وما يفترضه من أحداث متخيلة، نفحها بقوة سواء تعلق ذلك بغرابة المكان وجدتّه، وما يستدعيه من احتمالات تستمد وجودها من الموروث الديني حول الجنة والنار، أو بمحاولات الراوي المستميتة للولوج إلى هذا الفضاء الغريب، ووقوفه على أعمال الثواب والعقاب التي يلقاها البشر في الآخرة.

إنَّ نظرة شاملة إلى البنية السردية لرسالتي ابن شهيد وأبي العلاء، تكشف أنَّ الرسالتين حذتا حذو حكاية أبي القاسم البغدادي، ليس في الغرض، إنما في اسلتهام الرحلة، واستثمار الإمكانيات التي توفرها سواء أكانت رحلة في مدينة ما، أم وادٍ للجن، أم الآخرة، وتلك الآثار الأدبية الثلاثة اعتمدت على راوية جوال يختلق حكاية لأهداف متباينة يتخلى فيها عن الإسناد لأنه يروي مشاهداته العيانية، ويرتب مشاهد السرد على التعاقب دون أن يعنى بضرورات الحكاية من صراع وذروة واختلاف في مواقف الشخصيات، وذلك أضعف بنياتها السردية، لكنها من ناحية ثانية ـ وهو ما نريد تأكيده ـ نهضت، إلى جوار الأعمال التي وقفنا عليها لأحمد بن يوسف الكاتب، والتنوخي، بوصفها أمثلة دالة على الصورة الخصبة للجهود السردية التي تزامنت وعصر ظهور المقامة، بمهمة غاية في الخطورة فقد خففت إلى درجة ما من هيمنة الإسناد المركب، وإن لم تفلح في تقويضه، وبه استبدلت إسناداً بسيطاً لا يهدف إلاّ إلى تأطير حكاية، تُختلق لأغراض فنية واعتبارية. في مثل هذا المناخ السردي، بزغت المقامة نوعاً جديداً، ذوّبت فيها كثيراً من الجهود السردية في ذلك العصر، وفي مقدمة ذلك، اعتمادها على الراوية الجوّال الذي يلازم بطلاً رحالة، وبوساطة المناقلة الشفوية بينهما، للوقائع التي عاشاها، يتكوّن متن المقامة المتضمن حكاية محبوكة حبكاً فنياً متماسكاً. فإلى تأكيد الريادة الإبداعية لفن المقامة، يتجه مسار البحث في الفقرة اللاحقة.

3. إشكالية الريادة الإبداعية.

أقرّ أبو القاسم الحريري (516=1122) بأنَّ بديع الزمان الهمذاني (398 ـ 1007) هو صاحب فن المقامات، وأنه "سبّاق غايات، وصاحب آيات، وأنَّ المتصدّي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلاّ من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلاّ بدلالته"[15] ثم أكد أنه يريد أن ينشئ مقامات يتلو فيها "تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[16].

وجاراه في تأكيد ريادة الهمذاني لفن المقامة، القلقشندي، بقوله إن "أول من فتح باب عمل المقامات، علاّمة الدهر، وإمام الأدب، البديع الهمذاني"[17] ثم البغدادي[18]. وأقر

كلاهما بأن مقامات البديع هي في غاية من البلاغة، وعلو الرتبة في الصنعة، والسبك، والقوالب الغريبة. وعلى غرارها جاءت مقامات الحريري في نهاية الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام، حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة، وكان الحريري استعمل بعض أسماء مقامات الهمذاني، وقفّى أثر عيسى بن هشام بالحارث بن همام، وعارض طرح الإسكندري بما نسجه أبو زيد السروجي[19].

ظهرت المقامات بوصفها نوعا من الكتابة السردية الجديدة وغير المألوفة، ولم يكن من السهل مقارنتها بأي من فنون الكتابة المعروفة آنذاك، ولما استقامت نوعا سرديا صار البحث في أمرها من شواغل الكتّاب. انتدب ابن الأثير نفسه لذلك فاختار مقامات الحريري وقارنها بالكتابة النثرية الديوانية التي كان عارفا بأسرارها، ولم تكن المقارنة في صالحها، فأورد حكما تنقصه الموضوعية؛ لأنه قارن بين نوعين مختلفين من الكتابة: الكتابة النثرية الوصفية المباشرة، والكتابة السردية التخيلية، قال "هذا ابن الحريري صاحب المقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدا في فنه، فلما حضر ببغداذ، ووُقِف على مقاماته، قيل هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه، فأُحضر وكُلِّف كتابة كتاب، فأُفحم، ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة... وهذا مما يعجب منه".

وراح ابن الأثير يعلّل سرّ هذا العّي الذي ضرب الحريري فجأة، حينما طلب إليه أن يكتب كتابا في ديوان الإنشاء، فقال" لا عجب، لأن المقامات مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص، وأما المكاتبات، فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدّد فيها بتجدّد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد الأنفاس" ثم مضى مبينا حجّته "ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجما، لأنه إذا كتب في كل يوم كتابا واحدا، اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدة المشار إليها، وإذا نُخلتْ وغُربلتْ، واختير الأجود منها، إذ تكون كلها جيدة، فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء، والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حصل في ضمنها من المعاني المبتدعة، على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطّة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغثّ البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها، وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وقف عليها أقسم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد "وأخيرا، يستعين ابن الأثير بابن الخشاب النحوي، لدعم حجّته "الحريري رجل مقامات، أي أنه لم يحسن من الكلام المنثور سواها، وإن أتى بغيرها، لا يقول شيئا"[20].

ولم تفت هذه المقارنة بعض القدماء، ولم يرضهم حكمها المتعسّف بحق الحريري. قال القلقشندي بأن ابن الأثير "لم يوفه حقه، ولا عامله بالإنصاف، ولا أجمل معه القول"[21]. إعاقة انطلاق الحريري أخفقت فورا، فطبقت شهرته الآفاق، وصارت مقاماته "المثل السائر" الأكثر شهرة في الكتابة السردية النثرية العربية الوسيطة، وصاغت الوجه النهائي للمقامات. لم يوفّق ابن الأثير، الذي كشف عن شفافية عالية، في تحليلاته البلاغية التي وردت في "المثل السائر" في العثور على المدخل المناسب للنظر إلى المقامات. معياره في الحكم قام على الكم؛ فكاتب الديوان يمكن له أن يكتب عشرة أضعاف ما كتب الحريري. هذه مقارنة ليست فقط خاطئة، إنما ناقصة، تنقصها المعرفة الكلية بفن المقامات. المقامات لا يجمعها جامع مع الكتابة الديوانية. لم يلحظ ابن الأثير الفارق بين البعدين التقريري في الكتابة الديوانية، والإيحائي التخيلي في المقامات. اعتبر، وبصورة مطلقة، أن قواعد الكتابة الديوانية هي الصحيحة، فهي بحر لا ساحل له، فيما المقامات مجرّد حكاية تخرج إلى مخلص. هذه الحكاية التي تخرج إلى مخلص هي سرّ نوع المقامة، فذلك المخلص، هو حبكة المقامة، كما سنرى، في الفصل القادم.

حينما يثار موضوع ريادة المقامات، ينبغي التفريق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية، ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطاً جديداً للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء، وفيما ترتبط الريادة الزمنية، بالمحاولات غير المتميزة فنيّاً لنمط من أنماط التعبير، تقترن الريادة الإبداعية، بالمثال الذي اكتسب قوته الفنية، ليكون نسيجاً يحتذى، وموجهاً للجهود اللاحقة. ومن أجل تسليط الضوء على ريادة الهمذاني الإبداعية، وأهميتها في تاريخ فن المقامة، لابد من الوقوف قليلاً على الجهود التي تحيل على الريادة الزمنية، لكي يتضح جهد الهمذاني. نتحدث عن الريادة ليس بمعنى الابتكار من لاشئ، إنما بمعنى بلورة الشكل السردي الجديد. اسم البديع اشتق من قدرته في "الابتداع"، صارت "البدعة" شرفا، بعد أن كانت مروقا ومنقصة. سنعود بعد قليل للنظر في قضية "ابتداع" المقامات، وابتكارها.

عُرفت أربع طبقات من كتاب المقامات العربية بين القرنين الثالث والسادس، في الثانية يندرج الهمذاني، فيما يندرج الحريري في الأخيرة. ويمثل الطبقة الأولى النوري الصوفي (295=907) وابن بسام (303 ـ 944) ويمثل الثانية الهمذاني (398 ـ 1007) وابن نباته السعدي (405=1014) والسلمي (413=1022) ويمثل الثالثة ابن بطلان (460=1067) وابن ناقيا (485=1092) ويمثل الأخيرة الغزالي (505=1111) والحريري (516=1122) والزمخشري (538=1143) والسرقسطي الاشتركوي (538=1143). وعلى الرغم من أنَّ هذا المسرد التاريخي يثبت أن المقامة عرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني، إلاّ أنَّ الجهود

لسابقة لم تظفر بأية أهمية تذكر، سوى حق السبق الزمني، حقّ الريادة التاريخية وليس لإبداعية، مما يدل على أنّ إشارة الحريري تكتسب أهميتها الخاصة، لأنها تؤشر ريادة هذا لفن، ليس طبقاً لمعيار التاريخ بل انطلاقاً من معيار الإبداع، وعليه فأي تضخيم للقِدَم لتاريخي، في هذا الموضوع، لا معنى له، بما في ذلك تأكيد زكي مبارك، من أنه توصل "إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد"[22].

لا يفرق زكي مبارك، وهو يتحدث عن فكرة "الابتكار "بين الريادتين الزمنية الإبداعية، وربما لم يكن هذا التفريق مثارا في العقود الأولى من القرن العشرين، حينما صدر عنه ذلك الاكتشاف، واحتُفي به، وأصبح مسلمة تتردّد في معظم البحوث التي عالجت نشأة المقامات، إلى ذلك فإن فكرة الابتكار بذاتها لم تعد تحمل قيمة نقدية، فالآداب لجديدة إنما هي إعادة صوغ وتجميع لرصيد متفكك من آداب قديمة. تحدّث القدماء، بما يهم الحريري، عن ابتكار الهمذاني للمقامات، ولكن الرصيد السردي للمرويات السابقة ليه، تبلور واتخذ على يديه شكلا سرديا جديدا، فاعتبر طبقا لهذا التصوّر رائدا لفن لمقامات. ويلزمنا السياق تأكيد الفروض المنهجية والثقافية للنتائج التي نتوصّل إليها بأدلة قرائن، ومناقشة الآراء الأخرى إذا لزم الأمر، ولما كان "الاكتشاف" الذي توصل إليه زكي بارك، استأثر باهتمام الآخرين في سياق موضوع البحث في تاريخ المقامات، فإن استنطاق نص الذي استند إليه، بموجب قراءة مغايرة، تصبح ضرورة ملحة.

استند زكي مبارك في أمر ريادة ابن دريد إلى النص الآتي الذي أورده الحصري "لما رأى =الهمذاني) أبا بكر محمد بن الحسين دريد الأزدي، أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه ستنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها لأفكار والضمائر، في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله طباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه ختلفة، وضروب متصرفة، عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رَجُلَين: سمّى أحدهما عيسى بن شام، والآخر أبا الفتح الإسكندرى، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان ضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلّع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، ربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"[23].

استنطاق نص الحصري الذي اعتبره زكي مبارك وثيقة نهائية في ريادة ابن دريد للمقامات بد أن يراعي الحقائق الآتية:

1. إنَّ ابن دريد (223 ـ 321=837 ـ 933)، لم يكن سوى لغوي ـ إخباري، يعتمد على

سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تدل على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي، لأبي على القالي (356=966).

2. إنَّ الحصري القيرواني (435=1061) متأخر كثيراً عن عصر ابن دريد، كما أنه متأخر عن الهمذاني، مما يؤكد أن روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي تقرره.

3. إنَّ نص الحصري يسكت عن جهود كتّاب سابقين للمقامات، عاصروا ابن دريد كالنوري الصوفي، وابن بسام.

4. إنه يقرر أن أحاديث ابن دريد، من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.

5. إنه يميز بين مصطلحي "الحديث" و"المقامة".

6. إنه لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض، والعدد، والمناسبة.

7. إنه يؤكد أن مقامات الهمذاني، وقف على مناقلتها راو وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئاً من ذلك، فما هي سوى أخبار مسندة.

قراءة نص الحصري، في ضوء هذه الحقائق، لا تكشف أية علاقة نوعية بين الأحاديث والمقامات، فإذا أخذنا في الحسبان ثلاثة مكونات أساسية مشتركة بينهما، وهي: صيغة الإسناد، وبنية المتن، والغرض، نجدهما يختلفان، اختلافاً كلياً في كل ذلك، ففيما 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 تقصّي الحقيقة، إنما يدشّن لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المناقلة السردية للمتن بين الراوي والبطل، واعتمدت متنا قوامه حكاية متماسكة البناء، طغى عليها غرض الكدية. والمضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تبرهن على ما ذهب إليه زكي مبارك من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع جاراه في ذلك، إنما تقرر أن كلاً منهما كان يعمل في حقل من حقول الكتابة، يختلف عن الآخر، وفيما كان الأول، بوصفه لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني، يصوغ نوعاً سردياً اتصف ببنية سردية خاصة.

فكرة الابتكار التي مررنا عليها تصحّ إذا نظرنا إلى المقامات من خارج السياق السردي الذي ظهرت فيه، فتبدو وكأنها "بدعة أدبية، تكاد من فرط تميّزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصل... وأن صاحبها سّواها على غير مثال، ونسجها على غير منوال"[24]. أو أنها أكثر الأنواع "تمييزاً بين كافة أنواع الكتابة النثرية العربية في العصر

الوسيط"[25]. هذا الوصف، شأنه شأن اكتشاف زكي مبارك، يعبر عن دهشة بما تميزت به المقامات، من جدة في الصياغة، وفي البنية. هذه النظرة غادرها البحث النقدي، ولم تعد تفي بحاجات التحليل، وهو يقارب الظواهر الأدبية الكبيرة، ففي التشيكلات الداخلية للأنواع الأدبية الجديدة تكمن صور لانهائية من التحولات المضمرة للأنواع القديمة. تنبثق الأشكال الجديدة من خضم الرصيد المتفكّك للأشكال التي افتقرت إلى الوفاء بحاجات التعبير والتمثيل، فكفّت، وتحلّلت، ثم تشكّلت، مرة أخرى، في أنواع وأشكال وصيغ أخرى. والمقامات كالحكايات الخرافية والسير، هي أنواع سردية لمادة أدبية كانت معروفة بأشكال أخرى.

كان القدماء مشغولين بفكرة الابتداع والابتكار والخلق، وهذا تفكير مفهوم في سياق ثقافة تنظر إلى قيمة الأشياء من زاوية التفرّد المطلق والندرة، لكنه تفكير خطّي لا يفلح في تفسير الأعماق السحيقة للنصوص الأدبية وتداخلاتها. حينما تذكر فكرة الابتداع والأولية في الأدب العربي يحضر امرؤ القيس والهمذاني، الواقع، إنهما في الشعر والسرد، صهرا بكفاءة عالية مزيجا متنوعا من المواد الأدبية في عصريهما. التفكير بتفرّدهما المطلق في الابتكار يعود إلى إغفال السياق الثقافي والأدبي المصاحب لهما. نلحق ضررا بالغا بالهمذاني حينما نعزله عن سياق عصره، فتضاريس السرد التي سبقته وعاصرته كانت غنية جدا، كما رأينا في الفقرة السابقة، ولم يكن هو بمعزل عنها.

4. ثبات البنية التقليدية.

البنية السردية، كما تجلّت في مقامات الهمذاني، اتصفت بأنها، استندت إلى ركنين مهمين، أولهما: راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محدّدة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل، يتكوّن متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربطهما، وهذه البنية، التي ثبّت الحريري دعائمها في تاريخ السرد العربي القديم، ظلت زمناً طويلاً، توجّه بقوتها فن المقامة، ومن المؤكد أن الحريري نفسه، عمل بتوجيه من تلك البنية، وأجهد نفسه في تقليدها كما سبق التأكيد من إقراره أنه كان يريد في مقاماته أن يتلو ما أبدعه الهمذاني، ومن ثم يبطل الزعم القائل أنه كتب مقاماته، إثر لقائه شيخاً جوالاً من سروج[26]. حافظ الحريري، على نمط العلاقة التي أوجدها الهمذاني بين الراوي والبطل، وجاراه في ذلك مع عناية خاصة بالصياغات اللفظية التي استجدت في عصره، الأمر الذي جعل انصرافه إلى التصنّع والزخرفة مأخذاً عليه، وانتبه بروكلمان لذلك، فوصف مقامات لحريري بأنها "شيء يبهر العيون، ويسحر القلوب لحظة كالألعاب النارية الجميلة، غير أنها عقيمة كتلك الألعاب، سواء بسواء"[27] وجارى بروكلمان آخرون في تأكيد ذلك[28] وهذا لا يلغي إقرار كتاب المقامات بالأهمية الاستثنائية التي مثلها الحريري في تاريخ المقامة، بعد

رائدها الهمذاني، ومنهم ابن الصيقل الجزري (701=1301) الذي وصف الحريري بأنه "أوحد زمانه، وأرشد أوانه" وأنه لذلك، لم يفلح في مجاراته، وما كان إلاّ تابعاً مقلداً له، قائلاً "ما أنا ممن ينازل شجعان أسجاعه، ويطاول مازان أوزان اختراعه، ويعتلي أبكاره، ويقاوم ويجتلي أبكاره"[29].

وظلّ يستمرئ دوره كمقلد، واصفاً نفسه بالفرس الثاني في السباق، فيما كان الحريري الأول، تارة، وبأنه الجراد، فيما كان الحريري هو الصقر، تارة أخرى، وأفضى ذلك إلى أن يتبوأ الحريري، موقع الإمامة في هذا المضمار، حينما طغت أساليب التصنع في التعبير، وصارت مقاماته قبلة الهواة والمحترفين من كتاب المقامات، فمنحت الكتابة النثرية العربية شرعيتها الأسلوبية في العصر الوسيط، ولم يجرؤ أحد على إغفال معايير الكتابة الحريرية، وعدم التزامها، إلى القرن التاسع عشر، صارت تلك المعايير أعرافا مقدسة للكتابة النثرية، وشاعت في كل مكان، من الأندلس إلى خراسان، وصار أبو زيد السروجي، البطل المتنكّر الذي يطوف مدن دار الإسلام مثالا يحتذى ويحاكى، فأربت شروح المقامات على الثلاثين شرحا بين القرنين السادس والثالث عشر الهجري[30].

ولم يقتصر أمر ترسّم خطى الحريري على القدماء بل ترسمها المحدثون أيضاً، ومن أكثرهم التزاماً بذلك اليازجي (1288=1781) الذي "بالغ في تقليده في الموضوع، وصورة الأشخاص وتصرفاتهم، كما نهج على صياغة المقامات الحريرية في التزام الأسلوب المسجّع"[31].

النماذج الأربعة التي انتخبت لتمثيل البنية السردية التقليدية للمقامة العربية، وهي مقامات الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، واليازجي، ظلت ابتداء من القرن الرابع، تعمل في أفق محدّد الأبعاد، محكوم بنظام سردي صارم، أسبغ عليها بنية ثابتة، ولم تقوض تلك البنية إلى أن تفكّك النوع السردي الخاص بالمقامات، وتلاشى في العصر الحديث، لكن الأمر الذي ينبغي الإشارة إليه، هو أن تاريخ المقامة العربية، عرف منذ وقت مبكر، تياراً استفاد من المقومات الفنية للمقامة التقليدية، ونشأ على هامشها، واندرج في تاريخها، لكنه لم يخضع خضوعاً تاماً لبنيتها، إنما تحرر في طبيعة العلاقات التي تربط مكونات البنية السردية ونوعها، والوقوف على تشكل فن المقامة، بوصفه نوعاً من أنواع السرد العربي القديم، يقتضي التريّث أمام ذلك التيار.

5. المقامة والبنيات السردية المهمّشة.

في الوقت الذي وضع فيه الهمذاني أصول البنية التقليدية لفن المقامة، فأنه في عدد قليل من مقاماته، لم يلتزم القواعد التي نظمت معظم مقاماته الأخرى[32] تخلّى في بعض المقامات، عن

ثنائية الراوي والبطل، وهي من لوازم البنية التقليدية، واختفى أبو الفتح الإسكندري، فكان عيسى بن هشام يقوم أحياناً بمهمته فيكون مرة راوية، ويكون مرة أخرى راوية وبطل. خروج الهمذاني المبكّر على البينة التي أرسى دعائمها بنفسه، يعود إما إلى عدم ثبات البنية السردية للنوع في أول ظهوره، أو إلى رغبة الهمذاني في التنويع على البنية الأصل، لكن ذلك الخروج المحدود، العفوي أو المقصود، فتح الأفق، أمام سلسلة متواصلة من ضروب الخروج على البنية التقليدية في القرون اللاحقة، فظهرت البنيات السردية الهامشية متعددة الوجوه والمظاهر، من تغيب للبطل إلى اندغامه في الراوي إلى تخلي الراوي عن مهمته السردية، مما جعل عدداً كبيرا من المقامات العربية، طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية، ناهيك عن افتقارها إلى الشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه.

أوضح محاولات التمرّد المبكرة على قواعد المقامة جاء بها ابن ناقيا، إذ لم يلتزم براوٍ محدد في مقاماته، وإن التزم ببطل واحد فيها هو اليشكري[33]، مما أفضى إلى بروز مظهر من المظاهر الجديدة، وهو إمكانية تعدد الرواة في المقامة، أما الغزالي، وهو معاصر لابن ناقيا، فجاءت مقاماته تقليداً للخبر العربي، ولم يكن معنياً فيما يبدو بالانخراط الجدي في فن المقامة، بدلالة قوله، إنه في مقاماته هذه كان يهدف إلى جمع "ألفاظ البلغاء، وفِقَر الحكماء، وسِيرَ الملوك المتقدمين، وكلام الأولياء، والأدباء الراشدين، وأعيان فوائد الكتب، ومختارات ما نقله، ونثره أهل الأدب، ومحاسن أشعار القدماء، والمحدثين، ونِلح أخبار الفضلاء والمتأدبين"[34]، الأمر الذي يؤكد أن مقامات الغزالي، ما هي إلا مرويات خبارية لا تندرج في نوع المقامة، وهي تجاري أخبار الزهاد والأدباء في نصحهم الملوك والخلفاء، والأمراء، والولاة، والتي اصطلح عليها ابن قتيبة (276=889) من قبل "المقامات" لا وصفاً فنياً لها، إنما دلالة على مجلس النصح والإرشاد[35].

وجاءت مقامات الزمخشري في القرن السادس، مثالاً جلياً، على الاستغناء عن البطل، والاكتفاء براوٍ يخاطب نفسه وعظاً. وكان الزمخشري يهدف فيها إلى مناجاة نفسه، إثر تجربة مرضٍ قاسية، ولم يأل جهداً كما يقول في "انتقاء ألفاظها، وأحكام أسجاعها، وتفويف سجها، وإبداع نظمها، وإيداعها المعاني التي تزيد المستبصر في دين الله استبصاراً، والمعتبر من أولي الألباب اعتباراً"[36] ولما كان الراوي أبو القاسم (=وهي كنية الزمخشري) عظ ذاته، فقد غابت الحكاية، وتحول النص إلى مناجاة اعتبارية جوانية للنفس، تفتقر إلى مكونات البنية السردية للمقامة، وصار الإرسال يصدر عن الراوي، ويرسل إليه في الوقت نفسه، وهو ما يختلف والإرسال السردي في المقامة، الذي يتجه إلى مروي له غير الراوي والبطل.

يمكن عدّ مقامات ابن الجوزي (597=1200) من التيار الذي لم يلتزم قواعد المقامة

التقليدية، وإنْ راعى فيها بعض تلك القواعد أحياناً، إذ انتخب لمقاماته راويةً بطلاً، سمّاه "أبا التقويم" رمزاً للعقل، وجعل ظهور هذا الراوي مقترناً بظهور راوٍ مجهول يسبقه مستعينا بضمير المتكلم، ففي مقامة "في وصف قاص"، يقوم الراوي المجهول، في مجلس خاص، بوصف شخصية أبي التقويم، يطلب إليه مَن في المجلس، أن يكتب إليه بالحضور، فما كان من الأخير إلا الوصول مسرعاً فينتخب له موضوعاً للمسامرة عن القصص، لأنها "أوفى الأقسام، وأوفر الحصص"[37]، فيروى للحضور قصصاً دينّية عن آدم، ونوح، وعاد، وثمود، وشعيب، وقارون، وقوم سبأ، وإبراهيم، ويوسف، وداود، وسليمان، وعيسى، وأصحاب الكهف، ويختتم سلسلة قصصه، بسيرة الرسول محمد. وللتوفيق بين عدد القصص، والزمن الذي تستغرقه روايتها، يلجأ الراوي إلى تقسيم المقامة على خمسة أقسام، يستغرق كل قسم ليلة واحدة، وهو شكل جديد في المقامة العربية، لم تتوفر لنا بعد شواهد على وجوده إلاّ في مقامات ابن الجوزي، وهو يشبه إلى حدّ ما تركيب "ألف ليلة وليلة" سواء من جهة الراوي، أو المروي له، أو في تقطيع الحكاية، تبعاً لعدد الليالي الذي تستغرقه الرواية.

وتندرج في هذا السياق، مقامة للشاب الظريف (=شمس الدين بن عفيف التلمساني (687=1288) التي يرويها راوٍ واحد، وفيها ثلاثة أبطال، يقوم كل منهم، برواية حكايته للراوي[38]، وهو أمر لم يُعرف من قبل، يناقض مقامات ابن ناقيا الذي أوجد تعدداً في الرواة، والتزم بطلا واحدا. وتكاد "مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية"[39] لظهير الدين الكازروني (697=1298) تنحو المنحى ذاته، إذ يتناوب فيها على الرواية شخصان، هما: قاضي تبريز الذي يؤمل نفسه زيارة بغداد، ورجل أخر لا يعلن عن اسمه، يصف له المدينة المنكوبة، وتفتقر المقامة إلى الحكاية، ولا تعدو سوى وصف مفصل للمدينة وما آلت إليه من خراب.

وحذا ابن الوردي (749=1349) حذو سابقيه، إذ جعل مقاماته وسيلة للتعبير عن قضايا متعددة، دونما عناية بالشخصية المركزية في المقامة[40]. ثم توالت محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة، كما نجد ذلك في مقامات القوّاس (886=1481) الذي أوجد عدة أبطال لمقاماته، والسيوطي (911=1505) الذي أحال مقاماته على نمط من المناظرات، دونما عناية ببطل أو راوٍ، إنما جعل نفسه محوراً لمناجاة ذاتية[41] والخفاجي (1069=1658) الذي صرف همّه لنقد المظاهر الاجتماعية السيئة، دون اهتمام بقواعد فن المقامة. وفي هذا التيار تدخل مقامات الكريدي (1197=1782) والشيرازي (ق12هـ= ق18م) وأصبحت المقامة عند السويدي (1174=1760) وسيلة للتعبير الذي يقوم على الأمثال السائرة[42] وعند الورغي (1190=1776) وسيلة لمدح الولاة والأمراء[43].

المحاولات التي اندرجت تحت نوع المقامة ولم تلتزم قواعدها الصارمة، ما كانت سوى أعمال هامشية، لم يقيض لها أن تستأثر بالاهتمام، وكانت تستخدم وسيلة من وسائل التعبير عن قضايا ومواقف ومشكلات ذاتية أو موضوعية، ولم يكن هدف كتابها تقديم أعمال أدبية خالصة، شأن الرواد الأول للمقامة، وأصبحت المقامة عند المتأخرين كالشدياق (1305=1886) والأنصاري (1324=1906) وسيلة للدرس اللغوي، وعرض المعارف الخاصة بالغريبة، والمعاني الغامضة، ومعرضاً لترادف الكلمات، والتعابير الغريبة وكان الهدف التعليمي هو الموجّه الأول لكثير من تلك الأعمال، ولا يتردد كثير من الكتّاب، عن الإعلان، بأنَّ هدفهم تعليمي مباشر وليس فنياً، شأن محمد فريد وجدي (=ولد في عام1295=1887) الذي يقول "لسنا أول من اخترع هذا النوع من الأدب، فقد سبقنا إليه مطاحل كتّاب العربيّة الأقدمون: بديع الزمان الهمذاني، وأبو القاسم الحريري، وجار الله الزمخشري، وجلال السيوطي وغيرهم، تلا تلوهم في العصر الحديث: الشيخ ناصيف اليازجي اللغوي المشهور بسورية، فرأينا أن نحتذي شاكلتهم، ونترسم خطواتهم، بوضع مقامات أدبيّة، ترمي لأغراض تعليمية، وزدنا عن متقدمينا، بأن جعلنا الصيغة الفلسفية فيها هي الغلبة على سواها"[44].

والإشارة التي أوردها محمد فريد وجدي، وغيره من المحدثين، حول ترسّم خطوات السابقين، واحتذاء نموذجهم، لا تنطوي على الحقيقة، فالترسّم المزعوم، لم يكن اقتداء بالبنية السردية لنموذج الأقدمين بل هو نوع من الإقرار بفضل أولئك السابقين، وثمة فرق لا يخفى بين استلهام نموذج ما، وبين الإعجاب بصاحبه، أما التصريح الذي لا لبس فيه، بالهدف التعليمي للمقامة، فهو إقرار واضح، باستخدامها وسيلة في إيصال معرفة معينة، فلسفية أو لغوية أو تاريخية، الأمر الذي جعل النص الأدبي حاملاً لمحمول غريب عنه، بوسيلته الحجاج والجدل والبراهين والقول المباشر الذي لا ينطوي على مقاصد رمزية، ومرامٍ يمكن التحقق منها، دون اللجوء إلى الاستنطاق والتأويل، وهو ما لا يمكن أن يكون النص الأدبي معبراً عنه إلاّ بتخليه عن أدبيته، ووظيفته التي توحي بالمغزى، ولا تحيل على القصد مباشرة.

ولم تنتظم محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة في اتجاه واحد، بل اتخذت مظاهر متعددة، كما وقفنا عليها، مما جعلها فردية، لم تكتسب إمكانية استقطاب مماثلة لنمط التقليدي، الأمر الذي يحتم علينا، الاقتصار على دراسة "البنية السردية" للشكل التقليدي، الذي يتصف بخصائص واضحة، تمنحه حق انتزاع صفة النوع السردي الخاص عن الأنواع الأخرى للسرد العربي القديم.

هوامش الفصل الخامس

1. الصحاح والقاموس المحيط والمعجم الوسيط، مادة "قوم".
2. شوقي ضيف، المقامة، القاهرة 8.
3. صبح الأعشى 14: 110
4. أحمد بن يوسف الكاتب، المكافأة، تحقيق أحمد أمين وعلي الجارم، القاهرة 3
5. نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة 1:1
6. م. ن. 1: 21
7. الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 2: 346
8. التنوخي، الفرج بعد الشدة، بيروت 1: 52
9. أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، هيدلبرج 1.
10. م. ن. 3 ـ 4
11. م. ن. ص 146
12. ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، بيروت 09 ونص الرسالة ورد في كتاب الذخيرة لابن بسّام ق 1 مج 1: 245 ـ 310.
13. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق على شلق، بيروت 89.
14. جولد سيهير، مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 71.
15. الحريري، مقامات الحريري، بيروت 13.
16. م. ن 11.
17. صبح الأعشى 41:011.
18. خزانة الأدب1: 295
19. صبح الأعشى 14: 125 ـ 126، وخزانة الأدب 1: 295
20. المثل السائر 1: 27 29
21. صبح الأعشى 14: 124 ـ 126
22. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، بيروت 1: 243.
23. الحصري، زهر الآداب 1: 273 ـ 274
24. حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، تونس 11 ـ 12
25. فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، بغداد 95
26. المكي، نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس، النجف 2: 3، وشذرات الذهب4:50وكشف الظنون2: 1788
27. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 144
28. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت 397 وميكال، الأدب العربي 83
29. ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينيّة، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت 76

30. انظر قائمة الشروح في بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 147 ـ 150
31. فكتور الكك، بديعات الزمان، بيروت 126.
32. وهي: الصميرية والمغزلية والنهيدية والبغدادية والغيلانية والتميمية والبشرية
33. يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكة المكرمة 167
34. الغزالي مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء، تحقيق محمد جاسم التميمي، بغداد 44.
35. عيون الأخبار، 2: 333 ـ 343
36. الزمخشري، شرح مقامات الزمخشري، بيروت 12
37. ابن الجوزي، مقامات ابن الجوزي، تحقيق محمد نغش، القاهرة 14
38. التلمساني، المقامة، ملحقة بديوان محمد بن يوسف الشيباني، تحقيق محمد سليم الأنسي، بيروت 13
39. الكازورني، مقامة في قواعد بغداد الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، مجلة المورد عدد 4/ 1979، بغداد 428
40. فن المقامات بين المشرق والمغرب 245.
41. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة 49
42. السويدي، مقامة الأمثال السائرة، القاهرة 14.
43. الورغي، مقامات الورغي ورسائله، تحقيق عبد العزيز الفيزاني، تونس 26
44. محمد فريد وجدي، الوجديات، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، بيروت 43

الفصل السادس

البنية السردية للمقامة العربية

1. بنية الاستهلال السردي.

حينما يغامر قارئ معاصر، ويلتقط مقامات الهمذاني، أو الحريري، أو ابن الصيقل الجزري، أو السرقسطي، فإن الأمر الذي يلفت انتباهه التعقيدات اللغوية، والصناعة اللفظية المبالغ فيها، وسيلحظ أن الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته، وبالكاد ترتسم في مخيلته صورة العالم السردي لتلك المقامات، وفيما يمضي مخترقا سطح النص بصعوبة بالغة، وكأنه يزيح صخورا تعوقه، باتجاه العمق، فسيصاب بخيبة أمل لأن مدار الأحداث ومركزها الكدية والاحتيال، وسيجد صعوبة بالغة في استكشاف الدلالة الخاصة بالمهمّشين والمنبوذين، والبنى الاجتماعية الطاردة للفكر، فتدفع الشخصيات للارتحال الدائم، وستفلت لكل ذلك منه نبضات التمرّد، والسخرية المرّة، والفكاهة الجارحة، والمفارقة، والالتباس، والتنكّر، وعموم مظاهر الاحتجاج والرفض الضمنية لكثير من التعاليم الأخلاقية التي عاصرت ظهور النصوص، فغرابة الأسلوب، والألفاظ المهجورة، ستحولان دون اقتراب القارئ إلى كل ذلك، فالمعنى "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 لفكّ الرموز"[1].

وكلما توغل القارئ في الزمن بعد عصر الهمذاني زاد غموض النصوص وإبهامها، قد يفكر، لحظة ما، بأنه ضحية ألاعيب لفظية وبلاغية مستغلقة. ولكن هل من الصواب تحميل هؤلاء الكتّاب وزر معاناة القارئ، وهو يداري حيرة منفرة في البحث عن دلالات الألفاظ في المعجمات أو الحواشي الشارحة للنصوص؟ الغالب أنهم لم يفكروا بهذا القارئ المفترض الذي ظهر بعد هذه القرون الطويلة، ولم يتخيلوا النسق اللغوي الذي سيتربّى عليه، ويعتمده في مقاربة نصوص الأدب، نسق التراسل الحرّ وغير المقيّد، فهم كتبوا مقاماتهم امتثالا لنسق لغوي وثقافي خاص بعصرهم، بل أنهم أعابوا على القدماء البداهة الأسلوبية، واجتناب الغريب، وكأنهم يتهمون السلف بالسطحية. أدبهم يحوم في أفق مباشر لا عمق فيه. في

المقامة الجاحظية، يوجّه الهمذاني نقدا مباشرا لسلاسة الجاحظ، ويصف أسلوبه بأنه" قليل الاستعارات، قريب العبارات"فماذا جرى لتنقلب المعايير القديمة والحديثة، وتظل الكتابة النثرية الوسيطة مملوءة بالاستعارات، وبعيدة العبارات؟ نفهم ذلك في ضوء التمازج الثقافي والعرقي. لم يعد التفكير ولا التعبير خطيين، دخل المكوّن الأجنبي حاملا معه تركيباته الأسلوبية والعقلية، جرى تطعيم ثقافي عام، صارت الكتابة صنعة، وليس تعبيرا عن بداهة.

اتصفت أساليب الكتابة النثرية والشعرية بالتعقيد، ودرجة التمثيل فيها اختلفت. غزاها الغموض، وفُرّق بين وجوه التشبيه، ولمعرفة المقاصد ينبغي بذل الجهد، واللجوء إلى التأويل. شعرت الآداب الجديدة بحاجتها إلى الانفصال عن الآداب القديمة. تهجّم كثيرون على الشعر والنثر القديمين، وامتد الشكّ إلى صلاحية ذلك الأدب الذي أصبح جزءا من ذاكرة وليس مكونا فاعلا من ذائقة جديدة. أما القارئ الحديث فتلقّن نمطا مغايرا، وبالمقارنة فهو بالنسبة للهمذاني، مثل الهمذاني بالنسبة للجاحظ، الكتابة والقارئ يتلازمان في سياق ثقافي، حينما يبتعدان عن ذلك السياق يسقطان في هوّة الجهل وسوء الفهم. القارئ الحديث إن دفعته الحاجة، أو الفضول، للعودة إلى المقامات، فذلك يقع في حيّز محدود: معرفة آداب الماضي، ودراستها، وبالنسبة له، فتلك النصوص المستغلقة لم تعد تُسهم في الإجابة عن مشكلاته، واستعارته لها من الماضي عديمة الجدوى، دافعها الفضول أكثر من الفائدة، يحسب أنه يعود زائرا إلى عالم مهجور. ثمة مسافة تفصله عن كل شيء في تلك النصوص البكماء.

تظهر هذه المفارقة بين القارئ الحديث وكتّاب المقامات بفعل المغايرة الثقافية، وغياب التواصل، فالكاتب والقارئ ينوءان تحت حمل ثقيل مشترك: كتابة النص في عصر له شروطه وقراءته في عصر آخر بشروط مختلفة، وعملية التلقّي التي تعبّر عن الشراكة التواصلية بين الاثنين تكشف صعاب الفهم والتأويل. صعاب تتعقّد أحيانا فتتحوّل إلى سوء تفاهم. سوء التفاهم قائم الآن بين المقامات والقرّاء. تقبع المقامات وشروحها في رفوف معتمة، ويعزف القرّاء عنها بصورة عامة، إلا لفضول أو درس إجباري.

أصبحت تلك النصوص الممتعة، والمفعمة بالحركة والمغامرة، والمصنوعة بمهارة لغوية عالية، اليوم مركونة في الخزانات الخلفية لدور الكتب، لا يكاد يقبل أحد عليها. يتوقف دارس عابر، أو فضولي لمعرفة جانب من أدب الماضي. ذلك ما آل إليه مصير تلك النصوص التي كانت تجذب القرّاء والمستمعين، فتخلب ألبابهم، وهي تطوف بهم في مدن دار الإسلام شرقا وغربا، والآن توارت تلك النصوص، واختفت معظم المدن، وتفتّت دار الإسلام نفسها، وبغياب الحواضن الثقافية الملهمة والموجّهة لتلك النصوص انحسر وجود المقامات، ولم تنخرط في الوعي العام، كما كان الأمر في العصور الإسلامية الوسيطة،

أصبحت المقامات اليوم حاجزا بين عصرين وثقافتين. فمن الذي ينبغي أن يتخطّى حبسته؟ الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي أم القارئ في عصرنا؟.

فكرة الانحباس في نسق ثقافي ليست جديدة، إنها ملازمة للثقافات والآداب منذ القدم، فحيثما يكون الأمر خاصا بهذه الشبكة الرمزية من الألفاظ والمعاني والتمثيلات النصيّة، فلابد من الامتثال لقاعدة واحدة لا غير: مراعاة قواعد التواصل بين المرسل والمتلقّي ضمن عصر ما وثقافة معينة. لم يكن كتّاب المقامات على خطأ، فقد امتثلوا لمعايير عصرهم، وليس القارئ الحديث بخاطيء، فله معياره الخاص، لكن الخطأ يظهر حينما نقوم بتجريد النصوص من مرجعياتها ومعاييرها وأنساقها، ونهمل ذخيرة القارئ، ونجرّده من ثقافة عصره، أو نحبسه بقوّة فيها. من الخطأ اعتبار المقامات أدبا صالحا لكل عصر، ولا يمكن أن يكون أي نص صالحا لجميع العصور، فكرة التجريد والتعالي، وعزل النص عن سياقاته الثقافية، تلحق ضررا مشتركا بالنصوص ومتلقّيها على حد سواء. أدب الماضي يحتاج إلى مهارة، ودراية، ومران، وخبرة، والتمكن منه يحتاج إلى ارتحال متواصل في مظانه.

كيف يُفهم التعقيد الظاهر في المقامات لقارئ اليوم على أنه من بداهة القرن الرابع؟ هل يصبح الإبهام المتصنّع بداهة؟. تُجمع مصادر معاصرة للهمذاني أنه كان صاحب بداهة وارتجال، الثعالبي يؤكد في كتاب"يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر"أن الهمذاني كان خارقا في بداهته، له القدرة على معالجة كل المعاني التي تقترح عليه من عويص الشعر والنثر، فـ "يرتجله في أسرع من الطرف"[2].

وشاع أنه يتصف بذكاء خاص، وعرف في الكتابة النثرية بأنه كان يلبي مقترحات مفاجئة في ختام كل جلسة، فيرتجل أمام الحضور مقامة، هي مسك الختام في المجلس، وكان هذا تقليدا ثقافيا شائعا، فالليالي، تختتم، في كتاب" الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، بملحة الوداع، وكنا رأينا كيف أن الخرافة، كانت استجابة لغرض مقترح في مجلس. فكرة بداهة البديع، وارتجاله، أكدها الشارح الأكبر لمقامات الحريري، الشريشي، ففي سياق توضيحي، أورد بأنّ الهمذاني كان يطلب من الحضور في مجلسه أن يتقدّموا بمقترح، فيبادر لتوّه، مرتجلا مقامة موافقة للغرض المقترح[3].

لكن تفصيلا أكثر سعة وفائدة يأتي في كتاب"قري الضيف"يلم بالخلفيات الثقافية للهمذاني، ويفسر البداهة التي نحن بصدد مناقشتها، قال إن الهمذاني، هو" بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرة العصر. ومَن لم يلق نظيره في ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوة النفس. ومَن لم يدرك قرينه في ظرف النثر وملحه، وغرر النظم ونكته. ولم ير ولم يرو أن أحدا أبلغ مبلغه من لب الأدب وسره، وجاء بمثل إعجازه وسحره، فإنه كان صاحب عجائب وبدائع

وغرائب؛ فمنها أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط، وهي أكثر من خمسين بيتا، فيحفظها كلها، ويؤديها من أولها إلى آخرها، لا يخرم حرفا، ولا يخل بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه، ولم يره، نظرة واحدة خفيفة، ثم يهذّها عن ظهر قلبه هذّاً، ويسردها سردا. وهذه حاله في الكتب الواردة عليه، وغيرها.

وكان يقترح عليه عمل قصيدة، أو إنشاء رسالة في معنى بديع، وباب غريب فيفرغ منها في الوقت والساعة والجواب عنها فيها. وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطر منه، ثم هلمّ جرا إلى الأول، ويخرجه كأحسن شيء وأملحه، ويوشّح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم والنثر، ويروي من النثر والنظم، ويعطي القوافي الكثيرة، فيصل بها الأبيات الرشيقة، ويقترح عليه كل عويص وعسير من النظم والنثر، فيرتجله في أسرع من الطرف على ريق لا يبلعه ونفس لا يقطعه، وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع.

وكان يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربية، فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع إلى عجائب كثيرة لا تحصى، ولطائف يطول أن نستقصي. وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة". وأخيرا ينتهي إلى أن الهمذاني أملى مقاماته و"ضمنها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب لمأخذ، بعيد المرام، وسجع رشق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجدّ يروق فيملك لقلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"[4]. مدونة متنوعة، حينما نتأملها نرمي القارئ لحديث بالجهل، لأنه لم يعدّ ثقافيا لفهم هذه الدرر الثمينة التي خلفها بكر عطارد.

ينبغي الآن أن نعيد النظر في كل من المفهومين الأساسيين: التعقيد والبداهة، ففي لجدال النقدي والأدبي الذي انبثق قبل عصر الهمذاني، وظهر بسبب انشقاق في الذائقة لأدبية، بين القدماء وأتباعهم من شعراء البداهة والارتجال، كالبحتري، والمحدثين الذي نكّبوا لذلك كأبي تمّام، فأحلوا التعقيد والصنعة محل البداهة الموروثة، كانت البداهة في لك العصر تحيل على الأصالة والاعتراف بالمديونية لتراث القدماء، وامتثالا لمعايير عمود لشعر، فيما كانت الصنعة مروقا، وادعاء تأسيس معايير جديدة، ولم يقتصر الأمر على كون لجدال ظل أدبيا، إنما كان جزءا من جدل عام حول انشقاق بين قواعد موروثة، شبه قدسة، لكنها غير كفوءة، ومعايير جديدة، غامضة، ومازالت محلّ شك.

وفي ضوء ذلك كيف يمكن قبول تعقيد الهمذاني، بعد أكثر من قرن من الصراع بين بداهة والصنعة، على أنه نموذج للبداهة النثرية؟ يمكن أن يظهر تفسيران، أولهما التحوّل

العميق في الوعي الأدبي، بحيث صار أسلوب الهمذاني مثالا للبداهة. مرّ نحو قرن على معركة القديم والحديث في الشعر، ومثلها على المنازعة المشابهة في النثر، حتى أن القديم صار محل سخرية. الهمذاني سخر من الجاحظ لأنه امتثل لذلك النسق، وكان أبو نواس سخر من الشعراء القدماء، ولكن التفسير الأكثر كفاءة في هذا السياق يتعلّق بموضوع الصيغ الجاهزة، ذلك الرصيد اللغوي والتخيلي الذي يتدرب عليه الكتّاب، وينتقون منه ما يناسب أغراضهم وحاجاتهم.

كان الشاعر الجاهلي يعوم وسط صيغ شعرية جاهزة، تتكرر في المقدمات الطللية، وفي الرحلة، وفي الغرض. غالبية الشعراء الجاهليين كانوا يستخدمون صيغا لفظية ووصفية من رصيد مشاع بين الجميع، الاختلاف بينهم في درجة توظيف الصيغ، وليس في نوعها. وهو أمر نجده في الشعر العذري في العصر الأموي الذي ينهل من معجم محدود استنزفه الشعراء فتماثلت أشعارهم. في الحالتين يظهر التماثل في طرق التعبير، والوحدات المعنوية، وفي تكرار المشاهد، ومكونات القصيدة، حتى تختلط على القارئ خصوصيات الشعراء الجاهليين والعذريين، وفي العصر العباسي الأول تماثل الكتّاب في أساليبهم، وبالنظر للدور الوظيفي للكتابة النثرية في الدواوين فقد انحبس الجميع في مجال مشترك في معجمه اللغوي، ثم تضخّم رصيد الصيغ الجاهزة، وجرى تصنيف العبارات الجاهزة في كتب شاعت في تلك الفترة، يعود إليها الكتّاب لتلبية حاجاتهم، وصارت قوالب يتدرّب عليها الجميع، وانتهى الأمر إلى ظهور صيغ نثرية ثابتة يتعلّمها الكتّاب بالتدريب والمران، ويتفنّنون في توظيفها في رسائلهم، وخطبهم، ومقاماتهم.

يرجّح أن بداهة الهمذاني، ووصفه بالارتجال، أتت من قدرته الفائقة السرعة، في تشكيل نصوص تنهل من الرصيد المدرسي الثابت للصيغ الجاهزة، فمهارته مهارة انتقاء، وبداهته بداهة اختيار، وعرف عنه قدرته في التدرّب على أساليب كثيرة في فن التعبير، تباهى بها في منازعته مع الخوارزمي، ويبدو أنه انتصر لأنه لفت الانتباه إلى قدرته في سرعة الانتقاء بحضور كاتب كبير، وتلك كانت مأثرة حسبت له من تلك اللحظة. صار الهمذاني يرتجل بثقة مستعينا برصيد جاهز، شأنه في ذلك شأن شعراء الجاهلية، والشعراء العذريين، وشعراء التصوّف، والشعراء المداحين، جميعهم يمتحون من بئر واحدة، ويرحلون في أرض مستكشفة. كلهم يستعينون بصيغ ثابتة تطورت عبر الزمن، وأمكن تعلّمها، كما تتعلم فنون البلاغة، والعروض، ومطالع القصائد، والاستهلالات النثرية، وفيما بعد سوف تزدهر الصيغ الثابتة، فالمرويات الشعبية، وبخاصة السيرية، تقوم هياكلها الكبرى، ومعظم مشاهدها السردية على قدرة توظيف الرواة للصيغ الجاهزة. التكرار في كل أدب يستند إلى الصيغ

الثابتة. لم تنج المقامات من ذلك. ليس القارئ الحديث على خطأ إلا إذا عدّت الصيغ الجاهزة الدعامة الأساسية لكل كتابة، وفي هذه الحال فقط يكون القارئ على خطأ.

تبدو المقامات الآن، وكأنها، لجمالها وقوتها وفتنتها، من فنون العقوق، تنكر نسبتها، وتتهجم على مرجعياتها الكبرى، إنها لعوب تخفي وتعلن، تضمر وتظهر. موقف الهمذاني من الجاحظ يكشف جزءا من حالة الالتباس، فالمقامات نقضت البداهة النثرية، ووصمت الجاحظ بضحالة الأسلوب، لكنها استلهمت روح الهزل والسخرية، وهي المكونات التي أرساها الجاحظ في كتاب البخلاء. لعب الجاحظ على المبالغة والمفارقة، وتضخيم الخطأ، فبخلاؤه يتبارون في فلسفة البخل داخل مجتمع عرف عنه الكرم. لا يقوم الجاحظ باستحضار النسق القيمي الخاص بالكرم، فلا يكاد يذكر الطائي، لكن التفنن بالبخل تُقدّم له وجوه كثيرة، فكلما تصورنا أن بخيلا بلغ النهاية في بخله، تفوّق عليه بخيل آخر، وهذا النسق المتصاعد من السباق، لا يفهم بذاته إنما بعرضه على الخلفية القيمية في الثقافة العربية عن الكرم، وفجأة توضع الصورتان البيضاء والسوداء جنبا إلى جنب. الجاحظ يتصف بحساسية عالية، يبالغ في سياق لا لكي يجعلنا ننسى سياقا مناقضا بل ليدفعنا إلى استحضاره.

عموم المغامرات التي يخوضها أبطال المقامات، وفيها القواعد الكاملة للبخل، تظهر ضمنا المفارقة في تقمص دور المهرّج، والقرّاد، والواعظ، والمحتال، والمكّدي، استبعدت المقامات جانبا من الجاحظ واستحوذت على جانب آخر منه. يلبس أبطال المقامات كل مرة لبوسا خاصا لطعن نسق ثابت من القيم، لا يظهر نسق القيم الثابتة، لكنه عبر تكرارية الاحتيال، والإيماءات المضمرة، وتمثيل الأدوار السخيفة، وقبول الذل، يحضر في ذهن المتلقي بقوة كاملة، ففي الأدب لا نحتاج إلى تقرير الأشياء على نحو مباشر، إنما الإيحاء بها عبر المفارقة والمناقضة. هذه المفارقة ليست جديدة في الثقافة العربية، إنها مثل ثنائية مجون الليل وتقوى النهار، التي تتجلّى في مجالس العباسيين المتهتكة ليلا والوقورة نهارا، يظهر ذلك في ألف ليلة وليلة، وفي كثير من أخبار المجالس، كتاب الإمتاع والمؤانسة، يقدم تلك الثنائية لكن في إطار صارم من الوقار، وبالتهتك والفحش يستبدل انفلات الحوار، وطعن العموميات الأخلاقية، وصدام النحو مع المنطق، تتنوع الثنائيات الضدية، لكنها تمتثل لروح جديدة، كسر التفكير والسلوك اللذين يؤكدان بعدا واحدا. حلّ التنوّع محل التفكير ببعد واحد. المقامات تتضمن هذه المساجلة العميقة بين أسلوب جديد، وتوترات ثقافية، وحاجة لعدم الاستقرار، والبحث الدائم عن المجهول.

انشغال القارئ بالصعاب اللغوية، والمماحكات اللفظية، والألغاز والأحاجي، والبحث عن طريقة مناسبة لعبور الهوّة التي تفصله عن المقامات سيصرفه عن أهم قضية سردية فيها، تلك القضية التي يمكن صوغها بالسؤال الآتي: مَنْ الراوي في المقامة؟ أي ما البوابة التي من

خلالها يدلف القارئ إلى العالم التخيلي للمقامات؟ الذهن سينصرف إلى أولئك الرواة المعروفين الذين يظهرون في مستهلها كعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، والحارث بن همام في مقامات الحريري، والقاسم بن جريال في مقامات ابن الصيقل الجزري، ثم أبي التقويم في مقامات ابن الجوزي، وسهيل بن عباد في مقامات اليازجي، وغيرهم؛ لأن هؤلاء الرواة يقدّمون أبطالاً معروفين كأبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، وأبي نصر المصري، وميمون بن خزام، وسواهم، ولكن إجابة مثل هذه ستكون غير صحيحة، لأنها أهملت التحقق من صواب الأمر، فالراوة المذكورون ما هم، في حقيقة الأمر، إلا رواة من الدرجة الثانية، يتقدّمهم في جميع المقامات العربية رواة مجهولون، وإليهم يجب أن تعزى رواية المقامات، وعلى نقيض أولئك الرواة المعروفين الذي يتكفّلون بمتابعة بطل المقامة، فهؤلاء الرواة يتخفّون وراء ضمائر غائبة أو متكلّمة، يستترون في تضاعيف جملة الاستهلال التي تفتتح بها المقامات تاركين أمر الرواية لغيرهم. ندرة المعلومات عنهم، وتحفظهم في الظهور، وتكتّمهم، وإيجازهم، جعل الأذهان تنصرف إلى الرواة المعروفين لتنسب إليهم مهمة ليست لهم. إنهم رواة من الدرجة الأولى أمام المروي له. سنقف على جمل الاستهلال في بعض نصوص المقامات، ونعود للسؤال بعد ذلك، من يروي في المقامات العربية؟

جملة الاستهلال هي مفتاح النص، وهي صيغة إسنادية مثّلت باستمرار سمة ثابتة ومميزة، بها مُهرت المقامات وعُرفت، صيغة تذكّر بالأصل الشفوي للمقامات. جملة الاستهلال الآتية " قال عيسى بن هشام" تأتي مفتتحاً لمقامة واحدة عند الهمذاني، وجملة "حدثني عيسى بن هشام" مفتتحاً لمقامتين، وتستأثر ثمان وأربعون مقامة بجملة "حدثني عيسى بن هشام"، وجمل الاستهلال في مقامات الحريري، تتوزع بالصورة الآتية "حدث الحارث بن همام" و"حكى الحارث بن همام" و"روى الحارث بن همام" و"أخبر الحارث بن همام". ومرّة واحدة تأتي صيغة "قال الحارث بن همام". أما مقامات ابن الصيقل الجزري فتتوزع بالتساوي على الصيغ الأربع الآتية "حكى القاسم بن جريال" و"حدث القاسم بن جريال" و"أخبر القاسم بن جريال" و"روى القاسم بن جريال" بحيث تشكل تلك الصيغ نسقاً متعاقباً، تتكرّر كل صيغة بعد الصيغ الثلاث الأخرى، ويطرد أمر الاستهلال في المقامات العربية الأخرى، على هذا النحو أو ما يشابهه.

يحسن بنا الآن إعادة السؤال، بعد أن توافرت لدينا معطيات كافية للجواب، مَن الذي ينطق جمل الاستهلال هذه؟ أهُمْ أولئك الرواة الذين ذكرناهم؟ الجواب، كلا فصيغ الاستهلال سواء جاءت بصيغة المفرد أو الجمع، المتكلم أو الغائب، إنما تستند إلى رواة نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك نجهل أسماءهم، وما صيغ الاستهلال التي ذكرناها

إلا أقنعة يطلّون على المروي له من ورائها، ثم سرعان ما يختفون، بعد أن يتيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يرام، إذ يمكن عدّ جمل الاستهلال إيذاناً للرواة المعروفين بالبدء بالرواية، فهم حالاً يبدأون، إثر انتهاء جملة الاستهلال، وعليه يمكن التأكيد على أن مَنْ يؤطّر المقامة سردياً هو راوٍ مجهول، وداخل مستوى روايته، يظهر راوٍ معلوم، يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل، وأحياناً، بعد هذه السلسلة المتعاقبة من الرواية، يقوم البطل، برواية أفعاله، كما في المقامة الكوفية للحريري، حيث تنتهي سلسلة الرواة بأبي زيد السروجي، وهو يروي للحارث بن همام ما جرى له، وهنا ستظهر ـ كما سيتضح ـ ثلاثة مستويات من السرد.

جملة الاستهلال القصيرة لا تعطي تصوراً عن هذا الراوي المجهول الذي يتخفّى في ثناياها، كما لا تكشف أبداً عن رؤيته للعالم الفني الذي يدشن لظهوره، وهو يتجنب أي تعليق أو ملاحظة بشأن الراوي الذي سيتكفل بمهمة الرواية بعده، ولا شأن له بالبطل وأفعاله. هذا ما يمكن قوله حول غياب رؤية هذا الراوي، أما دوره في البنية السردية فيتمثل بأنه البوابة التي من خلالها تمرُ المقامة إلى المتلقّي، وهكذا أصبح جزءاً من بنية المقامة، إذ لا يمكن تصوّر وجود مقامة دون واحدة من جمل الاستهلال التي ذكرناها، فهي العلامة الدالّة التي اقترنت بالبنية التقليدية للمقامة العربية، وصارت تعرف بها. تستدعى جملة الاستهلال كل شيء من الماضي: الصيغ ماضية، والجملة الأولى على لسان الراوي المعروف تأتي بصيغة الماضي، والواقعة المستحضرة تأتي من الماضي.

وهذا يكشف ثلاثة مستويات زمنية في بنية السرد، إذ تندرج كل رواية في سياق رواية أخرى، فتتعدّد درجات الرواية بداية من مستوى الراوي المجهول، مرورا بالراوي المعلوم، وانتهاء بفعل الشخصية، هذه الحركة المتراجعة لمستويات السرد من المجهول إلى المعلوم، ومن الرواية إلى الحكاية، تجعل المتلقّي ينزلق متراجعا مع النص ليصل الحدث الذي يمر بمستويات عدة قبل أن يصل إليه. الصيغة الإسنادية لجملة الاستهلال ترسم في أفق القارىء ترقّبا لظهر حكاية، فتؤدي بذلك وظيفة سردية، وتحيل على نسق شفوي من التعبير فتؤكد ارتباط المقامة ببنية ثقافية معينة. ونورد الأمثلة الآتية، كي نخلص إلى بيان آلية عمل الراوي من الدرجة الأولى الذي يمثل مستوى أول من مستويات الراوي المفارق لمرويّه:

1. ورد ما يأتي في المقامة "البخارية" للمهذاني "حدثنا عيسى بن هشام، قال: أحلّني جامع بخاري يوم وقد انتظمت مع رفقة في سمط الثريا. . "[5].

2. وورد ما يأتي في المقامة "الحلبية" للحريري "روى الحارث بن همام، قال: نزع بي إلى حلب، شوق غلب، وطلب ياله من طلب، وكنت يومئذ خفيف الحاذ، حثيث النفاذ. . "[6].

3. وورد ما يأتي في مقامة شمس الخلافة للوهراني "حدثنا عيسى بن حماد الصقلي، قال: لما اختل في صقلية الإسلام، وضعف بها دين محمد عليه السلام، هاجرت إلى الشام بأهلي، وجعلت جلّق محط رحلي "[7].

4. وورد ما يأتي في المقامة "الواسطية" لابن الصيقل الجزري "حكى القاسم بن جريال، قال: اتخذت مدة من الدهر الأدهم، والعصر المحلوك الأسحم، بالحبشة داراً. . "[8].

5. وورد في مقامة "الكواكب الدرية، في المناقب البدرية: للقلقشندي ما يأتي "حكى الناثر بن نظام، قال: لم أزل من قبل أن يبلغ بريد عمري مركز التكليف، ويتفرق جمع خاطري بالكلف بعد التأليف. . "[9].

6. وورد في مقامة لابن شرف ما يأتي "حدثني الجرجاني، قال: كان فتى بجرجان من أبناء الأقيال، قد جمع إلى النهاية في المال الغاية في الجمال "[10].

7. وورد في المقامة "الممشية" للشدياق ما يأتي "حدّس الهارس بن هشام، قال: كنت سمعت كثيراً عن النساء حتى كدت أمنى بالنساء. . "[11].

تنتمي نماذج الاستهلال التي أوردناها إلى جماعتين من كتّاب المقامات، جماعة عرفت بانصرافها إلى هذا الفن، وإجادته له، كالهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، وأخرى انصرفت إلى فنون أدبية غير المقامة، لكنها أولت هذا الفن بعض اهتمامها، كالوهراني، والقلقشندي، وابن شرف، والشدياق. أوردنا ذلك لنبيّن أن بنية الاستهلال السردي تخضع لصيغة ثابتة لم تتغير مع الزمن. وسواء أكان الاستهلال يعتمد على صيغة الإفراد أو الجمع أم صيغة الغائب أو المتكلم، فإن الأفعال "حدّث، روى، حكى، أخبر "تحيل على الماضي، وتحمل في طياتها صوت راوٍ ينبعث منه، موجهاً روايته إلى مروي له غائب، لا يُعرف أمره، وهذا يؤكد أن الاستهلال السردي إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقّي معاً، وهو في الوقت الذي يحيل على راوٍ مجهول، فإنه يلمح أيضاً إلى مروي لهُ مجهول، يقع في نفس مستواه في البنية السردية للمقامة. إن تركيب الاستهلال، يكشف ما يأتي:

1. إن الاستهلال السردي ما هو إلا نوع من الإسناد المركّب الذي انحدر من تقاليد الإسناد في فن الخبر، ولكنه غيّر في صورة ذلك الإسناد، سواء بالتخلّص من بعض حلقاته، أم في الاكتفاء بضمائر تحيل عليها، لتوافق البنية الفنية الجديدة.

2. إن الرواية الثانية المنسوبة لراوٍ معلوم، تندرج ضمن رواية أولى منسوبة لراوٍ مجهول.

3. إن الاستهلال السردي يتضمن تعدداً في مستويات الراوية.

صيغة الاستهلال السردي التقليدية في المقامة "حدثنا... قال" التي رسّخ وجودها الهمذاني، تكشف أن الراوي ينسب إليه حق رواية ما قال به راوٍ أخر، وفيما يغيب الراوي المجهول، يظهر ذلك الراوي بوصفه شاهداً على الوقائع والأحداث التي يرويها، وإليه تبعاً لذلك، تعزى مهمة تشكيل بنية الحكاية، بما فيها من حدث وشخصية وفضاء يحتويهما، وصيغة الاستهلال، تفتح أفق توقع لنمط من الوقائع التي تقترن بشخصية محددة الصفات، محددة الأفعال. كشف التحليل عن دور الراوي المجهول الذي يشرع بوابة الرواية أمام الراوي المعروف، فإلى ذلك الراوي يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة.

2. الراوي المفارق لمرويّه وبناء العالم السردي.

حظي رواة المقامة العربية، بأهمية استثنائية جعلتهم أعلاماً في تاريخ الأدب العربي القديم، وانصبّ الاهتمام بخاصة على عيسى بن هشام، والحارث بن همام، صار الرواة أشهر، في بعض الأحيان، من المؤلفين، وطريقتهما في السرد مثلا يحتذى، المويلحي، في مطلع القرن العشرين، احتفى بذلك، وحرص على تسمية كتابه "حديث عيسى بن هشام" فاستلهم التسمية والصيغة بالدرجة الأولى، والغرض والغاية بالدرجة الثانية. حينما يذكر عيسى بن هشام، والحارث بن همام، تشنّف الإسماع لترقّب الحديث عن تلك الفترة الزاهية من الأدب السردي الموقّع، والمحيّر، والبرّاق، فمعهما نرتحل بحرية تامة عبر المدن، والفيافي، والبحار، من عمّان إلى أرمينيا، ومن بخارى إلى الإسكندرية. التطواف المبهر يبعث رنينا في النفس، وطربا لتلك الحرية في عالم لم تعرف فيه بعدُ الحدود الجغرافية الضيقة. العالم الوسيط حيث الجامع المشترك هو الشعور بهوية ثقافية عامة يتخطّى الأعراق. عالم شعوري لا يعرف سوى تخوم شبه وهمية، يحوم في أطرافه الرواة بحثا عن أشخاص متنكرين، هاربين، ومتخفين.

المقامات نوع من السرد المخادع، فخلف الجدّة الظاهرة، والوقار اللفظي والأسلوبي يقبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكّر الدائم، ثم التشفّي بالمخادعة، وضبط المتنكّر ملتبسا بخديعته، وأخيرا الغفران. نظام الهزل متين، ومتنوّع، يجرف الأحداث كتيار سرّي، فتحت أسمال الشحاذين والقرّادين يربض ذكاء تهكّمي من التراتب الاجتماعي المزيف. في النهاية تتصاعد نغمة السخرية، ففي عالم يفتقر إلى العدالة والمساواة، لابد من المخادعة. أبطال المقامات يبدون، أحيانا، وقحين في تهكّمهم، لا تحدّهم حدود أخلاقية أو اجتماعية؛ ولأن العالم التخيلي للمقامات مملوء بالتناقضات، يباح كل خداع. يظهر الرواة

كوسطاء بين المتلقين والأبطال، عبرهم يهضم سوء التفاهم، بين المتلقّين الباحثين عن المغامرة، والأبطال الهادفين إلى العبرة. العجب الخفيف الذي يبديه الرواة يمتص صدمة المتلقين من الأدوار المزيفة التي يتنكّر فيها الأبطال. يمزّق الرواة أقنعة الخداع، فيطلق الأبطال ترنيمة هجاء ضد العالم.

استأثر رواة المقامات بمكانة مرموقة في تاريخ الأدب القديم، واهتمت البحوث في أمر المطابقة بينهم وبين مبدعيهم، وجرى تأويلهم باعتبارهم نماذج تحيل على أفراد أو فئات في عصر من العصور، ونظر إليهم، كما نظر إلى أبطال المقامات مثل أبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، بوصفهم نماذج جية، عاشت في أزمان معروفة. البحث التقليدي يحرص على ركائز تمنحه الثقة والمصداقية، ولا يتقبّل التأويلات البعيدة، والاحتمالات الممكنة، والنتيجة المنطقية التي يصل إليها هي المطابقة بين الرواة والمؤلفين، أو بين الرواة وشخصيات حقيقية من العصور القديمة، ولا يقر بإمكانية أن يرتقي النموذج الفني إلى مستوى النموذج الحقيقي، فالأدب نوع من مسخ الواقع وظلّ له. واليوم يغالب الجميع حسد متصاعد للشهرة التي انتزعها هؤلاء الرواة. أشيع، ولمدة طويلة أن مؤلفي المقامات التقطوا رواتهم من واقع الحياة، ولكن هل يمكن تصديق دعاوى مغرقة في الموثوقية مع الإقرار بالحكمة القائلة بأن أعذب الأدب أكذبه؟ ولماذا ينسى التعاقد الضمني بين المؤلفين والمتلقّين حول الطبيعة المتخيلة للحوادث والأشخاص؟

هل يمكن القول بأن للرواة نظائر حقيقية؟ يروى أن شخصا باسم عيسى بن هشام الإخباري كان أحد شيوخ الهمذاني، ولتأكيد المطابقة بين الرواة المتخيلين وأشخاص في الواقع، يجري بحث في التاريخ لتأكيد ذلك أو ترجيحه، تبدو المحاولة عقيمة، فالعثور على أسماء مشتركة لا يبيح اختراق الحدود الفاصلة بين العالمين الحقيقي والسردي. سنجد أن الأمر نفسه يظهر أمامنا، مرة أخرى، حينما نتحدث عن أبطال المقامات في الفقرة القادمة. أخبار المطابقة بين الرواة وأشخاص منقطعة وغير متواترة، وردت عرضا في مصدر أو مصدرين، ويحتمل أنها شاعت بحثا عن فكرة الانتساب اللصيقة بالفكر القديم، فالماثلة بين شخصيات فنية وأخرى تاريخية من هواجس الفكر التقليدي. الهمذاني والحريري يتلاعبان بالحقائق، ويختلقان حقائق نصية، فتعوم النصوص والشخصيات في آفاق احتمالية، من ذلك أن الهمذاني يسند الرواية التي يقدمها في المقامة الغيلانية مباشرة لـ "رجل العرب حفظا ورواية" عصمة بن بدر الفزاري، وحسب السياق العام لمقامات الهمذاني، فإن عيسى بن هشام والفزاري يلتقيان بجرجان في الربع الأخير من القرن الرابع الهجري، والرواية مباشرة بينها وجها لوجه، لكن الفزاري يروي لعيسى بن هشام مشاهداته لمناقضة شعرية بين ذي

الرمة والفرزدق، وكلاهما من شعراء العصر الأموي. الفزاري يشدّد على صدق الرواية قائلا "سأحدثكم بما شاهدته عيني، ولا أحدثكم عن غيري".

لا يمكن للهمذاني العارف بالتاريخ الأدبي خير معرفة أن يكون جاهلا بالقرون الفاصلة بين العصرين، فالرواية يعيش في نهاية ال- ن الرابع، لكنه يروي واقعة شهدها في نهاية القرن الأول، هذه الواقعة، وكثير مثلها، لا تفهم إلا على أنها تهكم مبطن من تقاليد الإسناد التي اختُرقت رغم تمسك الثقافة بمعاييرها، إلى ذلك فإنها تبطل فكرة المطابقة. إن تصوراً يقرّ بالمطابقة، ويبحث عن المماثلة، وينتظر شرعيته استنادا إلى الموثوقية، يجب أن يتخطّاه التحليل الفني الذي يعنى بسردية المقامة، ويتجاوزه إلى اعتبار أولئك الرواة، وسائل فنية تنهض بمهمة نسج الحكاية.

تمدّنا المقامات العربية بشواهد كافية تؤكد أن الرواة من اختلاق المؤلفين، وأنهم وجدوا لأسباب تتعلق بفن المقامة. يقول الحريري بأن عيسى بن هشام، وأبا الفتح الإسكندري " كلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تتعرّف"[12]. يقطع الحريري نسب الراوي والبطل في مقامات الهمذاني، ليحررهما من انشغال الآخرين بأمر المطابقة، وهي فرصة بالنسبة له، لينفي المطابقة في مقاماته، فيؤكد على أن كل ما تضمنته مقاماته "فخاطري أبو عذره، ومقتضب حلوه ومرّه"[13]. يريد بذلك أنه من نتاج خاطره، ويجاريه في هذا الموقف ابن الصيقل الجزري الذي يقرر بأن كل ما ورد في مقاماته "فأنا فتّاح مدن جلّه وقلّه، وسفاح مزن وبلّه وطلّه"[14].

ولم يقتصر الأمر على الحريري، وابن الصيقل الجزري، بل جاوزهما إلى المحدثين الذين يقرون أن رواة مقاماتهم وأبطالها، ينتمون إلى عمل المخيلة، وليس الواقع، شأن اليازجي، الذي يصف راوية مقاماته وبطلها، بأنهما "كلاهما هيْ بن بيْ، مجهول النسبة والبلاد"[15]. فإذا كان الأمر كذلك، بدلالة الشواهد التي أوردناها، فالبحث في أمر إحالة الرواة على أشخاص خارج البنية السردية للمقامة، لا جدوى منه، وما يلزم العناية به، هو البحث في أمر الراوي، بوصفه مكوناً سردياً من مكونات بنية المقامة.

يُدشّن لظهور الراوي المعروف بأحد الأفعال "قال" أو "حدّث" أو "حكى" أو "أخبر" وحالما يظهر ذلك الراوي، حتى يتكفل بمهمة ترتيب مكونات العالم الفني للمقامة فيستعيد واقعة شهدها، ويركز اهتمامه حول شخصية مركزية، تكون محوراً للوقائع، تتسم بأنها شخصية تتجنب الكشف عن نفسها، ولا يكشف الراوي أمرها إلا بعد الانتهاء من المهمة التي تقوم بها وذلك في لحظة "التعرُّف". هذا هو الإطار العام الذي يحكم دور الراوي، وضمنه تترتب وظائفه الأخرى في نسيج بنية المقامة بما يجعله المهيمن الأول في كل ما تنطوي عليه البنية السردية لها. كشف دور الراوي في بناء المقامة يستدعي تتبعاً دقيقاً

لمظاهر ذلك الدور، سواء أتعلق الأمر، بتحديد معالم الفضاء الذي يرسمه للأحداث، أم في متابعة أمر بطل المقامة، ولبيان ذلك الدور انتخبنا مقامة قصيرة للمهذاني وهي المقامة "القردية"[16] لتكون موضوعاً للتحليل، الذي نهدف منه إلى تسليط الضوء على دور الراوي في تشكيل العالم السردي للمقامة، وسنعمل على إيراد أجزاء متتالية من النص، والوقوف على كل جزء منه، بما يسهّل الكشف عن دور الراوي عيسى بن هشام في بناء هذه المقامة، الأمر الذي يمكن تعميمه على مقامات أخرى.

"حدثنا عيسى بن هشام، قال: بينا أنا بمدينة السلام، قافلاً من البلد الحرام، أميس ميس الرجلة، على شاطئ الدجلة، أتأمل تلك الطرائف، وأتقصى تلك الزخارف "فصّلنا القول في الاستهلال السردي، في الفقرة السابقة، ولا حاجة بنا لإعادته ثانية هنا، فهو كما اتضح يدشن لظهور الراوي الذي يستعمل ضمير المتكلم المسند إلى فعل ماض، وهذه صيغة مهيمنة في المقامة العربية، ويتميز استخدام ضمير المتكلم بأنه يسهم في تجنب أي وصف مجرد للأشياء والموجودات التي ستظهر لاحقاً في المقامة، إنما يولي انطباعات الراوي، ورؤيته الذاتية، ومواقفه الشخصية، اهتماماً خاصاً، ومن خلال ذلك تتدفق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى، فالراوي أشبه برحّالة جوال، لا تحدّه حدود مكانية داخل دار الإسلام، ينبت حالاً في المكان الذي ينتخبه مؤلف المقامة، وغالباً ما يظهر وقد قفل راجعاً من مكان، أو وصل توّاً إليه، أو هو في سفر وقد أنهكه التجوال، فأمّ مكاناً ما طلباً للراحة. يحدد مكانه بدقة، ويكشف سبب وجوده فيه، وشأن عيسى بن هشام في هذه المقامة، فالراوي يتحدّث مباشرة، مستعملاً جملاً قصيرة، مكثفة، تهدف إلى كشف موقعه، وحاله:

يتجوّل عيسى بن هشام في بغداد، وقد عاد من رحلة حج إلى مكة. يقوم بنزهة في المدينة كمن يراها أول مرة، متبختراً على ضفاف دجلة شأن نبات البقل الذي يتكاثر على ضفاف الأنهار، ويزداد نمواً بسرعة، وهو في تأمل لكل طريف في المدينة، ولما كان تأملُ الراوي يختلط بالبحث عما يسلّيه من غرائب الأمور وجديدها، فالفقرة ترسم ملامح راوٍ يصف عياناً ما يروي، وتخلق في الوقت نفسه أفق توقّع لحدث غريب سيقع. ما تُخبر به الفقرة متوالية مترابطة من الأخبار ترسم صورة لشخص عاد من رحلة الحج لتوّه، وأقام في مدينة السلام، ثم خرج باحثاً عما يسلّيه من الأحداث الغريبة. في المخيال العام ترتسم صورة مخصوصة للحاجّ؛ فالعائد من بيت الله ينبغي عليه الانصراف إلى العبادة، وفي كثير من أطراف دار الإسلام يعدّ الحج تتويجا للعبادات الممكنة، فهو رحلة شاقة وتطهرية إلى مكان مقدس ناء، الوصول إليه مكافئ للذنوب التي ينتظر أن تتلاشى بالطواف حول بيت الله الحرام. وحينما ينصرف الحاج من الديار المقدسة يكرّس نفسه للعبادة، بالحجّ يعتقد المسلم

بأنه يتخطّى عتبة الحياة الفانية إلى عالم الآخرة الخالد، ذلك ما ينبغي أن يستأثر بعموم الحجيج القافلين زرافات إلى مواطنهم بانتظار أن يكرّسوا أنفسهم لعبادة الله إلى النهاية.

لم يطرأ في بال عيسى بن هشام شيء من ذلك، على العكس، انطلق للترويح عن نفسه جوار دجلة كمن يريد طمس أثر الصحراء في نفسه، لا يشغله سوى الممتع والطريف في دار السلام، فبغداد القرن الرابع غزتها المظاهر المتنوعة والمثيرة لحياة مركّبة تتجاور فيها الثقافات، والعقائد، والأعراق. لم تكن مدينة منقطعة إنما هي صلة الوصل بين أطراف دار الإسلام، والقلب النابض في وسطه، لكن عيسى بن هشام في حلّ من التزامات العائد من الحجّ، فلم يكن معنيا بالدور الثقافي لبغداد. فرديته، ورغبته الترويحية، توجهانه إلى استكشاف الجانب الآخر من المدينة، الجانب الخاص بالمشعوذين، والطفيليين، والمخادعين، وعموم المهمّشين من العامة الذين دفعت بهم الحياة إلى المدينة ليضفوا عليها طابع الصخب والإثارة "إذ انتهيت إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشقّ الضحك أشداقهم، فساقني الحرص إلى ما ساقهم".

بعد أن يفرغ الراوية من رسم الفضاء العام الذي هو فيه، يهيئ الأذهان لحدث ما. يبدأ من هذه الفقرة بالاقتصار على الواقعة التي أمامه، ولكنه مازال غير معني بالتفاصيل الدقيقة، التي ستكون محط عنايته في فقرات لاحقة، ينتهي الأمر بالراوي إلى حلقة رجال مزدحمين يضحكون دون أن يعرف سبباً لذلك، مما يزيد فضوله لكشف سرّ تكالب حلقة الرجال هذه، وهنا يزيد انفتاح أفق التوقّع عند المتلقي، الذي سيكون شأنه الآن شأن الراوي، لا يدري بالضبط ما يحدث وسط تلك الحلقة من الرجال، والفضول غالباً ما يدفع الراوي في المقامة إلى كشف سرّ ما يرى، وقد لا تكون الحلقة حلقة متفرجين، فهي تتعدد حسب الموقف، وابتداءا من هذه اللحظة ينبغي نسيان كون عيسى بن هشام حاجّا، فهو يندفع إلى لجّة السخرية والفكاهة، وهما في الثقافة المتعالمة غير لائقتين بمن زار بلاد الحجاز، ولبس جبّة الوقار "حتى وقفتُ بمسمع صوت رجل دون مرأى وجهه لشدّة الهجمة، وفرط الزحمة".

الوصف الذاتي الممتزج بالهدف الإخباري عن الحال والمكان يتجه إلى التخصيص بعد أن فرغ من وصف مكان الحدث، وتندرج فيه سلسلة الوقائع حسب طبيعة وقوعها، فبسبب الزحام الذي يمنع الراوي من مشاهدة ما يحصل وسط حلقة الرجال، تقوم حاسة السمع بأداء وظيفة الاكتشاف قبل حصول المعاينة، ولكنه اكتشاف ناقص، فما تفلح العين في كشفه هو أكثر مما تفعله الأذن، ولكن لا حيلة للراوي في هذه اللحظة سوى الاعتماد على أذنه إلى أن يتم له ذلك بحاسة البصر. التنازع بين الأذن والعين لا يكون فقط مثار تسلية إنما يحيل على تعطّل حاسة ونشاط أخرى.

إذا وقفنا على صورة الحشد المتحلّق حول شيء مجهول أمامه نكتشف بأن الراوي مازال يعمّق الإحساس بوساطة الوصف، إلا إنّ ما يجعل الرجال على تلك الصورة من التدافع لابد أن يكون أمرا غريبا، وعليه فالفقرة تغني ما قبلها، وتنفتح على ما بعدها "فإذا هو قرّاد يرقّص قرد، ويُضحك مَن عنده". وحالما يفلح عيسى بن هشام في اختراق حلقة الرجال، يكتشف أن ثمة رجلاً يرقّص قرداً، وأن ذلك هو السبب الذي دعا الرجال إلى التزاحم حوله، وقد يعنى الراوي بوصف هذه الحال، ولكنه هنا، لا يتوقف أمامها طويلاً لأن هدفه ليس وصف هذه الواقعة بعينها بل تأثيرها فيه "فرقصت رقص المحرّج، وسرت سير الأعرج، فوق رقاب الناس، يلفظني عاتق هذا لسرّة ذلك، حتى افترشت لحية رجلين، وقعدت بعد الأين، وقد أشرقني الخجل بريقه، وأرهقني المكان بضيقه".

يلاحظ أن الراوي يعنى بالأثر الذي تركه فيه ترقيص القرّاد لقرده، إلى درجة يرقص فيها دون أن يسيطر على مشاعره، فكأنه راقص محترف هزّه الطرب، فجعله يتمايل يميناً ويساراً لشدة تأثير الموقف مما جعله، يقفز فوق رقاب الناس دون وعي منه، يتقاذفه هذا صوب ذاك في حركة غير واعية، فيجد نفسه أمام القرّاد، وقد افترش لحية رجلين جلسا خلفه، وقد هزّه التعب والإعياء، بل داهمه الخجل وكأنه غصّ فيه، لأنه أتى عملاً غير واعٍ في طربه وانفعاله، وفي تدافعه فوق رقاب الناس، وهو مما لا يليق به، هذا فضلاً عن ضيق المكان الذي كان يزيده إرهاقا وتعباً.

الصورة الساخرة التي يرسمها الراوي لنفسه، ولحلقة الرجال، تبلغ ذروتها في هذه الفقرة، وهي تدل على مدى تكالب أشخاص هذا المشهد على القرّاد الذي لم يعن الراوي به مباشرة حتى هذه اللحظة، لكنه رسم بدقة واقتدار المشهد المحيط به، مما سيفتح أفق توقع آخر، يتشكّل فيه سؤال مهم: مَن يكون هذا القرّاد الماهر الذي يستأثر بعناية الناس على النحو الذي وصفهُ الراوي؟ "فلما فرغ القرّاد من شغله، وانتفض المجلس عن أهله، قمتُ وقد كساني الدهش حلته، ووقفتُ لأرى صورته، فإذا هو والله أبو الفتح الإسكندري" ذروة المقامة، تكون لحظة التعرُّف إلى البطل المتخفّي، فالراوي يتعلّق بالقّراد الذي يكون محطاً لإعجاب المتفرّجين، وما أن يدفعه فضوله لأن يتعرّف إليه، حتى يكتشف أنه معروف لديه، وقد احتال على المتفرّجين وظهر بهيئة قرّاد، بعد أن كان من قبلُ يتقمّص في كل موقف دورا مختلفا ـ ولن نتوقف كثيراً على لحظة التعرّف في المقامة، لأننا سنعود إليها في أثناء الحديث عن بنية الحكاية ـ ووسط ذهول الراوي، وخيبة أمله، وتعجبه من تحوّلات أبي الفتح الإسكندري المستمرّة، يسأله لائماً "فقلت ما هذه الدناءة ويحك؟فأنشأ يقول:

الـــذنـــب لـــلأيـــام لا لـــي ... فـاعـتـب عـلـى صـرف الـلـيـالـي
بـالـحـمـق أدركـت الـمـنـى ... ورفـلـت فـي حـلـل الـجـمـال"

خيبة أمل الراوي المريرة بصديقه أبي الفتح ـ الذي كان تعرّف إليه في مواقف سابقة ـ تدفعه لأن يصف فعلته بالدناءة، وهو يستحق شديد اللوم عليها، إذا لا يليق بفصيح ومثقف مثله أن يلجأ إلى هذه المهنة ليعتاش منها، لكن جواب أبي الفتح أكثر قسوة من سؤال عيسى بن هشام، فهو في عصر لا يقدر شأن أفراده، فلجأ إلى مهنة القرادة، واللوم يجب ألاّ يوجه إليه، بل إلى المصائب والمحن، وشدائد الدهر التي ساقته إلى ذلك، فلولا التحامق وادّعاء الجهل، ما كان له أن يصل إلى ما هو عليه، فالزمن الذي يعيش فيه لا يسعف إلا الحمقى.

لو ألقينا مجدداً نظرة كلية إلى الدور الذي تكفّل به عيسى بن هشام في المقامة "القرديّة"، وهو دور يكاد يتطابق مع أدوراه في معظم المقامات الهمذانية، بل وأدوار الراوة عامة في المقامات التي التزمت البنية التقليدية للمقامة، نجد أنه هو الذي تكفّل بإنجاز جميع المهمات الأساسية بما فيها رسم الفضاء، والمشاهد السردية، والبطل، وتشكيل نسق الحكاية المتتابع، فضلاً عن مهمة الوصف والتعليق التي زينت المقامة عبر منظور ذاتي يقدم الأحداث بعين الراوي. إنه لم يسمع الواقعة ليدوّنها، إنما شاهدها، وتكفل بمهّمة تقديمها، كما ترسبت في ذاكرته، وقد جعل الوقائع تتنامى شيئاً فشيئاً أمامه، لأنه جزء منها، وحشدها لتلقي الضوء على بطل المقامة، ولتكون لحظة التعرّف ذروة تكشف عن موقفين متباينين بين الراوي والبطل. وساعد أسلوب السرد الذاتي، وهو الأسلوب المهيمن في المقامة العربية، الراوي كثيرا في إضفاء أهمية على انطباعاته ورؤيته الخاصة للعالم الفني للمقامة، لأنه جزء منه، وبذلك فالراوي المفارق لمروّيه في المقامة عنصر مهم، ومن أهم العناصر المكونة للبنية السردية فيها، فبدونه تتخلخل بنية المقامة، وتتحوّل إلى وصف مجرد، أو إلى مجموعة أخبار، غير محكومة ببنية تنتظمها، وتوجّه عمل المكونات السردية فيها.

على أن هذا لا يطمس المنحى الانتقادي اللصيق بمقامات الهمذاني، ومن بعدها مقامات الحريري، فتلك النصوص التأسيسية تقوم بتمثيل التناقضات الاجتماعية والأخلاقية لمجتمع القرن الرابع ما بعده في دار الإسلام، فتضع القيم والأخلاقيات الكبرى في تعارض واضح من الوقائع اليومية للناس، فلم تكن دار الإسلام عالما منسجما تتدفق منه الفضائل، إنما هو يمور بالتناقضات الثقافية، والطبقية، والعرقية، وأبو الفتح الإسكندري ومن بعده السروجي يرتسمان كعلامة ثقافية دالة على التنازع بين مستويات متناقضة من القيم الاجتماعية، فهما منفيان ثقافيان في دار الإسلام، ولا وسيلة لهما لكسب العيش سوى التنكر. ويظهر التعرّف كلازمة سردية لضبط الخداع والتنكّر لكنه لم يبطل دلالته الاجتماعية أبدا.

3. البطل راوياً.

بحثنا في الفقرتين السابقتين مستويين من مستويات السرد في المقامة، أولهما عزوناه إلى راوٍ مجهول، وثانيهما إلى راوٍ معلوم. وننتقل الآن إلى مستوى ثالث من مستويات السرد فيها، وفيه لا يقتصر الأمر على راوٍ ينقل إلى مروي له، بوساطة راوٍ أخر، بل إن البطل المركزي في المقامة هو الذي ينهض بمهمة الرواية إلى جانب بطولته للحكاية، وغني عن التأكيد القول هنا إن رواية البطل لواقعة هو عنصر مشارك في حدوثها، تمر عبر وسيطين هما الراوي المعلوم أولاً، ثم المجهول ثانياً، وبعبارة أخرى فالبطل يروي ما جرى له إلى راوٍ معلوم، يقوم برواية ذلك إلى راوٍ مجهولٍ فيقوم الأخير براويتها إلى مروي له مجهول، وعبر سلسلة الرواية المتصلة يصل صوت البطل إلى المتلقّي.

طاف أبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي في أرجاء دار الإسلام بلا كلل، إنهما في الواقع قاما برحلة تنكّرية كبرى اخترقا خلالها تلك الدار من مشرقها إلى مغربها، ومن شمالها إلى جنوبها، وفي كل مرة كانا حريصين على إعلان التوبة في نهاية الحبكة الخاصة بالموقف الذي انتهيا إليه، لكنهما بعجالة يستأنفان الحيلة ثانية في مدينة أخرى، وبوجه آخر، وموقف مغاير. وفي الاجمال يمكن القول بأنهما انهمكا في السخرية من الصدق الأخلاقي المفتعل عبر التفكّه القائم على المفارقة، والتهكّم المرير من نفسيهما ومجتمعهما، وقد شغلا بفضح النفاق المخيّم في كل مكان، إذ انتهجا طريقة التمويه وسيلة لازدراء نظام القيم العام الذي دفعهما إلى التشرّد والتجوال، وطلب الحاجة، فهما علامة دالّة على مجتمع لم يزل غير قادر على هضم تناقضاته، ولم يبلغ مرحلة التكافل الذي يحول دون التصريح الكامل عن الحاجة والعوز، ناهيك عن أنه ينظر إلى الأغيار بريبة وشكّ. يعلن أبو الفتح إنه اعتاض "بالإقامة السفر، وعمّر الطرق، فلا يعرف منزلا، وهو في الشرق يذكر، وفي الغرب لا ينكر".

وعلى غرار البحث في المطابقة بين الرواة وبعض الإخباريين، ظهر بحث مناظر بين الأبطال وشخصيات حقيقية. يروي حاجي خليفة عن السيوطي بأن مقامات الحريري وضعت "لأن أبا زيد السروجي وردَ البصرة، وكان شيخا بليغا، فوقف في مسجد بني حرام، فسلّم، ثم سأل الناس، والمسجد مملوء بالفضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه، وذكر أسر الروم ولدَه". قال الحريري "فاجتمع عندي فضلاء، وأخبروني بما سمعوه، وتعجبوا منه، فأنشأت المقامة الحرامية، ثم بنيت عليها سائر المقامات"[17]. يعنينا الوقوف على أبطال المقامات بوصفهم عناصر في البنية السردية. صحيح أن الراوي المعلوم هو المهيمن في المقامة العربية، ولكننا لا نعدم وجود أمثلة كثيرة على البطل ـ الراوي، ينبغي أن نورد معطيات تدلل على ذلك، على أن نقف بعد ذلك على دور البطل ـ الراوي في صياغة عالم المقامة.

ورد في المقامة "الجرجانية" للهمذاني ما يلي "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا نحن بجرجان، في مجمع لنا نتحدث وما فينا إلا منا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدّد، ولا القصير المتردّد، كث العثنون، يتلوه صغار في أطمار، فافتتح الكلام بالسلام وتحية الإسلام فولانا جميلاً، وأوليناه جزيلاً، فقال: يا قوم إني امرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، نهتني سليم ورحبت بي عبس، جبت الآفاق، وتقصيت العراق، وجلت البدو والحضر، وداري ربيعة ومضر..)[18].

وفي المقامة "المضيرية" يرد مثال مشابه أيضاً، إذ يبدأ أبوالفتح الإسكندري واصفاً دعوة أحد التجار له لتناول "المضيرية" وذلك بعد أن ينحسر دور عيسى بن هشام "دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولزمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبته إليها وقمنا فجعل طول الطريق يثني على زوجته.. "[19].

وفي المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري يرد المثال الآتي في المقامة "الحلبية" إذ يتولى الراوية أبو علي المصري بعد أن ينسحب القاسم بن جريال الدمشقي فيقول "إني من أشمخ شنخوب (من أعلى نسب) وأبذخ شؤبوب، وأفصح فصيلة، وأفسح وصيلة (أرض معمورة) لم أزل رفيع العماد، وسيع الغماد (=كثير السياحة) مبيض المخارق مقرّظ المرافق أعطى الطارق، وأمتطى النمارق وأنادم الشارق وأصادم البيارق.. "[20].

كما ترد أمثلة على ذلك في مقامات الحريري، منها ما ورد في المقامة الكوفية، إذ يدهم أبو زيد السروجي مجلساً في الكوفة في الهزيع الأخير من الليل، وفيه الحارث بن همام، ويختلق حكاية يرويها بنفسه لخداعهم بأنه فقير ولا يملك شيئاً، ولا يستطيع أن يسترد ولده لفقره فيقول مخاطباً مجلس السمر "لقد بلوت من العجائب ما لم يره الراؤون، ولا رواه الراوون، وأن من أعجبها ما عاينته الليلة قبل انتيابكم، ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مرآة، في مسرح مسراه، فقال: إن مرامي الغربة، لفظتني إلى هذه التربة، وأنا ذو مجاعة وبوسى، وجراب كفؤاد أم موسي، فنهضت حين سجا الدجى، على ما مرّ بي من الوجى، لأرتاد مضيفاً، أو اقتاد رغيفاً، فساقني حادي السغب (=الجوع) والقضاء المكنى أبا العجب، إلى أن وقفت على باب دار.. "[21].

ويرد مثال مشابه أيضاً في المقامة "الفرضية"[22] إذ يتكفل أبو زيد السروجي برواية ما جرى لهُ، ولكن أوضح الأمثلة، على قيام البطل بدور الراوي يرد في المقامة "الحرامية" التي هي أول مقامة أنشأها الحريري، إذ يلتقط البطل الرواية عن الحارث بن همام، دونما فاصلة تتيح للأول، تحديد معالم بنية المقامة: "روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي، قال: مازلت مذ رحلت عنسى (=ناقتي القوية) وارتحلت عن عرسي وغرسي، أحنّ إلى عيان البصرة حنين المظلوم إلى النصرة.. "[23].

المعطيات التي أوردنا بعضها تدلل على الدور الذي ينهض به البطل بوصفه راوياً، فإلى جانب بطولته للحكاية، يقوم بعد أن يُسمح له بالرواية، بوصف حاله، والظروف التي أجبرته على الوصول إلى هذه المدينة أو تلك أو ممارسة هذه الحرفة أو تلك، وعلينا قبل تأشير المتغيرات التي تطرأ على بنية المقامة حينما يكون بطلها راوياً لأحداثها، أن نبين أن الراوي في هذه الحال غالباً ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد طرفة عجيبة، أو يتعمق في وصف حالة الضيق والفقر التي هو عليها، ليخلق تعاطفاً وجدانياً مع المروي له، هادفاً من وراء ذلك إلى زيادة الكسب، وثمن المكافأة بوساطة تضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فثمة تعاقد ضمني بين الراوي والمروي له، وهو ما يشكل ظاهرة مهيمنة في السرد العربي عامة، والمقامة خاصة، يتمثل في أن ثمن المكافأة يتحدّد في ضوء غرابة الحكاية، وقد تكون المكافأة مادية أو تكون معنوية كإبداء الإعجاب بالحكاية، والإطراء على الراوي، إذ كلما أغرب الراوي بحكايته، أفضى ذلك إلى زيادة مكافأته، سواء أكان المتلقي فرداً أم جماعة.

في المقامة غالباً ما يكون المروي له جماعة من العامة في الطرق أو الساحات أو المساجد أو القوافل أو خاصة في سمر ليلي. وقد يكون المروي له فرداً كأن يكون قاضياً أو والياً، يقوم بطل المقامة بتضليله بأنه مغبون جراء أمر ما، فيزيد الأول عطيته له، بسبب وصفه الطريف والغريب لضيق حاله. الاختلاق بغية تضليل المروي له، وهو ما يفضي إلى الفوز بعطية جيدة، أحد أبرز الأسباب التي تدفع البطل ليكون راوياً، وسواء أكانت المكافأة مرضية له أم لا ـ وغالباً ما تكون كذلك ـ فالبطل الراوي يفتخر بأنه أفلح في تضليل محدثيه، ولكن ليس بإرادته، إنما بإرادة عُليا، قضت أن يكون المضلّل هو الفائز بالمكافأة، وليس ذلك الذي يتبع الطريق السوي في الحصول عليها، ويتبع كل ذلك اتفاق ضمني آخر، بين البطل ـ الراوي ـ والراوي المعلوم، وهو أن الأخير يكتشف حيلة الأول، ولا يفضح سلوكه، وإن كان يلومه، فثمة عُرف يحكم الطرفين: الخداع والتكتم عليه، إلى درجة يمكن القول معها، إن الراوي لو قام بفضح أمر البطل المحتال، لانتفت الحاجة إلى الحكاية، لأن البطل الراوي في كل مرة يقوم بالدور نفسه، وبهيآت مختلفة.

وعلينا أن نتخيل خيبة أمل البطل، إذا عرف أن المتلقين يعلمون مسبقاً أنه يحتال عليهم، ففضلاً عن رد فعلهم غير المحسوب، فإن أبسط ما يمكن تصوره هو انفضاض دائرة المتلقين وبقاء البطل الراوي وحده، فإذا كان التصوّر يقود إلى هذه النتيجة المتوقعة فلمَنْ سيروي البطل؟ وهل سيروي حكاية لنفسه؟ إنَّ ذلك في المقامة أمر مستحيل فلابد من وجود مجلس (=مقام). وكل هذا يفسر لنا الأسباب الكامنة وراء احترام التعاقد الضمني بين البطل والراوي في عدم البوح بالحقيقة.

أقل ما تفضي إليه عملية البوح، هو تقويض علاقة التراسل بين المتلقين والبطل، ومعروف أنه على تلك العلاقة نشأت البنية السردية للمقامة، وبنقضها ينفسخ العقد بين الراوي والمروي له، وتنحلّ بنية المقامة بوصفها نوعاً سرديا. وبنية المقامة عندما يكون البطل راوياً تختلف عنها عندما يكون بطلاً فقط، ولا يقتصر الاختلاف على ضمور دور الراوي المعروف، وغيابه عن الجزء الأعظم من المقامة، فحسب، بل يشمل الاختلاف رؤية الراوي لمكونات الحدث كما يشمل بنية الحكاية، واستبدال الراوي الذي كان يتكّفل بتقديم بطل تُشكل مجموع أفعاله حكاية براو هو ذلك البطل الذي يقوم بتشكيل الحكاية، أمر غاية في الأهمية في موضوع البنية السردية للمقامة، إذ إن الأحداث تعرض بوساطة وعي مغاير، ورؤية لا تفصلها عن تلك الأحداث أية مسافة، وهكذا فإن أول تغيير يحصل، هو إنَّ الراوي في هذه الحالة يتماهى بأفعاله فيتحول السرد من مستوى إلى آخر، وبالراوي المفارق لمرويه، يستبدل آخر متماه بمرويه، وهذا التحوّل يؤثر في تشكيل الأحداث مما يؤدي إلى تغيير البنية السردية للحكاية

تتدرّج مكونات الحدث في سلسلة متعاقبة من الوقائع في البنية التقليدية للمقامة، حينما يكون الراوي مفارقاً لمرويه، ابتداء من ظهوره في مكان ما، وصولاً إلى لحظة التعرّف إلى البطل، الذي يعمد في كل مرة إلى تمويه نفسه، كيلا يُكشف، فالتعرّف هو الذروة التي تبلغها الحكاية في المقامة، وما يعقبها من لوم، فهو مرحلة أفول أهمية الحكاية، مما يستدعي إنهاء المقامة، أما في المقامة التي يكون بطلها راوياً لأحداثها فإن التعرّف يحصل قبل الحكاية، وعليه تنعدم ضرورة وجود حكاية، تكون ذروتها لحظة تعرّف بين الراوي والبطل. ويصار حالما يلتقي الراوي بالبطل إلى اتفاق، وهو أن يروي البطل حكاية ما، أو يقوم بعلم من الراوي بتقمص دور ما، يدر عليه مالاً، ولا يكون فعله هذا منطوياً على بنية حكائية، فقد يكون وعظاً، أو وصيةً، أو إظهاراً لبراعة لغوية، أو حلاً للغز، أو ما شابه ذلك، وهكذا فالتعرّف لا يكون ذروة للحكاية، كيما يمنحها بنية فنية، إنما يكون في بدء المقامة وغالباً ما يكون على سبيل الصدفة، وبمبادرة من الراوي البطل إلى مجلس أو منزل فيه الراوي معلوم. مستويات السرد الثلاثة التي وصفناها، تمثل ثلاثة قشور تحيط الحكاية، ويلزم الأمر هنا، أن يتجه البحث في الفقرة الآتية إلى ذلك اللبّ الكامن بين القشور، إلى الحكاية.

4. التعرّف وبنية الحكاية.

الإشارة المبّكرة التي أوردها الحصري للتفريق بين الرواية والحكاية في مقامات الهمذاني، حينما ميز بين عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري وأكد على أن الهمذاني "أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[24] إشارة مهمة في سياق تحليل

المقامة؛ لأنها لم تقف على رصد تلك الظاهرة في مقامات الهمذاني فقط، إنما تضلح لوصف المقامات اللاحقة. لأنها ـ وهذا ما يهمنا الآن ـ قرنت الحكاية بالشخصية المركزية في المقامة، وكون الحكاية تتشكل مما يقوم به البطل من أفعال أمرُ مهم في إضفاء ميزة خاصة على هذه الحكاية. فعلاً، فما يعطى الحكاية في المقامة طابعها المميز هو أنها، في الغالب، فعل يصنعه شخص ما، وظل هذا الشخص هو المحور الذي يستقطب الأحداث حوله، وتنجذب إليه الوقائع على الرغم من وجود شخصيات هامشية يوردها الراوي لملء الفضاء الذي تقع فيه الحكاية، مثل زيد ابن البطل في مقامات الحريري، والغلام الذي يلازم الراوية في مقامات اليازجي، وغيرهما ممن يستوجب أمر المسامرة حضوره وغالباً ما يكون الراوي الذي يقوم فيما بعد برواية الواقعة التي جمعته بالبطل، وهو أكثر الشخصيات انجذاباً تجاه شخصية البطل.

إلى إشارة الحصري التي فرقّت بين ركنين من أركان المكونات السردية في المقامة علينا أن نضيف إشارة أخرى أكثر أهمية فيما نبحث الآن فيه، وأعني بنية الحكاية، والإشارة لابن الأثير ويقول فيها "إن المقامات مدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص"[25]. صحيح أن ابن الأثير في سياق بحثه، كان يهدف إلى ذمّ المقامة، والحطّ من شأنها، إذا قورنت بالرسائل الديوانية، ولكن ذمّهُ لها يكشف حقيقة أساسية، يعزى إليه فضل إثارتها في سياق التفاضل الانتقاصي الذي قام به، وهي: البنية السردية للمقامة ثابتة ومحددة، وهي لا تسمح للمؤلّف بأن يغير في علاقاتها السردية؛ لأنه أسير قيود البنية على نقيض كاتب الرسائل الذي يمخر عباب بحر لا ساحل له. وإذا دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على هيمنة بنية هذا النوع كما قررها الرواد الأول، إذ ظلت تلك البنية تمارس حضورها، سواء في تحولها إلى منهج محاط بقيود النوع السردي أو توجيه العناصر الفنية المكونة لها، على نحو لا يخرق نظام البنية الثابتة، التي يجب أن نصطلح عليها الآن بـ"البنية الأصل". وإذا كنا قد وقفنا على الرواية بوصفها أحد المكونين السرديين الأساسيين في المقامة، فإننا سنبحث هنا في الحكاية بوصفها المكوّن الأساس الآخر في المقامة.

إن "المخلص" الذي عناه ابن الأثير في وصفه للحكاية هو "التعّرف" الحاصل بين الراوية والبطل، حيث تقفل المقامة إلاّ من شكوى من يزفر بها البطل شعراً، في الغالب، ويعقبها فراقهما، ويحسن بنا أن نورد نماذج من صيغ التعرّف بين الراوي والبطل، قبل أن ننصرف إلى أهمية التعّرف في بنية الحكاية. يرد التعّرف في مقامات الهمذاني، بالصور الآتية، عندما يواجه الراوي، البطل "فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري" أو "فإذا هو والله أبو الفتح" ونادراً ما يكون التعرّف بالصورة الآتية "ألست بأبي الفتح الإسكندري؟" أو "إن هذا الرجل هو الإسكندري".

وقد يعرّف الاسكندري نفسه شعراً للراوية في مقامات أخرى مثل "الجاحظية" و"المجاعية" و"المارستانية" و"العلمية" وغيرها. ويرد في مقامات الحريري بصور، منها "فإذا هو شيخنا السروجي" أو "هذا أبو زيد" أو "فإذا هو أبو زيد". ولا تخلو المقامات من أن يكون التعرّف فيها شعراً على لسان أبي زيد السروجي، كما ورد مثلاً في المقامات "المعريّة" و"البغدادية" و"المكية". وأخيراً نمثل على صيغ التعرف بما ورد في المقامات الزينية مثل "ألفيت أبا نصر المصري" و"فإذا به شيخنا المصري" و"فعلمت أنه أبو نصر" أو "أيقنت أنه المصري".

الإيحاء بالدهشة والتعجب، وعدم التوقع، أمر شبه ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف، وهو ما يبين أن البطل يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان تعرّف إليه في موقف سابق بهيآت مختلفة، وعلى نقيض المفاجأة التي تدهش الراوي فإن المتلقّي يعرف أن الموقف سيفضي إلى التعرّف حتماً، وهكذا، في الوقت الذي تتوافر لدى المتلقّي إمكانية حدس تطور الأحداث قبل حصولها في المقامة، بما فيها موقف التعرّف، فإن الراوي، يبدو في كل مقامة، جاهلاً بما ينتظره، وهو ما يفضي في بعض الأحيان، لأن يكون ضحية خداع وتضليل البطل، فيعمل موقف التعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً لديه.

وكون البطل هو البؤرة التي تنجذب وقائع الحكاية إليها، يرتب أمراً مهماً هو أن أي واقعة، طال وقوف الراوي عليها أم قصر، تتحدد قيمتها في البنية السردية في ضوء علاقتها بالبطل، ومقدار كونه مساهماً في صنعها، ويتضح ذلك بصورة عامة، في أن القسم المخصص لوصف رحلات الراوي، أو وجوده في أماكن مختلفة، وهي تتعدد بحسب تعدد المقامات، يفتقد كثيراً العناصر التي تسهم في تشكيل حكاية ما، فهذا القسم، غالباً ما يعنى بكشف انطباعات الراوي، والفضاء العام بدلالته المكانية والزمانية للحدث، ولكن أهميته في البنية السردية تعود إلى أنه يمثل معطى محدداً، ويؤطر ما سيحدث، وبعد انتهاء هذا القسم تبدأ عناصر السرد بالتضافر لتشكل المتن الحكائي.

ترتّب لحظة ظهور البطل في المشهد على الراوي أن يجعل كل الأفعال ترتبط به، سواء تلك التي يقوم البطل بها، أو تلك التي يتضمنها المشهد العام، بما فيها الشخصيات التي يروي البطل ما جرى لها من غرائب الأمور. وفي جميع الأحوال، فما يحدّد بنية الحكاية، ويتحكم في إضفاء ميزة عليها، هو العلاقة بين الراوي والبطل، بوصف الأخير صاحب فعل، والأول راوية له. إذا وضعنا جانباً مقامات لا تنطوي على موقف تعّرف عند الهمذاني، لكون الراوي هو البطل فيها[26]، فإن المقامات الباقية، وعددها سبع وثلاثون، تتوزع على قسمين: سبع التعّرف فيها أولاً[27]، أي قبل تشكيل الحكاية التي يقوم بها أبو الفتح

الإسكندري، وثلاثون يحصل التعّرف فيها بعد أن يفرغ البطل من حكايته، وفي مقامات الحريري، يظهر موقف التعرف في المقامات جميعها، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين: أولهما وعدده ست عشرة، يحصل التعّرف فيها أولاً[28]، والآخر وعدده أربع وثلاثون، يؤجل موقف التعرّف فيها إلى ما بعد الحكاية التي يفرغ منها أبو زيد السروجي.

وفي المقامات الزينية، نجد أن المقامة الأولى فقط وهي "البغدادية" لا يرد فيها ذكر لموقف التعّرف، أما المقامات التسع والأربعون فتتوزّع إلى عشرين يحصل التعرّف فيها أولاً[29]، وتسع وعشرين يقع التعرّف فيها بعد أن ينتهي أبو علي المصري من حكايته. وإذا أخذنا بالحسبان عدد المقامات المدروسة، ونسب التعرّف في كل منها، استقامت لدينا مجموعة من الحقائق، في ضوء الجدول الآتي:

جدول يبيّن نسب تواتر التعرّف في المقامة العربية

المقامات	عددها	مقامات بتعرّف	مقامات بلا تعرّف	التعرّف قبل	نسبته	التعرّف بعد	نسبته
الهمذانية	51	37	14	7	٪19	30	٪81
الحريرية	50	50	X	16	٪32	34	٪68
الزينية	50	49	1	20	٪41	29	٪59
المجموع	151	136	15	43	٪32	93	٪68

1. الاستغناء عن موقف التعرُّف ظهر بصورة محدودة في مقامات الهمذاني.

2. موقف التعرّف أصبح ركناً لايستغنى عنه في البنية السردية للمقامة العربية بعد الهمذاني، مما يدل على رسوخ البنية الأصل.

3. نسبة موقف التعرّف قبل ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تزداد، ازدياداً ظاهراً على النحو الآتي 19٪، 32٪، 41٪ عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، على التوالي.

4. نسبة موقف التعرّف بعد ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تقل بصورة جلية وعلى النحو الآتي81٪، 68٪، 59٪ عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري.

شخصية البطل، فالرواية هي وسيلة الخلق الأولى في البنية السردية للمقامة، وهي لا تهدف إلى نقل جوانب متعددة ومستويات كثيرة إنما تختلق الأشخاص وما يسند إليهم من أفعال، وتبلور رؤى تلك الشخصيات، وتعطي العالم السردي شكله وحدوده، وترسم بدقة موجوداته، وهكذا فالحكاية المتخلّقة هي نتاج للرواية، وهي في الوقت نفسه اللب الذي يتكون بوساطة تلك الرواية سواء أكان الراوي المعلوم هو من يروي أم تكفل البطل بالرواية، كما تجلى ذلك في عدد من المقامات.

وما تعمل البنية السردية على الحفاظ عليه مظاهر تميزت بالثبات منها، وضع فواصل زمنية واضحة بين مستويات السرد تبعاً لتعددها، ولا يمكن إذابة تلك الفواصل لأن كل مستوى من مستويات السرد يقترن برواية معينة وراوٍ محدد، وعليه فزمن الأخيرة يكون لاحقاً لزمن رواية البطل، وبهذا لا يحصل تداخل في مستويات السرد إلا ما ينسب إلى البطل عندما يكون راوياً يروي وقائع مختلقة أو يروي أكثر من حكاية، وهو ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة. وإلى جانب كل هذا فالبنية السردية تقدم غالباً بطلاً يتوارى تحت أقنعة مختلفة تتفق والموقف الذي يكون فيه، ولكنه في كل مرة يعتمد تضليل الآخرين والتمويه على أفعاله وغالباً ما يكتشف أمره، من الراوي، مع إحساس الأخير بالتعجب لطرائق البطل بالتخفي المتكرر، جرياً وراء هدفه في الارتزاق بوساطة الخداع، والتضليل، وهو ما يمنح التعرّف أهمية بناء في حكاية متماسكة.

هذه المظاهر التي تمثل أنساقاً ثابتة، تعمل بتوجّيه البنية السردية، تؤكد خضوع مكونات البنية السردية إلى قوة راسخة، توجّه عمل تلك المكونات ضمن أنظمة محددة في علاقتها الداخلية، وهو ما أفضى إلى ثبات بنية المقامة، ورسوخها في تاريخ الأدب السردي العربي مدة طويلة، فالبنية السردية للمقامة تمنح المروي له موقعاً مهماً في عملية الإرسال والتلقي التي تتكفل بها، ويتميز المروي له هنا بأنه يتماهى مع الراوي المجهول ذلك أنه كان مروياً له قبل أن تنجز الحكاية، وهاهو الآن، قد أصبح راوياً لها، وعبارة "حدثنا" أو "أخبرنا" أو "حدثني" تحيل على راوٍ، كان في الأصل مروياً له ولكن المقامة، لا تقتصر على هذا النمط من المروي له، المجهول، إنما تتضمن مروياً له ضمن البنية السردية، يتمثل غالباً بأولئك الذين يروي لهم البطل حكاية، أو يضللهم ببلاغة أو خدعة، وهم الذين يمنحون أفعال البطل معناها ومغزاها، ويتشوقون إليها، ومن بينهم يظهر الراوي المفارق لمرويّه، الذي كان مثلهم مروياً له، ثم انتدب نفسه ليكون راوياً لما روي له.

هوامش الفصل السادس

1. عبدا الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، 16
2. الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 3: 358
3. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، 1:15
4. قري الضيف 4: 294 ـ 296
5. الهمذاني، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت95
6. مقامات الحريري 401
7. الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته، ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، القاهرة 96
8. المقامات الزينية 411
9. صبح الأعشى 14: 112
10. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ليبيا، ق 4: 1: 212
11. عماد الصلح، اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق بيروت 453
12. مقامات الحريري 11
13. م. ن 13
14. المقامات الزينية 79
15. اليازجي، مجمع البحرين، بيروت 10
16. شرح مقامات الهمذاني 111 ـ 112
17. كشف الظنون 2: 1787 ـ 1790
18. مقامات الهمذاني 123 ـ 124
19. م. ن 123 ـ 124
20. المقامات الزينية 325 ـ 326
21. مقامات الحريري 45
22. م. ن 126
23. م. ن: 424
24. زهر الآداب 1: 274
25. المثل السائر 1: 8
26. وهي: الغيلانية، الأهوازية، البغدادية، المغزلية، النهيدية، الناجمية، الخلفية، الصميرية، الشعرية، الصفرية، التميمية، البشرية الرصافية، الخمرية.
27. وهي: البصرية، الموصلية، المضيرية، الشيرازية، الأرمنية، الوصية، الدينارية.
28. وهي الحلوانية، الكوفية، الإسكندرية، الفرضية، السنجارية، النصيبة، الرقطاء، الوبرية، الطيبية، المروية، العمانية، التبريزية، البكرية، الحرامية، الساسانية، البصرية.

29. وهي: السنجارية، العمادية الأربلية، الشاخية، الرسعنية، النيسابورية الزرندية، المارديئية، المصرية، الدجيلية، الحنفية الكيشية، الدمشقية، الحصكفية الرقاطاء، الجمالية الجوينية، الجزيرية، اليمنية.

خاتمة الكتاب الثاني

قدمنا فيما مرّ من فصول هذه الموسوعة تحليلا لمسار السرد العربي القديم، وتوصيفاً لظروف نشأة الأنواع السردية الكبرى فيه، وتحيلاً للأبنية السردية التي يمثلها كل نوع، وهي: الحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، وكنا نهدف إلى تقديم تصوّر لتشكّل الأدب السردي في الثقافة العربية القديمة، وكيف استقرت أنواعه، وكيف تأثر بالموجهات الشفاهية والدينية. وكشفت لنا الأنواع السردية المذكورة طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي، وهي علاقة استمدت خصائصها من نوع الموجهات الخارجية للسرد العربي، وفي مقدمتها الموجهات الشفاهية ـ الدينية التي فصلت بين الراوي والمروي، وبين القاص والقصة، فكلاهما: الراوي والقاص تتحدّد وظائفهما في المعجم العربي في إيراد خبر على الوجه الذي قيل فيه، والإتيان به من فصّه، أي من مصدره، فالراوي كما يقول الجاحظ، حامل لمحمول، شأنه في ذلك شأن الجمل الذي ينقل الأحمال، وهو ما تقرره مصادر اللغة العربية دون استثناء، ويضيف الجاحظ بأنّ الرواية عرفت بعد الإسلام، فهي تنتمي إلى "أسماء حدثت ولم تكن" الأمر الذي يؤكد بأن الدوافع التي فرضتها كانت دينية تتصل برواية الحديث، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن مصطلح (المؤلف) يدل على ذلك الأديب الذي يتمثل دوره في جمع مادة إخبارية، لا تنتسب إليه مباشرة، وما التأليف في المعجم إلا جمع ما تفرّق، ووصل بعضه ببعض.

كل هذه المؤثرات، أفضت إلى ضعف العلاقة بين القاص والراوي والمؤلف وبين ما يقص ويروى ويؤلف، حدّدت وظائف القصاص في تتبع الأخبار، وتقصّيها، أو حملها، أو جمعها، وفي ذلك كان الراوي حاله حال القاص والمؤلف، يتكفل بأداء مهمة إخبارية محددة، وليس له أن يأتي بشيء جديد، وإلا أتهم بالابتداع الذي لا ينهض على أصل. وهي التهمة التي امتد مجالها من الحقل الديني إلى حقل السرد، وضمن إطار هذا الفضاء الدلالي، الذي يؤكد على فصل المروي عن روايته، نشأت المرويات السردية العربية، فتجلت مؤثراته في البنية السردية، بما جعل الانفصال بين الراوي ومروياته أمراً ظاهراً بيناً. والراوي في الحكاية الخرافية، والسيرة الشعبية، والمقامة، يتطلع من علٍ إلى مجموعة من