مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٠)، العدد (٣)، ص ص ١٥٢١-١٥٦٧، (رجب ١٤٣٨هـ/ مارس ٢٠١٧)

المقامات وإشكالية التجنيس الحديث
"المقامة الموصلية لبديع الزمان الهمذاني أنموذجاً"

د. محمد خليل الخلايلة
أستاذ الأدب القديم والنقد المشارك بالجامعة الهاشمية
الزرقاء، الأردن

ملخص البحث. يسعى هذا البحث إلى توضيح فرادة النص المقامي، بوصفه نصاً مختلفا ومتميزا عن غيره من الأجناس الأدبية المعروفة في زمنه، وقد لفت الانتباه وجود غير جنس أدبي يسجل عبوراً واضحاً في المقامات، من مثل، وحكمة، وشعر، ومشاهد تقوم على مسرحة الحدث، يتبين فيها الفعل الدرامي بشكل واضح، من هنا كان الاختيار لنص من نصوص المقامات التي أنشأها بديع الزمان الهمذاني، وقد وقع الاختيار على (المقامة الموصلية) لتكون نموذجاً يصلح للتحليل والتطبيق، يتتبع حركية الأجناس التي ظهرت فيها، بعد التنظير لعملية التجنيس وأثرها في النصوص الأدبية، وقد تبين أن الاتكاء على الأجناس الأدبية التي أفادت منها المقامة كان اتكاءً واعياً، ولم يكن عبثيا، وقد أسهم هذا التداخل، مع مكونات أخرى، للمقامة في إنجاز جنس أدبي عرفه العرب وتميزوا به. ولهذا عمد البحث إلى المحاور المفصلية التي تتبع مسألة المكونات الأساسية للمقامة، وأساليبها والطرائق التي اتبعتها لتعطيها خصوصية تتميز بها عما عداها من الأجناس. وتبين البحث أن ما تحتضنه المقامة من مكونات وأساليب كان بمثابة الإرهاصات الأولى للقصة والمسرح وما إلى ذلك من أجناس جرى تداولها في الأدب العربي.

يبقى هذا البحث محاولة في دراسة النصوص الأدبية الكلاسيكية بطرائق تتناسب والدرس النقدي الحديث آملين أن تتبع هذا المنحى أبحاث أخرى في محاولة لإعادة قراءة تراثنا الأدبي لتتناسب والعصر الذي نعيش فيه.

مقدمة

نشأت المقامة في تراثنا العربي لتسجل خطوة تحول في مسار النثر العربي عامة، والإبداع الأدبي خاصة، وقد تناوله الباحثون والنقاد كثيراً عبر العصور، لكن مع تقدم الدرس النقدي الحديث، وتداخل المناهج النقدية المتعاقبة، ومحاولة هذه المناهج الكشف عن الجديد في النصوص القديمة، راحت بعض المناهج تفتح آفاقاً جديدة في نظراتها وتعاملاتها مع النصوص التراثية القديمة، لتعطي لها بعداً قيميا ومهماً، يتناسب مع تحولات النقد العربي.

هذه الرؤية يمكن أن تحمل الباحث على السير في البحث، والكشف عن معطيات جديدة في نصوص مهمة، عبر تاريخنا، وتشكل تميزاً للنثر العربي عبر عصوره، وما يلفت النظر في المقامات تداخل غير جنس في نسيجها البنائي والموضوعي، وهذا ما يجعلها أكثر انفتاحاً على الأجناس الأخرى، لتعطي النص المقامي بعدا لا يشبهه سواها، حتى عدها بعض النقاد من أوائل النصوص التي احتضنت فن التمثيل، ذلك أن فيها بعض السمات الجوهرية من المسرح، ومنهم الناقد عبدالحميد يونس الذي يرى هذا الدمج مبررا، حيث يرى- أن من مقومات المقامة التي وفدت من التاريخ والتراث، بما فيها من مشاهد مسرحية -يحتاجها الجمهور، وأن المقامة تحيل القارئ وهو يقرأ، على الأقل، إلى جمهور، ويبدو الجمهور كما لو كان من مكونات النص المقامي، ولهذا نجده يرى أن من مقومات المقامة التي تتوافر في المسرحية " جمهورا يتفرج ووجودا لرواية، وقصة تدور على أزمة تنمو وتتطور ثم تنفرج، وشخصية رئيسية ثابتة تدور حولها أحداث القصة، وشخصيات أخرى، وحوارا ذا طبيعة فنية تسهم في تطور الحدث والكشف عن الشخصيات"(١).

ويبدو الناقد محقا، لما يتصوره ويتمثله في المقامات، وذلك عندما يقارنها بفنون المسرح، وما فيه من ممثلين، ومشاهد، وأداء وحتى فضاء، لكن المقامة في شخوصها وفضائها أكثر تأطيراً، وتبدو محدودة في بعديها الزماني والمكاني، فشخصياتها " يمكن إرجاعها إلى قسمين:

(١) الحمداني (سالم) وفائق مصطفى، الأدب العربي الحديث، منشورات جامعة الموصل، ١٩٨٧، ص٣٨٢.

المتكلم أبو الفتح الإسكندري، وعيسى بن هشام، وتوجد بينهما علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ. أبو الفتح يتمتع بعدة صفات، ولكن صفته الأساسية هي فصاحته وإحاطته بفنون الكلام. كل مقامة تروي مغامرات لسانه – بمعنى ما يتخيله في ذاكرته ويجري على لسانه من حكايات – وتروي عملية المعرفة إلى المستمع. أما عيسى بن هشام فإنه يقوم بدورين في المقامة. فهو من جهة يسهم مساهمة شخصية في الأحداث السردية، ومن جهة ثانية يروي هذه الأحداث وينقل كلام أبي الفتح مع الإشارة إلى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه"(٢) وهذا البعد التقني للسرد يلعب دوراً مهماً في توجيه السرد وفق مسارات فنية وموضوعية محددة. ويلفت الانتباه في هاتين الشخصيتين كثافة المرجعية التي تتأتى من القدرة على الحركة والترحل من مكان إلى مكان عبر أزمنة مختلفة، وفي مساحات شاسعة، هذا الترحل يشي بأدب الرحلات، ولكن لا يحكي عما يتضمنه أدب الرحلة بسبب من اختلاف الهدف النصي. وتبدو الرحلة هنا كما لو أنها بحث عن صيد ثمين عبر أكبر مساحة ممكنة للشخصيات الباحثة عن المغامرة، والمتعلقة بمفهوم الخدعة والكدية والوصول للهدف وهو الكسب عن طريق الحيلة.

قد يظهر تساؤل آخر ومهم على المستوى النقدي، هل فعلا كانت المقامة في كيفيات تعبيرها وأساليبها وارتحال بعض النصوص إليها لمجرد المتعة أو التعليم ؟ لا يمكن أن ينغلق على هذا الهدف أو ما يتضمنه أو يجاوره، ويبدو أن الإشكالية أكبر من ذلك بكثير، فصيرورة التحول والتطور للآداب والفنون في القرن الرابع الهجري وصلت لحد متقدم يمكن لها أن تفرز مزيداً من المحاولات للنهوض والتحرك، وبالتالي نحن إزاء فئة من المبدعين تعي ذاتها وتعي الكتابة والإبداع، وهذا ما يمكن أن يكون لدى باحث مثل الهمذاني أو الحريري، وهما على سعة من المعرفة والعلوم والخبرة في الحفظ والرواية والكتابة، ومن الطبيعي أن يكون مثل هؤلاء يسعون للبعد التجريبي، وبالتالي أن يصلوا

(٢) كليطو (عبدالفتاح) الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، بيروت، دارالطليعة، ١٩٨٢، ص ٢٦.

بفكرهم النير إلى ابتداع فن مختلف ومتجاوز للأجناس السائدة في عصرهما.

إن الاهتمامات المعاصرة بالمقامة، بعد اكتشاف أهميتها، وأهمية مكوناتها، ليست جديدة، لقد لفت البناء الشكلي والموضوعي لنصوص المقامات الانتباه، ولهذا راح يحاكيها بعض المبدعين بأساليب معاصرة، كما فعل المويلحي في مقاماته مثلاً في عصر النهضة[٣]. ومحاولات الطيب الصديقي الذي كتب مقامات بديع الزمان الهمذاني، ومحاولة الكاتب العراقي قاسم محمد ١٩٨٤ الذي راح يحاكي في مسرحياته المقامات[٤].

إن نشأة المقامة تسجل اختراقاً إجناسيا على ما كان سائدا في العصر الكلاسيكي القديم، حيث تعود النشأة حسب كثير من مقولات النقد القديم إلى ابن دريد (ت:٣٢١هـ)، والهمذاني (ت:٣٩٨ هـ)، وقدكان التعريف بالمقامة تعريفاً مخلاً بالمعنى المقصود بها، وكانت جل الدراسات تحيل إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي بمفهومات عامة، حيث المرجعيات للدارسين كانت تنصبّ على البعد اللغوي الذي يعود في جذره إلى مادة (قوم)[٥] ، وفي لسان العرب التي تشير بشكل عام إلى (المقام والمجلس)، حيث ذكر ابن منظور ما مفاده أن مادة قوم تأتي في معنى المقَام بالفتح كالمُقام بالضم، ويكونان للموضع، بمعنى المكان الذي كانت تحكى فيه مثل هذه السياقات، وهذا المعنى وما يدور حوله لا يقدم فائدة كبيرة لما تقوم عليه المقامة في معانيها المقصودة، ولا حتى من ذكر حول مفهومها الذي يشير إلى أنها فن نثري قديم وعريق عند العرب.

إن الدراسات الحديثة، وخاصة ما يتعلق منها بالمناهج النقدية المعاصرة، تفيدنا في تأسيس مفهومات أخرى للمقامة، بوصفها جنساً أدبياً عابرا للأجناس القديمة، ومتجاوزاً لما كان معروفاً، لميزاتها

(٣) المويلحي (محمد)، حديث عيسى بن هشام، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢. طبعة حديثة.

(٤) راجع مثلاً. كاظم (نادر)، المقامات والتلقي، الدار العربية للدراسات، ٢٠٠٣.

(٥) ابن منظور، لسان العرب مادة (قوم).

الأسلوبية، ولمكوناتها، وهذا ما سنتعرض له في الصفحات القادمة من البحث، بعون الله.

فن المقامة، تأسيساً، عالة على مؤسسيه. ابن دريد والهمذاني والحريري، ولعل الأبرز في هذه الأسماء هو الهمذاني، ثم أنتج الحريري فيما بعد خمسين مقامة، واتجه الهمذاني إلى تسمية المقامة اتجاهاً لا يتعالق مع الموضوعات فقط، التي تثيرها المقامة على الأغلب، ولم يتخذ من الأحداث والشخوص فيها مجالاً للتسمية، وإنما كانت سلطة العنوانات تعود إلى المكان، بمعنى أنه اتجه في غالبية مقاماته إلى تسميتها بأسماء الأمكنة، ولهذا دلالة معينة في ذهنية الكاتب، وقد تشير في باطن التسمية، بوصفها عتبة من عتبات النص، إلى حضور المكان الذي حلت به الشخصيات، ولهذا نجد من الأسماء: (الكوفية والبغدادية والفراتية والحلبية)، ولعل السبب يعود إلى الأمكنة التي وقع الاختيار عليها، والتي قام بزيارتها مؤلف للمقامة، وخبر عاداتها وقيمها، وخبر طبيعة المكان وسلوكيات الناس المقيمين في هذه الأمكنة، ومن هنا سنجد حضور الأبعاد الاجتماعية والشعبية، والمعطيات التي تقف على قيم الناس وتعاملهم في البيئة التي ينتمون إليها، أما الأسماء التي جاءت خارج التسميات المكانية، فربما تشير إلى قضايا لها علاقة بما يسمى (فن الكدية) في المقامة، وفي الوقت نفسه تحيل بطريقة غير مباشرة إلى المكان وما ينتج عنه من قضايا تشكل لغزا أو لعبة تقوم عليها المقامة، ومن هذه الأسماء مثلاً: (المقامة الشعرية، والمقامة النحوية)، ويبدو هنا كما لو أنها تشير إلى المجالسات والأمكنة التي يدار فيها الحوار حول مسألة الشعر والنحو، وما إلى ذلك من قضايا فكرية واجتماعية وما إلى ذلك.

تشير هذه النصوص الإشكالية عبر تاريخها إلى مسائل مهمة، وهذا ما التفتت إليه الدراسات الحديثة، ويمكن أن يجد الباحث الحالي في فن المقامة ما يلي.

أ) قد تكون المقامة بمثابة سجل اجتماعي وفكري، تعطي توثيقاً للدراسات اللاحقة لاكتشاف ما كان عليه الناس في العصور الغابرة، مثل هذه الدراسات قد تغذي البعد التأريخي والتوثيقي عبر الزمن، لا سيما

وأن الوسائل المتاحة لنقل المعلومات عن الشعوب والأمم السابقة كانت تأتينا عبر النصوص المتوافرة، والتي تكشف مع الزمن عن أشياء كثيرة، تعطينا تصوراً واستنتاجات معينة عن السابقين.

ب) قد تشير المقامة كذلك إلى ثقافة ما لأمة معينة من الأمم تجعلها تتميز عن غيرها، في سردها ومدوناتها عبر المنظومة الحضارية للعالم، كما تشي بقدرة الأمة على التطور والتحول والابتكار ومن هنا، وهذا ما سنتبيّنه لاحقاً في هذا البحث، تتجه الخصوصية والنوعية للمقامة مقارنة بالأجناس المتعارف عليها في العالم، ليصبح لها مكوناتها التي لا تشير إلا إليها، ذلك أن أي كلام لا يصير نصاً متميزاً إلا داخل ثقافة لها خصوصيتها وملامحها، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا إبداعيا قد لا يعتبر نصا إبداعيا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب.

ويجب الاتكاء على نص معين أو مجمل نصوص من المقامات، لإحداث مقاربة لها، والوقوف على مكوناتها، والأساليب التي درجت عليها، فالهمذاني، مثلاً، نجده في معظم مقاماته يلتزم في مسائل التشكيل البنائي والشكلي لمقامته على طرائق معينة تشكل خصوصية لكتاب المقامات، وذلك باختيار شخصية محددة، تتكرر عبر مدونته عن المقامات، فتكون الشخصية المحورية، أو ما كان يعرف بالبطل في القصص والملاحم، وهي شخصية (عيسى بن هشام)، وتترافق هذه الشخصية في السياق النصي مع شخصية الإسكندري ليتحول السرد له ويصبح راويا وفاعلاً في مسار السرد المقامي.

إن اختيار شخصية محددة تتكرر عبر النص المقامي يعني أن هناك قصدية محددة وراء هذا الاختيار، ثم إن ذلك يشي بالحضور الدائم لهذه الشخصية، أو الشخصيات المثارة في النصوص، وفي هذا ترسيخ لنمطية معينة في النص، كما لو يراد توجيه رسالة معينة وتأسيس خطاب ما للقارئين. لا يبدو التكرار لهذه الشخصيات التي تشكل راوياً أي ملل أو خروج عن المألوف الحكائي، بل إن التكرار هنا يحمل المتلقين على الالتفات ليس لمقامة واحدة فقط بل يبقى في ذهنه تمثل مقامات أخرى سابقة أو لاحقة على أي مقامة يتم تناولها قرائيا أو نقديا، وفي ذلك يشير

إلى إمكانية النظر لمقامات المؤلف جميعها، كما لوكانت مدونة متكاملة يمكن تناولها كوحدة لها خصائص معينة يمكن تتبعها، ويكون لها وحدة عضوية معينة، وهذا مهم بالنسبة للدارسين، حيث تعد دراسة المدونة بكليتها تبعث على تمثل ظاهرة نصية مختلفة لها خصوصيتها، وتجربة معينة تستحق العناية والكتابة عليها، وهذا ما كان.

سيقع اختيارنا على نص مقامي عنونه الهمذاني بـ (المقامة الموصلية) وسبب اختيار هذه المقامة يرجع إلى أن كثيراً من المقامات، سواء عند الهمذاني أو الحريري، يركز على جملة أسباب منها:

١- التأكيد على حضور المكان في ذهنية الكاتب والمتلقي في الوقت نفسه، ذلك المكان الذي يظهر عبر الرحلات التي يقوم بها عيسى بن هشام وصاحبه، كما نرى في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

٢- إن الحضارة التي احتضنت المقامة كانت حضارة لافتة بتحولات الزمان والمكان، ولتعالقات المكان مع نفسية الكاتب والشخصيات، ولأثر هذه الامكنة على ساكنيها، ولكون الأمكنة هي مدار الأحداث والحكايات في النص المقامي غالباً، ولكل مكان كما هو معلوم ظروفه عاداته وقيمه وخصوصيته.

٣- تشكل الموصل، وهي مكان أحداث المقامة التي نحن بصددها، معلما متميزاً في عصر المقامات، في حاضرة الدولة الإسلامية آنذاك، حيث العراق كان موقعاً لتماس ثقافات، الفرس والعرب، وهذا يعطي نكهة خاصة للمكان المختلف عما عداه.

٤- بدأ حضور الأمكنة، عند أصحاب المقامات كما لو أصبح مجالاً ومداراً لحكايات تتعالق نفسياً وموضوعياً مع المجتمع، وبالتالي تغدو تربة خصبة لترويج ايديولوجيات ورسائل أدبية ونفسية وروحية يمكن بثها عبر النصوص.

٥- ينطوي اختيار المقامات على تحيين للأزمنة، وبالتالي تقديم حكايات وأحداث كما لو كانت في فترات معينة يمكن تمثلها لدى المتلقين، وهذا يشير إلى الفائدة الإخبارية التوثيقية لأحداث تاريخية، حتى لو كانت متخيلة في كثير منها، إلا أنها تسهم في تشكيل وثيقة إبداعية على العصر.

٦- كما وتنطوي المقامة على اختيار نماذج من الشخصيات التي لها فاعلية واشتغالات ناشطة في جسد المجتمع، وتقدم للمتلقين بوصفها نماذج دالة على مجمل احتمالات معنوية قد تثير أسئلة متعددة: اجتماعية وسياسية وفكرية.

مثل هذه الأشياء، تحملنا على تتبع حركية المقامة من خلال مكوناتها وعناصرها البانية لها، وتتبع إشكالية احتضانها لأكثر من جنس أدبي في آن، وهذا المنحى يمكن أن يقودنا إلى سؤال كبير، هو: لماذا اتجهت المقامة إلى استخدام أجناس متعددة في نسيجها الداخلي؟ وهل هذا الذي يعطيها التميز؟ أم أن هذا التداخل اجتراح لحركية معينة وتجاوزها في الأدب السائد؟ أم محاولة للتحول والتطور في حركية الأدب العربي ومشتملاته؟ وما مدى التأثر بالفكر غير العربي، إن وجد، لإنجاز النص المقامي في تراثنا العربي؟.. وقد تظهر أسئلة أخرى مشروعة تصب في هذا الاتجاه.

نقول:. إن جنس المقامة مختلف، نمطيا وأسلوبياً، عن الأجناس التي كانت متداولة قبل عصر المقامات، وهذا ما يثير مسألة استساغة هذا النمط أو رفضه أو الاعتراض عليه من الجمهور، أو من بعض المبدعين، ويثير إشكالية مدى التجريب الذي نحاه الكتاب.

حركية الأجناس الأدبية وأثرها في المقامة

يمكن القول هنا إن من طبيعة الحياة وسنتها التحول والتغير، ومن رصد بسيط لسلسلة الأجناس في التراثين. العربي والعالمي، لا نجد غرابة في تحولات وتغيرات الأجناس عبر الزمن، وهذا الأمر يعد من طبيعة تحولات الفكر الإنساني، حيث تفرض بعض الظروف والسياقات التاريخية إلى توليدات معينة لم تكن شائعة من قبل، وكما نعلم فلكل جنس أدبي مكوناته، لكن الإشكالية في الأجناس التي تتوالد، وقدرتها على الوجود والاستمرار، فبعضها يدوم وبعضها يتلاشى، حسب القدرة على التجريب والقدرة على الإقناع والتأثير، فكل جنس، يحمل مكوناته وميزاته الخاصة به، ولكن في الوقت نفسه لا بد من الالتفات إلى مسألة القدرة على الاختراق للأجناس السائدة،إذ قد يتم التحول والتغير والتلاعب في مكونات ثانوية وتفصيلية عبر النص، وهذا مقبول وشائع، وبالتالي لا

يخرج الجنس عن توصيفاته المعقولة والمعروفة والسائدة، ولكن الأمر يختلف إذا كان التجريب يصيب التحول للمكونات الجوهرية في النص، وهنا نكون إزاء خلق وإبداع وتوليد، إذ " هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يخترق العناصر الأساسية- المسيطرة – فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر، أو في الحالات القصوى يخلق نوعا جديدا. والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيراً مذموماً أو فضيلة يرحب بها"(٦)، وهذا ينسحب على مكونات المقامة في التراث العربي، بوصفها جنسا مختلفاً عما عداها، في كثير من الأشياء.

من قراءات متأنية للمقامة، شكلا وموضوعا، يتبين أنها أحدثت اختراقاً جوهرياً على المكونات الأساسية للأجناس الأدبية السائدة في ذلك العصر، وسجلت حضوراً تجريبيا لافتاً، بحيث وصل الأمر إلى التميز والتفرد، ليرى كثير من النقاد أنها مختلفة شكلاً وموضوعا عما عداها من الأجناس، ومن هنا يأتي النظر إليها بآليات تفكير مختلفة، ويؤخذ بطبيعة الحال تحولات الذائقة القارئة لهذا النمط الذي راح يروج لها ويستمرئ حضورها، ومن هنا كان الشيوع لها والحضور لتزاحم الأجناس الأدبية الأخرى، كما راحت تسجل نفسها في سلم الأجناس بوصفها نوعا جديدا يضاف إلى غيره. وقد تحولت حتى من كونها نمطاً أو نوعاً إلى جنس قائم بذاته مع الزمن، وقد صمدت حضوراً، وراحت تدور حولها الكتابات والمحاكاة، إذ حاول محاكاتها بعض المهتمين، فيما تلاها من عصور.

البنية من خلال مكوناتها الشكلية والموضوعية

لعل المقامة تشترك، بطريقة أو أخرى، في بعض التوصيفات والمكونات مع غيرها من الأجناس، بمعنى أنها لا تنقطع ولا تنفك نهائياً، وهذا شيء طبيعي في نظرية الأجناس الأدبية، ومن هنا يأتي التداخل مع الأشكال الأخرى تداخلاً مبرراً، وقد يعطيها ميزة التحول والتغير، وميزة

(٦) كليطو (عبدالفتاح) الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، بيروت، دارالطليعة، ١٩٨٢، ص٢١/٢٢.

التعالق مع غيرها من الأجناس بحيث يضفي عليها طابع المرجعيات الخاصة، التي يمكن أن تشكل لها رافداً مهماً، على مستويين. الشكلي و الموضوعي. فهي جنس نثري، ينتمي إلى النثر، وخارجة من عباءة الشعر، وإن استعانت به وبغيره في الإفادة.

إن البحث في بناء المقامة التكويني قد يقود إلى سبب وجودها والهدف منه، ويلفت الانتباه أن وجودها ظهر لخدمة الجوانب التعليمية ابتداءً، وهذا ما أشار إليه، شوقي ضيف الذي يقول فيها. " المقامة أريد بها التعلم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، كل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقاً للحديث.. فهي أدنى إلى الحكاية منها إلى القصة"(٧)، يصح هذا القول في بعضه، إذا ما عدنا لتركيبة العصر في القرن الرابع الهجري، وحتى عصر النهضة، و يبقى معلومة لا تعطي المقامة حقها، فلماذا لا تكون عملاً تجريبياً، إضافة للبعد التعليمي، خاصة مع تقدم العلم والمعرفة، ومع ميلاد مناهج نقدية مهمة على الساحة النقدية، التي راحت تحتفي بالأجناس التي بدت مختلفة عن غيرها في الساحة الأدبية، فبعض المناهج، مثل التناص، والتفكيكية، تبرر وجود مثل هذه النصوص وتعطيها حق الظهور.

لقد طوّر جيرار جينيت في كتابه المهم هذه المسائل، فيما يتعلق بالنظر إلى النصوص الإشكالية في التراث القديم وحتى في الحديث، في كتابه الموسوم.(مدخل لجامع النص)، الذي كان من المبادرين لتبرير التداخل النصي، ولتحطيم مسألة الجنس في الثلاثية التقليدية (الملحمة والملهاة والمأساة)، فها هو يقول: " ولقد سعيت هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدت رسم تكونها التدريجي، وميزت بما أمكنني من الدقة الأنماط المتعلقة بجامع النص التي تتداخل فيها، ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية أمام نظرية

(٧) ضيف (شوقي)، فن المقامة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤، ص٩ وما بعدها.

عامة ومحتملة للأشكال الأدبية"[٨]. ومن هنا راح الفصل يأخذ طريقه للدراسات الأدبية، بعناية مختلفة وآليات تفكير تختلف عن السابق، وجعلوا لكل جنس ظروفه وطرائق تعبيره ومكوناته الخاصة به، "فلكل جنس أدبي أشكاله التعبيرية الخاصة به"[٩].

كان المسعى في هذا البحث لاختيار نموذج تطبيقي، وكان الاختيار لمقامة تتصف بالقصر، وتمثل أنموذجا عاماً، يفي بالغرض من الدراسة، وتحتضن الفنيات العامة التي تشيع في المقامات، لنتخذها مجالا للتطبيق، وعليه فإن ما عرف بـ (المقامة الموصلية)[١٠] التي نحن بصددها، جاءت في مسار السرد الحكائي للمقامة، وفي مدونة الهمذاني لمقاماته، مرتكزة على المكان حضوراً، ويشكل المكان مع الزمان فيها فضاء معيناً يمكن القول فيه، فالموصل في شمال العراق، وتقع في قلب الحاضرة الإسلامية، ومن هنا كان العنوان يحتضن المكان ليلفت انتباه القارئ إلى مكان بعينه. و تتلخص هذه المقامة بما يلي:

الراوي هو عيسى بن هشام و البطل أبو الفتح الاسكندري و هذا ما سارت عليه مقامات الهمذاني باستثناء المقامة البغدادية.و تقوم المقامة الموصلية على فكرة الكدية و الحيلة فيها خصوصا على سواد الناس و تتلخص في قصتين.القصة الأولى يجري حيلته على دهماء الناس إذ اجتمعوا عند ميت لهم فأقنعهم بأن هذا الميت لم يزل على قيد الحياة و نشروا الخبر و أغدقوا العطايا على البطل و السارد حيث وعدهم البطل بأن يعيده للحياة بعد مهلة من الزمن و انقضت المهلة و لم يف الاسكندري بوعده حتى بعد انقضاء المهلة الثانية فانهالوا عليه بالضرب وعندما انشغلوا بتجهيز ميتهم هرب هو وصاحبه

---

(٨) جينيت (جيرار) مدخل لجامع النص،ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء، دار توبقال ط٢،١٩٨٦، ص(٥).

(٩) يحياوي (رشيد) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء.

(١٠) الحريري (أبوالفضل محمد بن الحسين يحي)، مقامات بديع الزمان الحريري، قدم لها وشرح غوامضها، الشيخ محمد عبده، بيروت، منشورات دار الكتب العلمية،٢٠٠٢.

أما القصة الثانية: فهي حيلة أخرى على أهل قرية داهمهم السيل فأقنعهم برد السيل عنهم فأغدقوا عليه العطايا و زوجوه و أقنعهم بالصلاة و أثناء الصلاة هرب هو و صاحبه و نجيا من العقاب و ينهي الهمذاني مقامته بأبيات من الشعر حيث يعلي من نفسه في إجراء الحيلة على دهماء الناس

وتعطي المكونات الداخلية للنص المقامي نكهتها الخاصة، ويمكن أن نقسمها، لغايات الدراسة العلمية هنا وفق الآتي:

١- عتبة العنوان- بوصفها نصاً موازياً:

يشكل العنوان في الدراسات النقدية الحديثة أهمية لافتة، وقد يكون مفتاحاً مهما لعبور النصوص، ويسهم في تفكيكها، فهذا جاك دريدا يصف العنوان بـ " الثريا التي تحتل بعداً مكانياً يتميز بمركزية الإشعاع على النص"(١١) وبهذا يكون العنوان بمثابة الإطلالة التي تنير جمالية معنوية وفكرية في آن تضفي إحساساً بالشكل والمضمون في عالم النص.

يتكون العنوان كما هو مدون من كلمتين. (المقامة الموصلية)، ويشير العنوان هنا إلى الصفة الإجناسية التنميطية للنص، من حيث وصفها بالمقامة، وهذا يحيل كذلك للموقف والمكان، من جهة ويحيل للبعد النفسي الذي يتكون بمجرد ذكر كلمة مقامة، ثم إنها تحيل فكرياً في العصر الحديث إلى إبداع المجالسات وأدب المجالس والحكايات، وهذا ما ترسخ عبر الزمن في ذاكرة المتلقين، العرب على الأقل، أو من يعرف أجواء المقامة، فيشعر بتمثل وتصور معينين، وربما يتمثل المتلقي العملية الإبداعية اللافتة، ويتمثل فناً من الفنون العربية التي كانت سائدة في الماضي، فيربط بين زمنين: الماضي والحاضر.

أما الكلمة الثانية (الموصلية)، فإنها تحيل لمكان المقامة والمجلس الذي دارت فيه الحوادث والشخوص والأشياء، فيستذكر القارئ العراق ومدينة الموصل في زمن معين، ويستحضر طقوس المقامة في ذلك الحين، في مثل هذه الأمكنة، يتآلف المكان والزمان، وهذا ما يوضحه البعد الإسنادي للكلمتين والتوصيفي، حيث يعود وصف المقامة بمكانها،

(١١) الكبيسي (طراد) كتاب المنزلات، ج١، منزلة الحداثة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢ ص١٦٣.

وبأنها موصلية، وقد يكون للموصل أجواء معينة وثقافة معينة، يمكن للباحث والقارئ أن يقف عليها. الفضاء هنا، زماناً ومكاناً، يؤسس لمرجعيات مستقاة من الماضي، ويثيرها في الحاضر، وبناء عليه تكون القراءة الفاحصة والناقدة لها نكهة العصر الماضي والحاضر في الوقت نفسه، ويتبطن في ثوب هذين الزمنين إيقاع الأزمنة الجزئية، والكلية للأحداث عبرها.

٢- فضاء الأحداث وأثر التجنيس.

قبل الشروع في الإشارة لأحداث المقامة هنا، نشير إلى أن الأحداث في المقامة الموصلية جاءت مؤثرة بشكل مركزي في بنائها الداخلي، حتى أن بعض المحققين أسموا المقامة باسم آخر تمثلا بأحداثها، حيث ورد في هامش تحقيق الشيخ محمد عبده لمقامات بديع الزمان الهمذاني، والترجمات التي راحت تعنى بالمقامات، ما قوله: " وقد ترجمت في بعض النسخ بمقامة الميت نسبة إلى حكاية الميت المذكورة فيها"، ولهذا يبدو تسلط الحدث عنوانا كذلك على المقامة وتوصيفها، حيث تدور الحكاية حول حدث موت شخصية معينة، سيشير الحديث عنها لاحقا فبدا أنه حصل تنازع في ذلك الفضاء، المكان خاصة هنا وهو (الموصل)، وبين الحدث (الموت).

ومن قراءة متأنية لهذا التنازع، وتقنياً، أو فنياً، يمكن تعديل مسار القراءة، من وحي الدراسات الحديثة، بأن المقامة هنا لا تشتمل على حدث مركزي واحد، ولا على حكاية واحدة فقط، حيث يقع القارئ، على حدثين، وينسل دون أن يشعر من حكاية لأخرى،. ونقول ذلك لأن بعض الحكايات والقصص درجت على استثمار هذه المعطيات، والتفت إليها النقد الحديث تحت ما يسمى اصطلاحاً (قصة الإطار أو القصة الجامعة)، بمعنى أن يتولد من القصة قصة أخرى. فقصة الإطار هي القصة التي تنبني على " السرد الذي يربط بين قصص مختلفة على ألسنة رواة مختلفين، كي يعطي شبه وحدة أدبية، مثال ذلك ما يدور بين شهرزاد وشهريار في كتاب" ألف ليلة وليلة "أو قصص "الخمسة أيام " والقصة

الجامعة هي"[١٢] تقليد أدبي يوجد في أغلب آداب العالم. وهو عبارة عن قصة تتفرع عنها قصص أخرى، أو قصة لمجموعة من الرواة في أوضاع معينة، أو لراوٍ واحد تنسب إليه أو إليهم قصص مختلفة "[١٣].

هذا النمط من الحكاية والقص يتوافر بشكل لافت في المقامة التي نحن بصددها، فهي تنطوي على قصة مركزية ابتدائية، وهي التي تبدأ بحدث الموت في أجواء صاخبة مشبعة بالحركة تؤسس لتنازع الصراع، أو ما يعرف بالبعد الدرامي، وتكون الأحداث المتنامية لشريحة من الناس في قرية متواضعة، مكانا وثقافة، ويبدو أنهم من البسطاء، وقد اختار الكاتب هذه الأجواء لتتناسب مع تفصيلات ستأتي لاحقاً تهيئ لحبكتها وعقدتها، فبدا النص وكأنه يصف ويوثق لأحداث وبيئة في مكان ما، فها هي المقامة تبدأ بالسياقات التالية: " حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من الموصل. وهممنا بالمنزل.وملكت علينا القافلة. وأخذ منا الرحل والراحلة. جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها ومعي الإسكندري أبو الفتح. فقلت. أين نحن من الحيلة؟ فقال: يكفي الله. ودُفعنا إلى دار قد مات صاحبها وقامت نوادبها. واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم. وشقت الفجيعة جيوبهم.."[١٤].

تستمر هذه الحكاية بتفاصيل مثيرة، سنأتي عليها عند مناقشة الجوانب الفنية للمقامة، وينتهي هذا الحدث بافتعال حكاية وهمية ينسجها الراوي للعبور إلى أفق الخلاص من المأزق الذي وقع فيه بعد أن فقد كل شيء والحكاية الوهمية تكمن في اختلاق فكرة أن الميت الذي. يتجمع عليه القوم لم يزل على قيد الحياة، فما زال جسده ساخناً ولم يبرد، وتأخذه غشية فقط، وكان قبل ذلك قد مهد لهذا في ذهنه بأنه فقد المتاع والراحلة التي تقله وما عليها، ويحاول بذلك إيجاد تبرير للحياة والاستمرار في الرحلة، فكان افتعال قصة الميت كما لو كانت حقيقة يدركها المتلقي،

---

(١٢) سلوم(داوود)، وحسن الربابعة. قصة الإطار العربية وأثرها في الآداب الأوروبية، إربد المركز القومي للنشر، ٢٠٠٠، ص١٠.

(١٣) المصدر السابق، ص١١.

(١٤) الحريري(أبو الفضل محمد بن الحسين يحي) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص ١١٥.

وعبر بالسرد إلى نهاية الحكاية وكيف تمكن من الخلاص من هذه القرية بعد أن سلب منها ما سلب من أشياء هو وصاحبه لتعينهما على تكملة المشوار، وما يفي حاجتهما ويزيد.

لم يقف الأمر عند هذا الحد بل ذهب الراوي إلى توليد قصة/ أو حكاية أخرى تعمق القصة الأولى، وتزيد من فاعليتها وتطورها وصولاً إلى الهدف، وإلى استراتيجيات النص المقامي هنا، من حيث تقديم نص فيه متعة ولذة، وفيها أحداث تحمل على التمثل، وعبور النص بمتعة لافتة، وكأني بالبطل الإسكندري استمرأ لذة السلب والنهب والخدعة فراح يتابع اختلاق قصة أخرى ويحاول التأسيس لمغامرة جديدة، وجاءت القصة الثانية لتتمحور حول حدث آخر، لخدمة هذه المسألة، فجاءنا بحدث أصبح محايثا ومصاحباً للحدث الأول، في القصة الأولى، وبدا القص هنا متداخلاً، وبدت الأحداث الجزئية والتفصيلية خارجة من ثوب القصة الأولى ومتداخلة فيها، حيث تقدم لنا الحكاية الثانية قدوم الشخصيتين: عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري إلى فضاء آخر هو العبور إلى قرية أخرى مجاورة على شفير وادٍ يفصل بين القريتين، تأسيسا للقصة الثانية التي تعرف بقصة الإطار أو القصة الجامعة، كما سلف.

هذه القصة الإطارية تبدأ، دون أن يستشعر المتلقي نشازاً في الانتقال إليها، وها هو الراوي يبدأها بالسياق الذي يتحدث عن الميت، بعد أن تشاغل الناس به ونسوا ما كان من الراوي معه في محاولاته لإحيائه، فها هو السياق يذكر: " ثم تشاغلوا – الناس- بتجهيز الميت، فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية على شفير وادٍ، السيل يُطرّفها. والماء يتحيفها. وأهلها مغتمون لا يملكهم غمض الليل. من خشية السيل. فقال الإسكندري: يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء.."[١٥]. وهنا يتبين كيف أن شخصية الإسكندري تحاول العبور إلى قصة أخرى وحيلة مختلفة تتناسل من الأولى، التي جرت مع القرية السابقة وأهلها. فالتهيئة للقصة الجديدة، أو الحكاية الجدية جاءت بهدوء، وبدت كما لو كانت تابعة للسابقة، وهنا

(١٥) المصدر السابق، ص ١١٨/١١٩.

يبدو من القراءة الفاحصة التعميق للحدث واستجلاب حدث آخر لإشباع شهية المتلقي، وتمديد النص بعض الشيء، وتفعيل الحس الدرامي في النص، فتداخلت قصة في قصة لتجديد أفق الرؤية والدلالة، ولفتح مزيد من الأسئلة، وهذا لصالح النص ويحسب لصالح منشئ النص كذلك.

إن النمطية الأسلوبية في تكوين عوالم النص، قد لا يكون حديثاً، وغريباً ' فقد درجت عليه بعض النصوص السابقة، في الأدب العربي والعالمي، ومثال ذلك في تراثنا .حكايات كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، وبعض الرسائل، التي احتوت قصصا، مثل رسالتي التوابع والزوابع ورسالة الغفران....

و يبقى السؤال حول تبرير وجود لقصة الإطارية مشروعاً هنا، إذا ما دار حول هذا المكون، وهل يعطي سمة خاصة بالمقامة؟ قد لا يبدو وجود سمة خاصة وظاهرة للعيان، لكننا إذا تعمقنا في البحث حول دلالة هذه الأحداث وتناميها وتركيباتها، وبنياتها الداخلة فيها، يمكن القول: إن مثل هذه الحكايات والقصص، تقود إلى إرهاصات القصة التي نعرفها الآن، وتدور عليها النقود، وقد تكون كذلك بدايات التكون الجيني للرواية في العالم، ذلك أن الشائع هو أن القصة والرواية ميلاد غربي، من منتجات المجتمع الغربي، والمجتمع البرجوازي والأرستقراطي تحديداً، ويحاول كتاب الغرب ونقاده التوكيد على هذه المسائل، ومن خلال قراءة للمدونات النثرية في تاريخنا العربي، خاصة تلك الحكايات والقصص التي تنطوي في عباءاتها قصص الإطار والقصة الجامعة.

مثل هذه الطروحات تمكننا من التأسيس لبدايات تكون القصة في تاريخنا العربي، وفي تراثنا، ونعطيها نكهة مختلفة عن نكهة القصة في المجتمعات الغربية، وليس شرطاً أن تتطابق مع مكونات النوع والجنس للقصة والرواية في الغرب، وفي ذلك خدمة مهمة لتراثنا وتاريخنا الأدبي، خصوصا وأن مدونات كتابنا القدماء وسردهم تنطوي على كثير من المنتجات التي تحيل لمثل هذه الأشياء، وبالتالي نحتاج إلى قراءة ثانية وبآليات تفكير مختلفة، وصولاً لحقائق ومعطيات تخدم تراثنا ونقدنا، وحتى تدعم نظرية عربية لنا في الأدب والنقد.

٣- حركية الشخصيات وأثرها في النوع:

الشخصيتان المركزيتان اللتان تدور حولهما الأحداث في المقامة الموصلية هما. (عيسى ابن هشام)، والثانية (أبو الفتح الاسكندري)، وإذا أنعمنا النظر في النص وتعمقنا به نجد أن صاحب المقامات هنا هو الهمذاني، رجل بصري من العراق، المنطقة المحاذية لبلاد فارس (الموصل)، وقد أشارت غالبية الدراسات إلى أن هاتين الشخصيتين من الشخصيات الوهمية التي تتكرر عند الهمذاني، وهذا أمر طبيعي في الكتابات الإبداعية، ويتناسب مع مسألة التخييل المطلوبة في الإبداع، ومع ذلك يمكن القول: إن اختيار التسمية للشخصيات القصصية قد يشي بأبعاد دلالية معينة، فإذا كان اسم ابن هشام معمى، ولا يمكن أن يقود لشخصية بعينها، فقد يشير إلى تعميم الموضوع ليعُطى بعداً إنسانياً، وانتشاراً أوسع، ويشي الاسم الثاني ببعد يحيل إلى مكان جغرافي بعينه وهو الاسكندرية، فأورد الاسم بالنسبة، والمتلقي يتعرف على هذه الشخصية ويثير في ذهنه المرجعية المصرية التي تحف بشخصية أبي الفتح، وهنا تتداخل الشخصية المصرية مع العراقية- في النص – مع الوهمية، وهذا يعطي أبعاداً توسع من دائرة الاحتمالات والمعاني في النص.

ومن المعروف عن الشعب المصري روح الفكاهة، وبالتالي كانت الشخصية إسكندرية، وبدت في سياقات النص الفاعلية لها، وهي التي تبتكر الحيل وتسيّر الأحداث ' فكانت فاعلة متحركة تضمر رسالة تتناسب مع موضوعة النص، واللافت أن الهمذاني تمكن من إضفاء ترسيمات وأبعاد معينة عليها، تتراوح بين الاجتماعية والنفسية والجسدية، وفي ذلك محاولة لتمكين فعل الدراما في النص، ورسم الأحداث وتفاصيلها بالكلمات ما أمكن، وقد استند في هذا كذلك إلى ثقافة الشخصية، بحيث بدا كما لو أنه يستبطن عوالم الإنسان ويتمثله ليكون على الشاكلة التي نراها في المقامات. ومن هنا تأتي أهمية اختيار الشخصيات في النص، فهي ." القوة المولدة للأحداث، تؤثر فيها

وتتأثر"[١٦] و" العالم المعقد، والشديد في التركيب، والمتباين المتنوع "[١٧].

يوضح الكلام السابق مدى تسلط الشخصيات على النص وحركيته، كما يديرها السارد، فالشخصية الأولى كما ظهرت لدينا تقع خارج النص – المؤلف- واستحضاره يتبدى بمدى تمثل الجانب السير ذاتي، أو ما يقترب من شخصية صاحب المقامات وسلوكه وقدرته على الابتكار، ويبقى هذا قليلاً، ويحسب لصالح النص، حيث الأهمية القصوى تتراوح بين من يمتلك زمام السرد في النص، ومن يدير الأحداث وتسند إليه، ويبدو الجانب المهم المتسلط على النص من بدايته إلى نهايته بشكل متوازٍ بين عيسى بن هشام والإسكندري، ويشتركان في تمرير وجهة النظر وتكثيفها، وفي تقديم الرسالة، لنجد للنص خطاباً متماسكاً، فنستشعر بوصفنا متلقين حركية الشخصيتين وما يدور لهما وعليهما من أحداث. فتداخل الشخصيات هنا يلفت الانتباه، وقدرتها على التماسك، واضح، من خلال التعامل مع سيرورة الزمن وفضاء النص بشكل عام. وعبر الشخصيات يتداخل المكاني مع الزماني مع النفسي والاجتماعي والجسمي.

هذه الشخصيات بإمكاناتها المفترضة، التي أرادها منشئ النص ورسم مساراتها بوساطة السارد، جعلنا نصل إلى نص متماسك، وينسج عالما قصصيا مشبعاً بمعطيات الواقع المفترض والمتمثل، لنصل إلى جنس أدبي يحمل مضموناته في داخله، ونسترشد بهدي مكوناته، ليطلق عليه المتلقي ما شاء وفق مرجعياته الثقافية والقرائية والفكرية.

وتسهم الشخصيات وفق هذه الرؤية في تجنيس العمل، حتى لو كانت شخصيات وهمية، أو لها ظلال من الواقع، لأن عبء التجنيس لا يتحدد من قبل الكاتب، بل من خلال المتلقي بالتقائه مع النص ومع فكر الكاتب، ومن هنا يغدو تجنيس العمل مفتوحاً للبحث والدلالة، حيث

---

(١٦) الكيلاني(مصطفى) الأدب الحديث والمعاصر، إشكالية الرواية، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق الدراسات، بيت الحكمة، ١٩٩٠،ص ١٣١.

(١٧) مرتاض (عبدالملك) في نظرية الرواية، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة،١٩٩٨، ص ٨٣.

يتجاوز الفهم التقليدي لوصف النص بأنه مقامة نسبة للمكان، وإن درج هذا المسمى وشاع، علينا أن نقبل التسمية لكن في الوقت نفسه لا نكتفي بالصفة المكانية للتجنيس، وخاصة أننا في عصر يمكن فيه تداخل الأجناس مع بعضها البعض، وحدود النوع غير منضبطة تماماً، ويكون ظلماً لافتاً أن نغلق العمل على الوصف المكاني فقط. ومن هنا علينا الإفادة من معطيات العصر الحديث ومن المناهج النقدية الحديثة.

٤- أسلوبية المقامة وتداخل النوع:

إن تجنيس أي عمل في الواقع يتم ويعرف من خلال بعدين أساسيين، الشكل والمضمون، والأسلوب هو السمة الفارقة بينهما، حيث يوجد الأسلوب في طرائق التعبير والكتابة، وطرائق التفكير الاختياري للنصوص ومحتواها.

يقوم أساس المقامة على السرد، حتى ليلفت الانتباه فيها السرد الحكائي، ولعل العصر الذي أنتجها واحتضنها كان يحتفي بالأبعاد الشفوية للنصوص، بحيث يمكن أن تحكى مثل هذه النصوص في المحافل والجلسات المختلفة، وجاء البناء الداخلي لها والموضوعي ليتناسب مع طقوس الحكاية عند العرب، ولهذا كان الأداء يلعب دوراً مهما في إيصال الرسالة، وخطاب النص يتوضح من القدرة على الأداء والتعامل وإتقان لغة التواصل، ولما كانت بين أيدينا تبدو مدونة، فهذا يعني إمكانية الأخذ بعين الاعتبار ظروف المقامة وشيوعها وإلقائها، خاصة في المرحلة التي ظهرت بها، ومن السابق كان من الأبعاد التي قامت عليها ؛البعد التعليمي، وهذا يتطلب كيفيات معينة في تدريب التلاميذ وتعليمهم من خلال السرد المقامي. أما وقد أصبحت جنساً أدبياً نحتفي به فلا بد من النظر إليها بآليات مختلفة بما يفيد الدرس النقدي الذي نحن بصدده الآن، فالسرد الأدبي كما ترى ناقدة حديثة ' فيما يتعلق بالأدب هو. " عملية يستطيع الشخص من خلالها أن يتواصل مع غيره، ضمن إطار القصص المحكي، مثل رسالة يرسلها الشخص إلى غيره، فيكون عندها المرسل

هو السارد، والمرسل إليه هوالمسرود عليه، والسرد هو الرسالة أو اللغة أو الطبيعة اللفظية التي من خلالها تنتقل هذه الرسالة"(١٨).

وقد اتخذ السرد في المقامة سمة مختلفة تميزه عما عداه، ذلك أن السرد المقامي حاول استثمار غير جنس أدبي، او لنقل غير نوع من الأنواع الأدبية، وتمكن من توظيفه بشكل معين ومخصوص، فالعابر للمقامة سيجد فيها، إضافة لتداخل القضايا الفنية البلاغية، القص والشعر والمثل والحكمة والحكاية...الخ. وهذا بالطبع يثري النص ويعطيه سمات معينة، وبذلك تتداخل الأساليب مع بعضها البعض.

إن أساليب هذه الأنماط والأنواع مختلفة عن بعضها البعض. واللافت في نص المقامة أن هناك ما يعرف بالكاتب الضمني أو المؤلف الضمني، الذي يختفي خلف السياق، أو خلف شخصية معينة تكون قناعاً لشخصيات أخرى، ويدور على لسانها توجيه السرد، وهي التي تتبع استراتيجية أسلوبية معينة لتأسيس خطاب النص. وقد عرف المؤلف الضمني غير ناقد، ولو بحثنا في معجم مصطلحات السرد لوجدنا أنه يعني: " الشخصية الأخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، وهو الصورة الضمنية المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد ومسؤولة عن تحقيقها ومسؤولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها"(١٩) إن مثل هذه الشخصية المضمرة في النص، هي التي تدير الأساليب بطريقة خفية وتحركها، في الحكاية والقصة، وفق تقنيات السرد الشائعة في زمنها. والسؤال الآن ما الأساليب التي استدعت تداخل الأجناس، أو عملت على تعميق هذه المسألة في المقامة ؟ وللإجابة على مثل هذا التساؤل نرى أهمية التمركز حول الأساليب الأساسية التالية:

---

(١٨) كنعان (شلوميت ريمون). التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: حسن حمامة، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص١١.

(١٩) برنس(جيرالد) معجم المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، عبر الانترنت. من الموقع التالي: (Abidkazindar.com).

١- أسلوب القص والحكاية

المتلقي للمقامة سيقع على حركية القص والحكاية منذ البداية، ومنذ الصيغة الافتتاحية (حدثنا) التي تمهد لخبر وحدث وبالتالي لحكاية ما ستأتي، هذا الأسلوب يظهر عبر مقولات وصياغات تعارف عليها الكتاب والنقاد، ومن ظهور الحوار بأنواعه، مثل الحوار مع الذات، ومع الآخر، ومع الشيء، وهناك سياقات فنية عبر تقنيات السرد القصصي والروائي تتمحور حول هذه المسائل وتشير إليها، ومن رصد متأنٍ لأبعاد الحوار وحضوره في هذه المقامة سنقدم بعض الأمثلة على ذلك: فمنذ مطلع النص المقامي، للمقامة الموصلية تطالعنا صيغة سردية مهمة هي: (حدثنا عيسى ابن هشام قال)، تحيل لحوار مضمر، بأسلوب السند الذي كان شائعاً في بعض القصص والحكايات التراثية، وفي الأحاديث النبوية الشريفة، وكل ذلك ربما يعود لمرجعية دينية، بقصد التوثيق من جهة، ولمحاولة ربط الكلام بمن أسند إليه الحديث والقول، من جهة أخرى، ونلاحظ هنا السند المتمحور حول شخصية واحدة ومحددة، بعكس ما كان يجري من تمويه في الحكايات التي تعارف عليها القص العربي والحكايات التقليدية التي نجد فيها صيغاً سردية مثل (زعموا أن) في كليلة ودمنة، أو كان يا ما كان في تغريبة بني هلال أو الزير سالم، أو بلغني أيها الملك السعيد كما في ألف ليلة وليلة، وهذا التمويه لصاحب السند يبدو بقصدية لافتة لأسباب فكرية وأيديولوجية وإمتاعية جرت العادة عليها

وتترك المقامة الموصلية هذا الأمر مداراً لاحتمالية واقعية وغير واقعية في الوقت نفسه، فشخصية (عيسى بن هشام) تبدو معلنة كما لو أنها معلومة، ومعروفة في المقام الذي قيلت فيه، وعلينا بوصفنا متلقين للتثبت من هذا الأمر، إذ يمكن عند عبورها النص أن يجري عليها تحوير وتغيير وتبديل، وهذا من شأن الإبداع، وهنا وفق الدراسات النقدية الحديثة لا يكون هذا الأمر مجديا، حتى لو وجدت شخصية ما في الواقع بهذا الاسم فهي في الواقع خلاف ما هي في النص القصصي، أو في الحكاية المدونة، لكنا نحن المتلقين، الذين نبعد سنين عددا عن هذا

الجمهور، يمكن لنا تخيل هذه الشخصية، والذي يعنينا أثر القص والنص والأسلوبية المتبعة المصاحبة لها عندما عبرت إلى المقامة.

الجملة الافتتاحية (حدثنا) تحيل لشخصية عيسى بن هشام المعلنة التي قدمها لنا المؤلف، وهنا سيتداخل حديث (عيسى بن هشام) عندما يكون راويا غير حاضر مع الحاضرين، المفترضين على الأقل، وهذا يشي بأسبقية الحديث والحوار بين شخصيتين هما. الراوي وعيسى ابن هشام، وقد يكون هذا الراوي يحيل إلى المؤلف الضمني، والصيغة (قال) هي صيغة حوارية والملاحظ هنا استثمار الراوي لصيغة الجمع في حدثنا، وهذا يشي بمسألتين إما للتعظيم والاحترام، أو أن القول الذي تم الحديث به هو أيضا في مجلس آخر، بمعنى أن الحكاية تمت حكايتها في مكان مختلف. فأسلوب الحوار هنا ظاهر من (حدثنا، وقال). ثم إن الحوار والحكاية هنا تنتقل من الشفاهية النصية إلى المدونة النصية، فتتحول المادة المتكلّم بها إلى مادة مكتوبة. وهنا تداخل سرد الراوي عيسى بن هشام مع سرد ناقل الحديث تداخلا يهيئ لقاعدة انطلاق سردية مهمة، لتصبح تمهيدا للقص وللحكاية التي سترد في المقامة.

فالحكاية والقصة التي أتى بها السارد منقولة من مقام آخر كان قد قاله وحكاه عيسى بن هشام، وأخبار تمت سابقا، زمنيا على المجلس الذي تحكى فيه المقامة، ومن ثم تم تثبيته هنا إلى جمهور تتم الحكاية له، وتحول إلى نص مكتوب ومتداول فيما بعد وتمت تسميتها المقامة، هذا التداخل أعطى للمقامة نكهة أخرى وخصوصية لافتة، حتى لو كانت غير مباشرة،وغير واضحة للوهلة الأولى. إذ أسهم هذا التداخل النصي للأخبار والحكايات في جسد المقامة وفي باطنها بطريقة أو أخرى في بنيتها الداخلية لتكون تجريباً مولداً لجنس أدبي جديد يحتضن أنماطا أخرى في داخله، ويكون له اشتغالات مختلفة عما كان عليه خارج النص المقامي.

٢- أسلوب المجالسات

عرف العرب في تاريخهم أساليب متعددة للسرد، فهناك المقامات، والمنامات، والنصوص التي تشي في باطنها بجلسات أدبية، كان يعقدها الخلفاء والأمراء والولاة، إضافة إلى جلسات مهمة لدى بعض النقاد

والشعراء، والصالونات الأدبية المتنوعة تبعاً للمقام والحال الذي كان يعيشه العربي، وتطور الأمر بحيث أصبح هذا المنحى من سمات الأدب العربي، وراحت تؤلف به مصنفات وكتب تتناوله بالعناية والجمع والتلقين والإملاء على التلاميذ، ومن ذلك سنجد أمثلة كثيرة لما ذهبنا إليه، مثل كتاب الكامل للمبرد وكتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، وكتاب المنامات للوهراني، وكتاب الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي...

وتنحى المقامات هذا السبيل، فنجد الشريط الزماني للمقامة لا يطول كثيراً، على الأغلب، ويستشعر المتلقي أثناء القراءة، أن المقامة كما لو يرويها حكواتي في جلسة ما، ولنا أن نتخيل حضوراً ومتلقين يستمعون ويستمتعون بما يقال، ومن هنا تأتي حبكتها متنوعة حريصة على جذب شهية المتلقي، بما يناسب المقام والجلسة وحجمها والوقت الذي يستغرقه الحاضرون في الجلسة، فهي لا تعدو سهرة فيها ملح الحديث للترفيه والتسلية حيناً، وللمداولة في أقاصيص هادفة اجتماعية أو فكرية حول مسألة من المسائل تهم الشريحة المستهدفة، وعليه سنجد في المقامة مقاطع وسياقات عابرة من شأنها استثمار النص في استنهاض شهية التلقي، وهذا ما حصل في القصص الطويلة التي وردت في تراثنا مثل التي نجدها في ألف ليلة وليلة، وكما نجد في القص القرآني.

يحملنا مثل هذا الأسلوب على أن نعي بأن للنص المقامي، -وفق هذا الأسلوب التشكيلي-، أثره البالغ خصوصا عندما يتوسل باستدعاء أخبار لها أثرها ويتوسل بحركية التصوير الفني للأحداث والحركات، ويتابع أدق التفاصيل، بحيث يبدو النص كما لو أنه مسرح لمجمل أحداث ومشاهد، وهذا ما يولد عنصر التشويق والدراما الخفية أحياناً، التي تحاول تحفيز التلقي.

نقول ذلك لأن العرب سابقا لم يهتموا بالمسرح كثيرا، ولم تكن الأجناس الأدبية متنوعة وبينها فواصل علمية معينة، فيأتي هذا التداخل للمشهد المسرحي والقصصي والدرامي ليشير إلى إمكانية تتبع الإرهاصات الأولى لما سيكون عليه الأدب من أجناس فيما بعد. وسنمثل على هذا بالسياقات التالية: "واحْتَفَلتْ بِقَوْمٍ قَدْ كَوَى الجَزعُ قلوبَهُمْ، وَشَقَّتِ الفَجِيعَةُ جُيُوبَهُمْ، ونِسَاءٍ قد نَشَرْنَ شعُورَهُنَّ، يَضْرِبْنَ صُدُورَهُنَّ، وَشَدَدْنَ

عقُودَهُنَّ، يَلْطِمْنَ خدُودَهُنَّ، فَقَالَ الإسْكَنْدَرِيُّ: لَنَا فِي هَذا السَّوادِ نَخْلَةٌ، وَفِي هذا القَطِيعِ سَخْلَةٌ، وَدَخَلَ الدَّارَ لِيَنْظُرَ إِلى المَيّتِ وَقَدُ شُدَّتْ عِصَابَتُهُ لِيُنْقَلَ، وَسُخِّنَ مَاؤُهُ لِيُغْسَلَ، وهُيِّئَ تَابُوتُهُ لِيُحْمَلَ، وَخِيطَتْ أَثْوَابُهُ لِيُكَفَّنَ، وَحُفِرَتْ حُفْرَتُهُ لِيُدْفَنَ، فَلَمَّا رَآهُ الإسْكَنْدَرِيُّ أَخَذَ حَلْقَهُ، فَجَسَّ عِرْقَهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمُ اتَّقُوا اللهَ لا تَدْفِنُوهُ فَهْوَ حَيٌّ"(٢٠)، فالقارئ لهذا النص سيجد دون عناء قضايا فنية مهمة تصب في عملية التجنيس والتناص المتداخل بطريقة جاذبة للتلقي، ويجد النص حافلا بأخبار كثيفة تتصف بالحركة والتفاعل والإثارة في تفاصيلها لجذب التلقي، وللتحفيز على التواصل المستمر، كما لو كانت المقامة في تعاملاتها تتجه إلى جعل حبل التواصل والانتباه مشدوداً قدر الإمكان، ومن هنا تغيب مسألة استبطاء السرد، ويغيب الإسهاب الممل، فالجمل مكثفة وقصيرة، كما لو كانت دفقات متواصلة متتابعة يجري خلفها المتلقي ليدركها وليفهم معناها.

وفق الحضارة السائدة في عصر المقامات، وما قبل ذلك، لم تكن تقنيات التواصل والتصوير الفني متاحة، كما هي في العصور الحديثة. اليوم نجد الكاميرا وتقنيات السينما والمسرح أراحت كثيرين في التخفيف من عبْء تمثيل الحدث والرمز والفكرة، ولهذا راح الحداثيون من الكتاب يسعون إلى الأبعاد الفلسفية والفكرية العميقة لفتح مجالات أخرى لنصوصهم، وصولا إلى الإبداع المرجو، وبالمقابل يكون العبء على منشئ النص في العصور القديمة قائما على التعويض عن معطيات العصر الذي نعيش ومكتشفاته، فيكون عليهم إبداع تصويرات وأساليب تقرب المفاهيم والدلالات من المتلقي بوصفه قارئاً، وبوصفه الشريحة المستهدفة في ذهنية المبدع، ولهذا تم استثمار ممكنات اللغة العربية وقدرتها على تمثل أساليب وطرائق مختلفة، للقيام بالمهمة، فكان الشعراء والأدباء يتوسلون بالأبعاد البلاغية التي أضحت علماً فيما بعد، لتوليد الأفكار والسبل لعبور ذهنية القارئين ليتمثلوا المقصود والدلالة، فكان على الشاعر مثلا أن يتقن الرسم بالكلمات، إضافة لممكنات الإيقاع السماعي، ويقدم ذلك،غالبا، بطريقة مصاحبة للغة الأداء، لغة الجسد التي

(٢٠) الهمذاني (بديع الزمان) المقامة الموصلية ص١١٩.

تفعل فعلها في التلقي والتأثير، والناثر يتقن المعطيات البلاغية من إيجاز واستعارة وتشبيهات...إلخ، ومع تقدم الزمن تنوعت الوسائل والأساليب.

لو عدنا للنص المقتبس السابق من المقامة، وحاولنا تحليله وفق هذه المعطيات سنجد الأمور التالية، لها حضور لافت ومؤثر في النص المقامي، حيث جرى استدعاؤها من نصوص سابقة عليها، ومن أجناس وأنماط أخرى:

أ) **حركية التصوير للأشياء**

بحيث تبدو العين المبصرة مهمة في استكناه الدلالة من خلال تتبع مجريات الأشياء في الوجود المكاني والزماني للأشياء، ولم يكتف منشئ النص بالتصوير التشكيلي، وإنما دمج التصوير بالإيقاع السماعي لتقسيم الجمل، حيث يبدو التقسيم محاولة لإيجاد وقفات محددة لها وظيفة تأملية في ذهنية القارئ، وتشكل في الوقت نفسه وقفة للبحث عن الدلالة وتمثلها.

فالشخصية المحورية في النص، التي تتشكل من خلال الراوي والسارد الذي يدير الأحداث ودراميتها تقول: واحتفلت بقوم كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جيوبهم، ونساء قد نشرن شعورهن، يضربن صدورهن...الخ، ففي هذه الجمل المتوالية يزج الراوي بحركيات متتالية لحدث الموت ويرسمه لنا، إذ تحل الشخصية بالمكان للتو فيقع على قوم فقد أصحابه عزيزا عليهم بالموت، فنتمثل حركة قوم وجماعة في حيرة من أمرهم وجزع لافت، يتصايحون بفوضى وضجيج،والنساء تشق الجيوب وتصرخ وتولول، وهذه الحركة تم رسمها بالكلمات، وبدا الحدث والمكان والزمان كما لوحة نعبرها، ونقرأ ما فيها بصريا وفكرياً، ونتأثر بها، ولهذا جاء التركيز على فعل الحركة والكلمات التي تنقل لنا الأصوات وما يتبعها من حركة الأجساد والأعضاء، فالراوي يدخل فن المسرح – مسرحة الحدث – على النص النثري الحاضن للقص.

جاءت تركيبة الجمل في سياقاتها قصيرة، تبث أخبارا صادمة بشكل متتابع وفي سرعة متزامنة مع فاعلية الحدث وأهميته. وللكلمات ظلال ومعاني تكشف للقارئ عن أفضلية معينة يمكن تمثلها، فجملة (كوى الجزع قلوبهم) ترسم لنا فضاء الحزن والاحتراق الناجم عن الألم

وفيها استعارة لتوليد فضاء التحسر والفجيعة، وما أثاره حدث الموت في سلوكات الجماعة التي تشهد الحدث، ومثل ذلك السياق: (شقت الفجيعة جيوبهم)، فالقارئ يتمثل حركية مشهدية فيتمثل عملية شق اللباس، وهي عادة عند العرب، النساء خاصة في طقوس تقوم عند إعلان حدث الموت لعزيز، كناية ودلالة على عظم المصيبة، ويمكن لنا تمثل الحدث كما لو كان أمامنا، فالجمل بهذه الكيفية تنقل لنا ترسيمة الحدث وحركيته وتصويره كما لو كان الآن أمامنا، وهذا الأسلوب موجود في القص والمسرح وفن الكاريكاتور.

مثل هذه الصور التفت إليها النقاد الحداثيون، ومن ذلك (سي دي لويس) عند قوله عن مثل هذه الصور المشبعة بالحركة والتصوير اللافت: " يمكن أن تعتمد الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئاً يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء، وذلك من خلال اعتمادها طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في ألفاظ ذات دلالة حقيقية"، وقد تتواءم هذه الصور لتجسد ما يحاول تبنيه ورصده هذا الناقد، وذلك عند توزيعه للصورة الفنية في الشعر، ويمكن تطبيق ذلك على النثر، لاسيما تلك النصوص التي تكون مشبعة بشعرية لافتة وتفيد من شعرية النص، حيث الشعرية كما نعلم ليست فقط في الشعر وإنما توجد في النصوص النثرية، وتعطيها نكهة خاصة، وقد وزع هذا الناقد الصورة إلى أنماط متعددة كما وردت في فصول كتابه الموسوم.(الصورة الشعرية)[٢١]، فقد ذكر في هذا الكتاب أنماطا من الصورة: (الحركية والشمية واللونية والسمعية...الخ)،ومثل هذا يمكن تطبيقه بسهولة على نصوص المقامة، وبعض الخطب، والنصوص التي تفيد من شعرية النصوص. هذا التداخل يعمق الفكرة والتشكيل البنائي للنص، بما يثري مدخلاته، والنص المقامي حافل بمثل هذه الأساليب.

ولو أخذنا صورة أخرى من القصة الإطارية، المدخلة للنص، لوجدنا فيها التصوير الكاريكاتوري الممسرح بشكل لافت، حتى ليمكن

(٢١) لويس (سي دي)، الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، بغداد. دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٢،ص٨٣.

أخذ هذه القصة ليعاد تمثيلها على خشبة المسرح، أو يمكن رسمها في لوحة فنية تشكيلية، إضافة لما تثيره هذه المسألة من تأثير نفسي ودلالي في ذاكرة المتلقي، يبدا الراوي بالعبور دون أن يشعرنا بنشاز في السرد إلى متن قصة الميت الذي انتهى به المقام، وبمن حوله من الناس البسطاء الذين قبلوا ما تم بعجز وشعروا بأن الحيلة انطوت عليهم، ليؤسس الراوي دخولا لحبكة قصصية جديدة، ولنأخذ منها التصويرات التالية الحاضنة لأحداث وصور حركية فاعلة، تفيد من أجناس أخرى،تذوب في التمثيل المسرحي وفي الكاريكاتور وفي الشعرية...الخ.

ويرد على لسان الراوي، بعد التأسيس للقصة بعتبة نصية مهمة، تفعل فعلها في البناء السردي، فيذكر ما مفاده الخلوص من الحالة الأولى هو وصاحبه، بحكمة وروية، حتى لا يقع في شرك أعماله، وذلك عندما هرب إلى قرية أخرى مجاورة، ليجد قوماً على شفير سيل جار، والقوم على طرفه في حيرة لا يملكون التنقل عبر السيل للجهة الاخرى، وحاجتهم ملحة للانتقال، وهنا يعرض السارد وصاحبه عليهم عرضاً يشكل مفتاحا للخلاص، وهنا يبدأ نسيج وحبكة قصة أخرى فيها حركية للأحداث والصورة، وفيها بناء درامي لافت، من خلال المشاهد القصيرة المتوالية، التي تفيد من معطيات عدة، كما سلف. ولنقرأ النص التالي في القصة الإطارية على لسان الاسكندري عندما اجتمع مع الفئة التي تحار في وجودها ومشكلتها: " يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته، وأرد عن هذه القرية مضرته، فأطيعوني...اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء، وأتوني بجارية عذراء، وصلوا خلفي ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء، إلى هذه الصحراء...فذبحوا البقرة، وزوجوه الجارية، وقام إلى الركعتين يصليهما.."[٢٢] ثم يصل المقام إلى أن يطيل في الركعة الثانية، ليتمكن من القوم والهرب ويرسم النص هذه الحركات في السياق " وقام للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجذع، حتى شكوا وجع الضلع، وسجد حتى ظنوا أنه قد هجد، ولم يشجعوا لرفع الرؤوس، حتى

(٢٢) للمزيد من المعلومات راجع. المصدر السابق، الفصل المتعلق بأنماط الصورة.

كبر للجلوس، ثم عاد إلى السجدة الثانية، وأومأ إلي، فأخذنا الوادي وتركنا القوم ساجدين، لا نعلم ما صنع الدهر بهم.."(٢٣).

هذا النص نقع فيه على جملة تداخلات نصية نوعية ولافتة، بعد الأخذ بعين الاعتبار الأبعاد البلاغية المهمة المستثمرة من اللغة، من جناس وطباق وتقسيم للجمل، واعتماد بنية جملية مكثفة ومختزلة، حيث نجد مشاهد قصيرة لكنها مشبعة بالدلالة والتصوير، وفيهما من تسريد للنص بحيث يمكن تمثله بشكل واضح، فيتم رسم الحدث القصصي والإخبار عنه بتصوير لافت وجميل، يقوم في الأساس على المشهدية، ونلحظ الشعور بالحركة، والتفاصيل الدقيقة للأشياء، كعملية الجلوس والانتصاب في الصلاة، وإطالة السجود، وكل ذلك ليقيم لدى الشخصيات المصاحبة الإحساس بصدقية ما يقوم به الاسكندري، وليبني عنصر الثقة، تمهيداً للحدث المركزي المهم، الذي يشكل وجهة النظر في النص، والذي يؤسس للخطاب والرسالة في النص المقامي هنا. وهو التموضع حول إشكالية الخدعة أو ما يسمى في الدراسات النقدية حول المقامة بـ (الكدية). التي سنتحدث عنها لاحقا.

لم يكتف الراوي بهذه التشكيلات البنائية لرسم الحركات والصور والمسرحة للأحداث، بل ذهب لأسلوب آخر مهم وهو الإفادة من نصوص أخرى قارة في ذهنية المتلقين، ويعرفونها، بوصفها أجناسا ونصوصا تم استجلابها من خارج النص المقامي، وذلك لتعزيز الفكرة في النص، ومن هنا نجد تبريرا لاستثمار النص الديني، فيذهب إلى استحضار قصة البقرة الصفراء الوارد ذكرها في القرآن الكريم، تلك التي جرت أحداثها مع قوم موسى عليه السلام في قوله تعالى. چ ڻ ڻ ڈ ڈ ۂ ۂ ہ ہ ھ ھ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ۑ ۑ ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئې ئى ئى ئى ی ی ی □ □ □ □ □ □ □ چ (٢٤)، هذا الدمج للنص الديني في نص المقامة يسجل عبوراً قصدياً ويثري الموضوع، وتداخل النصوص يأخذ حيزاً مهماً ومفيدا في

(٢٣) الهمذاني (بديع الزمان)، المقامة الموصلية، ص ٨٤.

(٢٤) قرآن كريم ـ البقرة، آية.٦٧، ٦٨، ٦٩.

الدراسات النقدية الحديثة، وبخاصة التطبيقية منها في الدراسات التي تعنى فيما يعرف بالتناص منهجاً.

الآية الكريمة التي استدعاها الراوي، هي نص خارج النص في الأساس، وتنتمي لحقل آخر من الحقول المعرفية- إنها من النص الديني، وهي تتناسب والحدث المركزي المثار في المقامة، وتعمق حركية الأحداث في قصة الإطار، وفي الوقت نفسه تتناسب مع المستوى الثقافي والنفسي للشخوص الذين يتلقون هذه السياقات المشبعة بالحس الديني في النص، حيث لكل مقام مقال، فالراوي تحسس مستوى وعي أهل القرية، وأفاد من عنصر ضعفهم أمام السيل وقلة حيلتهم، وبساطتهم، فزاد ضعفهم ضعفاً لتمرير فكرته. فجاء النص القرآني ليكون نصاً حافزاً على تحريك أجواء القصة من جهة، وعمل على تسيير حركية القص وهدفه من جهة أخرى.

ب) النص المقامي بين القص والشعر

إن عبور النص الشعري على المقامة يحملنا على التساؤل، إلى أي مدى يؤثر دخول الشعر على القص، أو أي نص آخر ليس منه، مما نعرفه من الأجناس الأدبية؟ ويمكن السؤال كذلك عن بقية الأجناس، فنعيد القول: إلى أي مدى يؤثر عبور جنس أدبي على آخر؟، حقيقة نحن نعيش في زمن تداخل الأجناس، لكن لا بد من الالتفات إلى المدى الذي يتداخل فيه جنس مع آخر، ذلك أن اختلاط جنس أدبي بآخر - إذا زاد عن الحد فسيكون له نتيجة سلبية، ويضعف من أثر التلقي وقد يضحي الكاتب عندها باستراتيجيات النص المكتوب. ولو أخذنا مثلا، ونحن بصدد جنس الشعر، عندما يدخل الشعر والشعرية إلى نص روائي أو قصصي ما فقد يؤدي إلى مسألتين: وقوع المتلقي تحت أثر الإيقاع والمتعة التي يتلقاها منه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يقع تحت تأثير الخروج من النص وبالتالي يتم استبطاء السرد ونسيان مساره ' فيجلب تشتيت القارئ، إلا إذا كان موظفا بقدر ونسبية لا تأخذ القارئ بعيدا عن النص، بحيث يبقى في ظلاله.

هذه المقامة ليست الوحيدة التي استدعت لنصها الشعر، وهذه السمة موجودة في المقامات، وتشكل ظاهرة لافتة، ويمكن أن يكون

إدخال الشعر للنص بمثابة إدخال المتعة والتقوية للنص الأصل، ويفيده من البعد الفكري والموضوعي، كما هو شأن فاعلية التناص وأثره في النصوص الأدبية بعامة. فقبل قليل رأينا أثر الآيات الكريمة وكيف فعلت فعلها في القصة الأولى في هذه المقامة التي بين أيدينا، ومن هنا كان الهمذاني، -كما أي كاتب آخر-، يحاول الإفادة من مرجعياته وثقافته في إثراء النص المكتوب، ومن هنا يأتي التنويع في الإفادة لصالح النص، فيفيد من الحكمة والمثل والحديث والآيات...الخ، وكلها نصوص عابرة ومفيدة في المقامة، وربما في غيرها، لكن لاستدعاء النص الشعري في المقامة أثر قد يبدو أكثر أهمية لجهة أن الثقافة العامة، في ذلك العصر في غالبيتها مهيأة لتلقي الشعر أكثر من غيره، لسيادة جنس الشعر على غيره من الأجناس، حيث كان يقال: الشعر ديوان العرب كما نعلم. ثم إن الذائقة العامة أميل للشعر من غيره، لارتياح النفس له، ومن هنا يمكن تبرير استخدام شعرية النص إلى جانب نثريته. وهذا ما يبرر استخدام السجع والجناس والطباق والتقسيم والفواصل في المقامة، وذلك في محاولة لرفع سوية التلقي للمقامة أمام الأجناس الأخرى وبخاصة الشعر.

ولو عدنا للمفهوم والعبرة من وجود الشعر في النصوص، ولأهميته وجدنا أن هذا الأمر مفيد ولكن على المبدع أن يعي أثره ومدى نسبيته، وقد التفت النقاد القدماء لهذه المسألة منذ القدم، فهذا القرطاجني يقول:"إن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة"(٢٥). وبهذا تكون الشعرية والشعر موجودين في معظم الأجناس الأدبية ولا ضير أن تكون في جنس المقامة ما دامت تؤدي غرضا وهدفاً، وفي المقامة نود الإشارة إلى أن حضور الشعرية فيها له ما يبرره، ويعطيها نكهة خاصة، بل أصبحت من المكونات البانية لها. ثم إن هذه المسألة تحسب لصاحب المقامات، وتحيل لمرجعياته وقدرته على توظيف واستثمار ما تحصل له من معارف وعلوم، فهو

(٢٥) القرطاجني (حازم)، نهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة،تونس، د.م، ١٩٦٦ ص ٢١٩.

موسوعي المعرفة، وقد أشار لهذه المسألة غير ناقد، حيث يصفه بقوله: " كان يحفظ القرآن ويستظهر عيون النصوص الأدبية الرفيعة النسج من الشعر العربي، وخطب البلغاء، ورسائل الأبْيناء، وأسجاع الكهان، وأمثال العرب السائرة،وأحاديثها الطائرة"(٢٦)،وبالتالي كان الهمذاني قادراً ومتمكناً من مساره نحو التجريب والخلوص إلى ابتكار هذا النمط الفريد في الأجناس الأدبية العربية التي عرفت في وقته.

وفي المقامة الموصلية توسل الهمذاني بأبيات شعرية جاءت على لسان أبي الفتح الإسكندري، كشخصية تدير السرد والحكاية، وتسهم في بناء الأحداث والتعليق عليها، وهذا يعني أن المقامة بكليتها نسجت على لسان الراوي السارد، باستثناء راوٍ جاء في استهلال النص ليقدم لنا السند للقصة المثارة في المقامة، وأعني هنا مقولة. (حدثنا عيسى بن هشام قال)، وبعدها يبدأ السرد يتوزع ليأخذ مساره المتسلط على لسان أبي الفتح الإسكندري، هذا من جهة تقنيات السرد، فالشعر الذي جاء على لسان الإسكندري هو:

لا يبعد الله مثلي وأين مثلي أينا
لله غفلة قوم غنمتها بالهوينا
اكتلت خيرا عليهم وكلت زورا ومينا

ترد هذه الأبيات على مساحة معقولة من الشريط الزمكاني للنص الحاضن للحكاية والقصة فيه، فهو لا يتعدى ثلاثة أبيات قصيرة، على مجزوء الرجز، ولكنها تتداخل مع النص المقامي وتصبح من مكوناته الأساسية، وتضفي عليه نكهة خاصة، وأهميته تكمن إضافة لأبعاده البلاغية وشعريته، في أنه جاء في خاتمة النص، ولعل العتبة الأولى والخاتمة تفيد في الحضور المتمكن والمركز في ذهنية القارئ، فإذا كانت العتبة الأولى تأتي استفتاحية لجذب انتباه المتلقي وجعله يتابع مسار القراءة بمتعة، فإن الخاتمة إذا كانت سهلة وممتعة وموضوعية تكون أكثر تعلقاً وبقاء في ذهنية القارئ، وتترك أثرها البالغ فيه، فجاءت الأبيات الشعرية القليلة هنا فاعلة ومثيرة، وتختزل الكثير من الكلام

(٢٦) ابن منظور، لسان العرب مادة (كدد).

معتمدة على وعي القارئ، وبالتالي بدت كما لو قفلة للنص بكامله وتختزل معناه في نهاية التلقي ليبقى حاضراً في ذهنيته.

جاءت الأبيات لتشكل اختزالاً بيناً للموضوع، وتختصر الحكايتين في المقامة، وتختزل الهدف المقصود. فالأبيات عند تحليلها تؤكد أكثر ما تؤكد على الحدث بجمل مباشرة لولا وجود الإيقاع والوزن والقافية، لبقيت كما لو كانت كلاما نثريا، ذلك أن النص الشعري في المقامة هنا ليس من غايته شعرية الشعر، أو تقديم المتعة الشعرية التي نعرفها، ولهذا لم يتوسل بالتصوير الفني الشعري العالي، ولم يستثمر عناصر الخيال، ثم إن البيت الأول جاء ليعرض أسلوب التفاخر والمدح متوسلا بالدعاء (لا يبعد الله مثلي)، وحركية مدح الذات هنا واضحة، ويأتي الفخر والمدح في جملة التساؤل القوية. (أين مثلي أين)، هذه الصياغة مدار لتجسيد قمة النشوة بالحصول على النتيجة المنتظرة، الكسب ونجاح الحيلة، وبالمقابل جاء الكلام على الآخر في البيت الثاني (القوم هنا) بأنهم غافلون وبسطاء، ولا حيلة لهم لضعفهم، وهذا ما يشي بذم الآخرين واستغفالهم، وعاد بقفلة تحيل للمتكلم الراوي ليصف نفسه بأنه تمكن منهم، فأكل خيرهم ومنحهم الزور والكذب والبهتان،

هذا المسار السياقي، في مضموناته الداخلية، يتعاكس مع فعل الخير ومايعرف عن المسلم والإنسان الخير، فلم يبادل الخير بخير، وبادل الخير بشر. مثل هذا القول يقيم حجة له وعليه في آن، لكن الأمر في المقامة يقوم على بعد الذكاء والتحايل لتستقيم المقامة، وفق استراتيجيتها ومنهجها، ذلك أن هدفها الأساس يقوم على الكدية التي أصبحت مكوناً موضوعيا وأساسياً في المقامات. ثم أن النص الإبداعي قائم على الإيهام بالواقع، وليس المطلوب منه الصدق والتطابق مع الواقع، ولهذا قيل، مثلا، في الشعر: (أعذب الشعر أكذبه)، وهنا لابد من تقديم توضيح لهذه المسألة.

ج) الكدية – بوصفها مكوناً أساسيا للمقامة.

للكدية أثرها في نسيج الحكاية المقامية، وتدور حولها الأحداث والشخوص، وهي الفكرة الفلسفية العميقة لها، وبالتالي تنبني عليها معطيات وآثار هامة ودالة في الوقت نفسه. فما الكدية بالمفهوم الفني

للمقامات؟ لقد جاء في معجم اللسان في تعريفها. " كدت الأرض أبطأ نباتها، والكادي البطيء الخير من الماء، وكدا الزرع وغيره من النبات: ساءت نبتته، وكداه البرد ردّه في الأرض والكدية والكادية الشدة من الدهر، والكدية صلابة تكون في الأرض وأصاب الزرع برد فكداه، أي ردّه في الأرض، ويقال لا يكديك سؤالي. أي: لا يلح عليك، فلا نحن نكديها، أي فلا نحن نلح عليها وعن ابن الأعرابي: أكدى: افتقر[٢٧]"، ولعل هذا المفهوم لا يفي بالغرض سوى إمكانية النظر إلى الكلمة على أنها تشير للتعب والكد والتسول، وأبعد ما يمكن القول فيه الإحالة لظاهرة اجتماعية تبدو سلبية، وهي ظاهرة الفقر الشديد التي تجعل الإنسان معوزاً ومتسولاً، لكن الأمر، إذا ما أخذنا البعد الاصطلاحي والمفهوم العميق لمفهوم الكدية، أبعد من ذلك بكثير، حيث أصبح يشير فنياً إلى الذكاء وتمثل حالة معينة في باطنها الخدعة والمراوغة، وصولاً إلى كسب المال والأشياء بطرائق مختلفة، ثم تحولت إلى مفهوم متعلق فنياً بفن المقامة حيث أصبحت هذه المسألة من أساسيات تكوينها، ولعل هذه المسألة بالنظر لتوظيفها في المقامات تشي بأنها تقابل العقدة الرئيسية التي تحتضنها الأحداث، وتؤسس لعنصر الدهشة والمفارقة، وبالتالي تحيل إلى الإمتاع وشحذ الهمة للمتابعة. إذا قبلنا بأن مفهوم الكدية معناه المغامرة، وتقدم اختصاراً لتجربة فيها حدث وصراع مختزل وتقوم على الخدعة، فللمقامة نسيج قصي وحكائي لافت ومنتج، فهي تفاصيل عملية محددة لها استراتيجية نصية للتلقي وللإيهام بالواقع بشكل خداعي لتنطلي على الضحية، وبالتالي تبدو نصاً ومضياً جرى استدعاؤه لعبور النص المقامي، ليضيف إلى ملحتها قوة وعبرة ودلالة، وبالتالي تقوي من النسيج الخاص للمقامة.

تحتوي المقامة كديتين معاً، جاءتا قصتين متلازمتين، وفي ذلك محاولة لتعميق الفكرة والتمركز عليها، وهي فكرة الكسب والتسول، لكن لا يقصد بها فقط تلك النتيجة، وإنما يذهب الحريري إلى مسألة فنية التعامل مع مسألة الكدية لتصبح فناً أصيلا، فالكدية الأولى قائمة على

(٢٧) مرتاض (عبدالملك)، نظرية الرواية، ص١٦٨.

مسألة خدعة (إمكانية إحياء الموتى)، والثانية قامت على مسألة (تخليص الإنسان من المأزق) فالكدية مفهوماً هنا بدت مجالاً لعبور الموضوعات التي عرفتها الأجناس الأدبية، ولتعطي خصوصية للمقامة، فالكدية إذا، بهذا المعنى، خاصية قصصية فنية كاريكاتورية ممسرحة، يمكن تمثيلها، لها أساس اجتماعي وفكري، ولها أبعادها الإبداعية والنفسية والإنسانية في أعماقها، إذا ما حاولنا التحليل بشكل معمق للنص بوصفه خطابا. لقد أفاد صاحب المقامات "من موروث الكدية ومن الموروث الحكائي، ومن الموروث العربي في إبداع سردي جديد أسماه المقامة، إذ طور بديع هذه اللفظة، وجعلها تدل على بنية سردية مستحدثة تتخذ الخبر إطاراً، ولكن تختلف عن بنية الخبر التقليدية"(٢٨).

الحيلة الأولى التي توسل بها الراوي (الإسكندري) لها مرجعية من النصوص الشعبية، تقوم على الشعوذة والسحر والتعويذات، وهي حكايات وخرافات كانت شائعة عند بعض العامة من الناس في ذلك العصر، وربما رواسبها حتى اليوم، وتمكن من الإفادة من مثل هذه الحكايات البسيطة وتحويلها إلى نص فني له قيمته، ويمكن للمتلقي أن يصل إلى تلك الحيلة ويتأثر بها، من حيث استشعاره وتمثله لحكاية قوم يتجمعون على شخص يحتضر ويموت، ويأتي شخص يتصف بالذكاء والخدعة ليعبر المجلس، والناس في ارتباك وعويل، كما أشرنا سابقاً، ويفاجئ الجميع بعرض يكسر أفق توقعهم وانتظارهم، ويدهشهم، ويكون العرض بإحياء هذا الذي يحتضر، فيبدو كما لو أنه المخلص الذي يحيل إلى النبي (عيسى عليه السلام)، وتحت أثر طقسية الارتباك والحالة التي يكون عليها القوم، ومرجعياتهم عن السحر والشعوذةيصدقون، وتبدأ خيوط الخدعة واللعبة بالنسج والتطور والتأزم، لتصل إلى الذروة(العقدة)، وتروح الحكاية لتأخذ المتلقي في أجواء خرافية وغرائبية، ولهذا يطلب صاحب الحيلة من القوم أن ينزعوا ثياب الميت ويتركونه ليومين، ويتناقل القوم الخبر ويجمعون لصاحب الحيلة ورفيقه

(٢٨) الكعبي (ضياء)، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص١١٥.

المير والطعام، ثم يهربان بحيلة ذكية ويتم الأمر لهما بكل سهولة. المتلقي هنا يأخذ العبرة والنتيجة وما حل بالقوم، وكيف تمكن منهم صاحب الحيلة.

أما الكدية والخديعة الثانية فقد تمحورت كما ذكرنا حول التوسل بمرجعية أخرى دينية، وهي ذبح البقرة، حيث أقنع الإسكندري القوم. بإمكانية تجاوز السيل، بمثل هذه الأساليب الدينية في بعضها، والخرافية والأسطورية، في بعضها الآخر، فذبح البقرة وإحضار الجارية والاهتمام بطقوس معينة، أمر يعمق من تصور القوم وما هم عليه من ثقافة بسيطة وغفلة، وبالتالي تنطلي الحيلة على القوم، حيث يتمكن صاحب الحيلة من أخذ الغنيمة والجارية، وليأكل من اللحم مع صاحبه ما تحصلا عليه، لتكون العقدة الثانية، كل ذلك ينتظم في قصتين غرائبيتين لهما فعلهما في التأثير لما فيهما من مسائل تتجاوز الواقع وتتوسل بالخيال، وإن كان للقصتين إمكانية الوجود الواقعي، من بعض الجوانب، لكن النص تمكن من التحوير والتلاعب وصولاً لإنجاز نص فني له قيمته.

وبهذا يكون صاحب المقامة قد أفاد من بنيات الحكايات الشعبية وأنساقها الثقافية في مقاماته، فأخذها وطورها، وأضاف إليها، واستثمر قدرته اللغوية والبلاغية لإعداد نص مؤثر وفعال، وأخفى في ما ورائياته معاني ودلالات تتفتح باستمرار أمام المتلقين، وفق قدراتهم ومرجعياتهم المتنوعة. فالكدية العابرة لنصوص المقامات أضحت مركزية في استنهاض شهية التلقي، ودليلنا على ذلك تلك الكتابات التي راحت تدور عليها، والتقليد المتوالي لها عبر العصور والأزمنة، وهذا يعطيها شهادة متميزة على فرادتها وقدرتها على الصمود والظهور، رغم توالي الأزمنة والظروف المختلفة.

تبقى المقامات في تشكيلها جنساً أدبياً متميزاً، خارج الأجناس وداخلها في آن، في عصرها، وتمكنت بفاعلية من أن تنسل من عباءة النثر العام لتسجل نصاً فريداً لا يشبهه سواه، وتمتص أجناساً أخرى، وبنسبية معينة لتقيم جنساً مبتكراً وجديدا تم تسميته بالمقامة، وهذا الجهد لأصحاب المقامات يحسب لهم، من حيث حضور المقامات على خريطة الأجناس الأدبية، ليس في الأدب المحلي والعربي فقط، وإنما

في الأدب العالمي. وسوف تستمر المقامة في طرح المزيد من الأسئلة حول وجودها وفنياتها وخصوصيتها أمام الدارسين، وسترفد مثل هذه الدراسات الدرس النقدي العربي ما كان.

الخاتمة

لقد توصل هذا البحث إلى نتائج مهمة،منها. تشكل المقامة خصوصية ثقافية للأمتين العربية والإسلامية في تاريخها المجيد، كما يمكن أن نرى فيها تحولات النص الأدبي العربي عبر تاريخه، وشكلت المقامة بفرادتها النصية والإجناسية القدرة على امتصاص بعض مكونات أجناس أدبية من خارجها، مثل. القصة والمثل والحكمة والشعر...، ويلفت الانتباه أن هذه المسائل تتداخل أيضا مع ما تنتجه من متعة النص عند توسلها بأساليب المشهد الدرامي والمشهد التمثيلي القادم من المسرح، تبعاً لهذا يكون هذا البحث محاولة لإعادة النظر في قراءة تراثنا القديم بأساليب حداثية تتناسب والعصر الذي نعيش، وتتناسب مع تطور المناهج النقدية الحداثية.

ملحق

المقامة الموصلية لبديع الزمان الهمذاني

حدَّثَنا عيسَى بْنُ هِشَامٍ قالَ: لَمَّا قَفِلْنَا مِنَ المُوصِلِ، وَهَمَمْنَا بِالْمَنْزِلِ، وَمُلِكَتْ عَلَيْنَا القَافِلةُ، وَأَخَذَ مِنَّا الرَّحْلُ والرَّاحِلةُ، جَرَتْ بِي الحُشَاشَةُ إِلَى بَعْضِ قُرَاهَا، وَمَعِي الإِسْكَنْدَرِيُّ أَبُو الفَتْح، فَقُلْتُ: أَيْنَ نَحْنُ مِنَ الحِيلَةِ؟ فَقَالَ: يَكْفِي اللهُ، وَدُفِعْنَا إِلَى دَارٍ قَدْ مَاتَ صَاحِبُها، وَقَامَتْ نَوادِبُهَا، واحْتَفَلتْ بِقَوْمٍ قَدْ كَوَى الجَزعُ قلوبَهُمْ، وَشَقَّتِ الفَجِيعَةُ جُيُوبَهُمْ، ونِسَاءٍ قد نَشَرْنَ شعُورَهُنَّ، يَضْرِبْنَ صُدُورَهُنَّ، وَشَدَدْنَ عقُودَهُنَّ، يَلْطِمْنَ خدُودَهُنَّ، فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: لَنَا فِي هَذا السَّوادِ نَخْلَةٌ، وَفِي هذا القَطِيعِ سَخْلَةٌ، وَدَخَلَ الدَّارَ لِيَنْظُرَ إِلى المَيِّتِ وَقَدْ شُدَّتْ عِصَابَتُهُ لِيُنْقَلَ، وَسُخِّنَ ماؤُهُ لِيُغْسَلَ، وهُيِّئَ تَابُوتُهُ لِيُحْمَلَ، وَخِيطَتْ أَثْوَابُهُ لِيُكَفَّنَ، وَحُفِرَتْ حُفْرَتُهُ لِيُدْفَنَ، فَلَمَّا رَآهُ الإِسْكَنْدَرِيُّ أَخَذَ حَلْقَهُ، فَجَسَّ عِرْقَهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمُ اتَّقُوا اللهَ لا تَدْفِنُوهُ فَهُوَ حَيٌّ، وإِنَّمَا عَرَتْهُ بَهْتَةٌ، وَعَلتهُ سَكتَةٌ، وَأَنَا أُسَلِّمُهُ مَفْتُوحَ العَيْنَيْنِ، بَعْدَ

يَوْمَيْنِ، فَقَالُوا: مِنْ أَيْنَ لَكَ ذَلِكْ؟ فَقَالَ: إِنَّ الرَّجُلَ إِذا ماتَ بَرَدَ اسْتُهُ، وَهذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمْستُهُ فعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ، فَجَعَلوا أَيْدِيَهُمْ فِي اسْتِهِ، فَقَالوا: الأَمْرُ على مَا ذَكَرَ، فَافْعَلُوا كَمَا أَمَرَ، وَقَامَ الإِسْكَنْدَرِيُّ إِلى المَيّتِ، فَنَزَع ثِيابَهُ ثُمَّ شَدَّ لهُ العَمَائِمَ، وَعَلَّقَ عَلَيْهِ تَمائِمَ، وَأَلعَقَهُ الزَّيْتَ، وَأَخْلَى لَهُ البَيْتَ، وَقَالَ: دَعُوهُ وَلا تُرَوِّعُوهُ، وَإِنْ سَمِعْتُمْ لَهُ أَنِيناً فَلاَ تُجِيبُوهُ، وَخَرَجَ مِنْ عِنْدِهِ وَقَدْ شَاعَ الخَبَرُ وانْتَشَرَ، بِأَنَّ المَيّتَ قَدْ نُشِرَ، وَأَخَذَتْنَا المَبارُّ، مِنْ كُلِّ دَارٍ، وَانْثَالَتْ عَلَيْنا الهَدَايا مِنْ كُلِّ جَار، حَتَّى وَرِمَ كِيسُنَا فِضَّةً وَتِبْراً وامْتَلأَ رَحْلُنَا أَقِطاً وَتَمْراً، وَجَهَدْنا أَنْ نَنْتَهِزَ فُرْصَة في الهَرَبِ فَلَمْ نَجِدْهَا، حَتَّى حَلَّ الأَجَلُ المَضْرُوبُ، واسْتُنْجِزَ الوَعْدُ المَكْذُوبُ فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: هَلْ سَمِعْتُمْ لِهَذَا العُلَيِلِ رِكْزاً، أَوْ رَأَيْتُمْ مِنْهُ رَمْزاً؟ فَقَالوا: لا، فَقالَ: إِنْ لَمْ يَكُنْ صَوَّتَ مُذْ فَارَقْتُهُ، فَلَمْ يَجِيئْ بَعْدُ وَقْتُهُ، دَعُوهُ إِلَى غَدٍ فَإِنَّكُمْ إِذا سَمِعْتُمْ صَوْتَهُ، أَمِنْتُمْ مَوْتَهُ، ثُمَّ عَرِّفُونِي لأَحْتَالَ في عِلاجِهِ، وإِصْلاح ما فَسَدَ مِنْ مِزاجِهِ، فَقَالوا: لا تُؤَخِّرْ ذَلِكَ عَنْ غَدٍ، قَالَ: لا، فَلَمَّا ابْتَسَمَ ثَغْرُ الصُّبْحِ وانْتَشَر جَناحُ الضَّوّ، في أُفُقِ الجَوّ، جاءَهُ الرِّجَالُ أَفْوَاجاً، والنِّساءُ أَزْوَاجاً، وَقَالوا: نُحِبُّ أَنْ تَشْفِيَ العَلِيلَ، وَتَدَعَ القَالَ والقِيلَ، فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: قُومُوا بِنا إِلَيْهِ، ثُمَّ حَدَرَ التَّمَائِمَ عَنْ يَدِهِ، وَحَلَّ العَمائِمَ عنْ جَسَدِهِ، وَقَالَ: أَنِيمُوهُ على وَجْهِهِ، فَأُنِيمَ، ثُمَّ قَالَ: أَقِيمُوهُ على رِجْلَيْهِ، فَأُقِيمُ، ثُمَّ قَالَ: خَلُّوا عَنْ يَدَيْهِ، فَسَقَطَ رأْساً، وَظَنَّ الإِسْكَنْدَرِيُّ بِفِيهِ وَقَالَ: هُوَ مَيّتٌ كَيْفَ أُحْيِيهِ؟ فَأَخَذَهُ الخُفُّ، وَمَلَكَتْهُ الأَكُفُّ، وَصَارَ إِذَا رُفِعَتْ عَنْهُ يَدٌ وَقَعَتْ عَلَيْهِ أُخْرَى، ثُمَّ تَشَاغَلوا بِتَجْهِيزِ المَيّتِ، فانْسَلَلْنَا هَارِبِينَ حَتَّى أَتَيْنَا قَرْيةً على شَفِيرِ وَادٍ السَّيْلُ يُطَرِّفُها وَالمَاءُ يَتَحَيَّفُها. وأَهْلُهَا مغْتَمُّونَ لا يَمْلِكُهُم غُمْضُ اللَّيْلِ، مِنْ خَشْيَةِ السَّيْلِ، فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: يَا قَوْمُ أَنَا أَكْفِيكمْ هَذا المَاءَ وَمَعَرَّتَهُ، وأَرُدُّ عَنْ هذهِ القَرْيَةِ مَضَرَّتَهُ، فَأَطيعوني، ولا تُبْرِمُوا أَمْراً دُونِي، فَقَالوا: ومَا أَمْرُكَ؟ فَقَالَ: أَذْبَحُوا في مَجْرَى هَذا المَاءِ بَقَرَةً صَفْرَاءَ، وأْتُونِي بِجَارِيةٍ عَذْراءَ، وَصَلُّوا خَلْفِي رَكْعَتَيْنِ يَتْنِ اللهُ عَنْكُمْ عِنان هذا المَاءِ، إِلى هَذِهِ الصَّحْراءِ، فَإِنْ لَمْ يَنْثَنِ المَاءُ فَدَمِي عَلَيْكُمْ حَلالٌ، قَالوا: نَفْعَلُ ذَلِكَ، فَذَبَحُوا البَقَرَةَ، وَزَوَّجُوهُ الجَارِيَةَ، وَقَامَ إِلى الرَّكْعَتَيْنِ يُصَلِّيهما، وَقَالَ: يَا قَوْمُ احْفَظُوا أَنْفُسَكُمْ لاَ يَقَعْ مِنْكُمْ فِي القِيامِ كَبْوٌ، أَوْ فِي الرُّكُوعِ هَفْوٌ، أَوْ في السُّجُودِ سَهْوٌ، أَوْ فِي القُعُودِ لَغْوٌ، فَمَتَى سَهَوْنَا خَرَجَ أَمَلُنَا

عَاطِلاً، وَذَهَبَ عَمَلُنا بَاطِلاً، وَاصْبِرُوا عَلى الرَّكْعَتَينِ فَمَسَافَتُهُمَا طَوِيلَةٌ، وَقَامَ لِلْرَكْعَةِ الأُولَى فَانْتَصَبَ انْتِصَابَ الجِذْعِ، حَتَّى شَكَوا وَجَعَ الضِّلْعِ، وَسَجَدَ، حَتَّى ظَنُّوا أَنَّهُ قَدْ هَجَدَ ولمْ يَشْجُعُوا لِرَفْعِ الرُّؤُوسِ، حَتَّى كَبَّرَ لِلْجُلُوسِ، ثُمَّ عَادَ إِلى السَّجْدَةِ الثَّانِيَةِ، وَأَوْمَأَ إِلَيَّ، فَأَخَذْنَا الوَادِيَ وَتَرَكْنَا القَوْمَ سَاجِدينَ، لاَ نَعْلَمُ مَا صَنَعَ الدَّهْرُ بِهِمْ، فَأَنْشَأَ أَبُو الفَتْحِ يقُولُ:

لاَ يُبْعِدُ اللهُ مِثْلِي وَأَيْنَ مِثْلِي أَيْنَا؟
للهِ غَفْلَةُ قَوْمٍ غَنِمْتُهَا بِالْهُوَيْنَا!
اكْتَلْتُ خَيْراً عَلَيْهِمْ وَكِلْتُ زُوراً وَمَيْناً

قائمة المصادر والمراجع

[١] برنس(جيرالد) معجم المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، عبر الإنترنت. من الموقع التالي:Abidkazindar.com .

[٢] جينيت (جيرار) مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء، دار توبقال ط٢، ١٩٨٦.

[٣] الهمذاني (أبوالفضل محمد بن الحسين يحي)، مقامات بديع الزمان، قدم لها وشرح غوامضها، الشيخ محمد عبده، بيروت، منشورات دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢.

[٤] الحمداني (سالم) وفائق مصطفى، الأدب العربي الحديث، منشورات جامعة الموصل، ١٩٨٧.

[٥] سلوم (داوود)، وحسن الربابعة. قصة الإطار العربية وأثرها في الآداب الأوروبية، إربد المركز القومي للنشر،٢٠٠٠.

[٦] ضيف (شوقي)، فن المقامة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤.

[٧] القرطاجني (حازم)، نهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة،تونس، د.م،١٩٦٦.

[٨] الكبيسي (طراد) كتاب المنزلات،ج١،منزلة الحداثة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢.

[٩] الكعبي (ضياء)، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

[١٠] كليطو (عبدالفتاح) الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، بيروت، دارالطليعة، ١٩٨٢.
[١١] كنعان (،شلوميت ريمون). التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: حسن حمامة، الدار البيضاء،١٩٩٥.
[١٢] الكيلاني (مصطفى) الأدب الحديث والمعاصر، إشكالية الرواية، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق الدراسات، بيت الحكمة،١٩٩٠.
[١٣] لويس (سي دي)،الصورة الشعرية ترجمة احمد نصيف الجنابي وآخرون، بغداد. دار الشؤون الثقافية،١٩٨٢.
[١٤] مرتاض (عبدالملك) في نظرية الرواية، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، ١٩٩٨.
[١٥] ابن منظور، لسان العرب.
[١٦] المويلحي (محمد)، حديث عيسى بن هشام، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢. طبعة حديثة.
[١٧] يحياوي (رشيد) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء.

Almaqamat and the Problem of Modern Genres: The Maqama Of Mosul by Badí' al-Zaman al-Hamadhaní as a Model

Dr. Mohammad Khalil Al-Khalaileh
Associate Professor of Literature and Criticism
in The Hashemite University

Abstract. This piece of research seeks to clarify the uniqueness of the mqama as a text, since it is different and distinct from other known literary genres in its time. The presence of various literary styles, such as proverbs, pieces of wisdom, poetry, and events, has been remarkable through Almaqama, where dramatic actions are clearly noticed. Hence, it has been decided to choose the Maqama of Mosul by Badí' al-Zaman al-Hamadhaní as a model suitable for analysis and application, in order to keep track of the different styles that exist in it. It was discovered that the dependence on various literary styles, from which the maqama has benefited, was a smart decision, since this overlap has contributed to creating a new literary genre known and mastered by Arabs. Consequently, this article sheds light on the major aspects that concern the main components, techniques, and methods which gave the maqama its distinction over other literary genres. This article also concludes that the components and techniques, which the maqama consists of, have served as the early beginnings of the short story, drama, as well as other literary genres in Arabic literature. This article remains an attempt to study literary classic texts in a way that suits modern criticism, hoping for further research to follow this trend in an attempt to shed light on our literary heritage in the modern period.