



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

المقامات اللزومية: دراسة نصية

فاطمة عبد السلام الرواشدة

رسالة

مقدمة إلى

عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة

الماجستير في اللغة العربية تخصص آداب ونقد

جامعة مؤتة، 2003

بسم الله الرحمن الرحيم

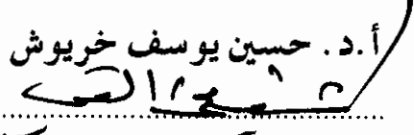
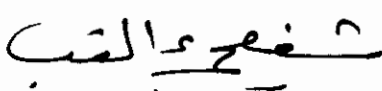
جامعة مؤتة

اجازة رسالة جامعية

عمادة الدراسات العليا

تقرر اجازة الرسالة المقدمة من الطالبة فاطمة عبدالسلام الرواشدة والموسومة بـ
(المقامات اللزومية – دراسة نصية) استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة
العربية.

القسم: اللغة العربية.

الأسم	التوقيع	التاريخ
أ.د. حسين يوسف خريوش		مشرفاً
أ.د. سمير الدروبي		عضواً
أ.د. شفيق الرقب		عضواً

عميد الدراسات العليا



د. ذياب البداينة

الإهداء

إلى روح والدي و إلى التي سقنتنا ماء عينيها، فأرتوينا، وأهدتنا صلاتها
فهدتنا إلى التي كانت روح الحياة لنا، وقبلت فينا تلاقينا، إلى أمي أهدي هذا الجهد،
علّ الله يرضى عنا برضاها، وينشر نور أنسه علينا وإلى أخوتي الأحبة.

فاطمة عبد السلام الرواشدة

جدول المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	جدول المحتويات
ج	ملخص الدراسة باللغة العربية
هـ	ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية
12	الفصل الأول:
	مكونات النص المقامي.....
	المقدمة
	المقامة رؤية في التجنيس
13	الزمن
30	المكان
50	الشخصيات
72	الحبكة (الحلية)
88	التشكيل اللغوي
101	الفصل الثاني
	تقنيات السرد المقامي
102	الاستهلال
110	الراوي وموقعه
122	المروي عليه
131	صيغ الخطاب المقامي
147	الفصل الثالث
	الخاتمة
154	الهوامش
176	قائمة المراجع

المخلص

المقامات اللزومية - دراسة نصية -

فاطمة الرواشدة

إشراف

الدكتور: حسين خريوش

لقد تناول هذه الدراسة المقامات اللزومية لأبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (دراسة نصية- AL- Maqamat AL-Luzumiyyah Atextuat Study وفق حقولات علم السرد ومعطياته. وعلى هذا الأساس من التناول فإن الدراسة ستعتمد المصادر والمراجع التي لها علاقة وثيقة ومباشرة بمثل هذا النمط من الدراسة بأبعادها النظرية والتطبيقية. وأما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو وصفي تحليلي نصي يفيد إفادة بالغة من الدراسات الحديثة وتوظيفها في إمتحان النصوص التراثية من خلال دراسة المقامات اللزومية.

The Summary

AL-Maqamat AL-Luzumiyyah A Textual Study

Fatima AL-Rawashdeh

Supervisors

Dr. Hussain Yousef khraweash

This study dealt with al-maqamat al-luzumiyyah for Abu-taher Mohammed bin yusef al-sarqsy (a textual study) according to listing science and its basic assumptions and that for the monitoring of listing elements that consist al-maqamat al-luzumiyyah text, and in order to determine the Maqamat type characteristics which differentiate it from any other literature in spite of its benefit from some previous literatures.

On this basis of dealing. This study will be based on source and references that has a direct relation with this pattern of study with its empirical and theoretical dimension.

The used Mythology in this study is an analytical, deceptive and textual that benefit from modern studies and employ it in examining traditional texts through the study of al-maqamat al-luzumiyyah.

الفصل الأول

مكونات النص المقامي

المقدمة :

الحمد لله الذي علّم بالقلم والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه
ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

يُعد الفن المقامي بعد جنس الشعر من أشهر الأجناس الأدبية الأكثر شيوعاً بين
الناس على مدى عشرة قرون خلت، خط لنفسه فيها مكانة مرموقة في صلب الثقافة
العربية، لذلك أجدني مندفعة نحو دراسة هذا الفن المقامي في البيئة الأندلسية وبخاصة
المقامات اللزومية التي زاحمت الفن الشعري في بابيه، في التزامها - ما لا يلزم وهو
الفن الذي التزمه أبو العلاء المعري ت 449هـ في لزومياته، والحصري القيرواني
ت 488هـ ، الذي عمل ديوان شعر كاملاً في رثاء ولده ملتزماً فيه هذا المنهج من
الإبداع⁽¹⁾.

ومن هنا تأتي طرافة هذه الدراسة وأهميتها، فضلاً عن ذلك هو شعوري بالأسف
تجاه هذه المقامات اللزومية التي لم تتناولها - على علمي - أية دراسة أكاديمية خاصة
بها، على الرغم من مكانتها في تاريخ الأدب الأندلسي.
وعليه فإن هذه الدراسة سوف تتناول المقامات اللزومية لأبي الطاهر محمد بن
يوسف السرقسطي ت 538هـ⁽²⁾.

(دراسة نصية) وفق مقولات علم السرد ومعطياته الأساسية.

وعلى هذا الأساس من التناول فإن الدراسة ستعتمد المصادر والمراجع التي لها
علاقة وثيقة ومباشرة بمثل هذا النمط من الدراسة بأبعادها النظرية والتطبيقية.
وأما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو وصفي تحليلي نصي يفيد إفادة بالغة من
الدراسات الحديثة وتوظيفها في امتحان النصوص التراثية من خلال دراسة المقامات
اللزومية.

وأما أهداف البحث فيمكن إجمالها بما يلي:-

1- لفت انتباه الدارسين لهذه المقامات ليقوموا بإعطائها ما تستحقه من البحث

والدراسة كبقية النصوص المقامية الأخرى التي عرفت في تاريخ أدبنا النثري

2- رصد العناصر السردية المكونة للنص وصولاً إلى تحديد خصائص نوع

المقامة لدى السرقسطي ومدى ثبات العناصر الأساسية للمقامة الهمدانية في

مقاماته، وما تتفرد به عن غيرها من حيث اللغة والمبنى العام.

3- وأما الهدف الأهم من وراء تناول هذه المقامات بهذه الطريقة هو رصد

العناصر السردية المكونة للنص المقامي وصولاً إلى تحديد خصائص نوع

المقامة التي تميزها عن أي جنس أدبي آخر " كالقصة والرواية " على الرغم

من إفادتها من بعض الأجناس الأدبية السابقة عليها.

وبعد أن اتخذت الباحثة قرارها دراسة هذه المقامات بدأت البحث عن دراسات

مستقلة تتعلق بهذه المقامات تحديداً، فلم تجد أية دراسة خاصة بها إلا بحثاً واحداً

بقلم محمد الهادي الطرابلسي - نشره في مجلة الحوليات التونسية واسماً إياه "

بمدخل إلى تحليل المقامات اللزومية " وكانت غايته في هذا البحث " التعريف

بالمقامات اللزومية، وبصاحبها وتحديد الأبواب التي تمكن الدارس من الدخول إليها

وفهم مقاصدها، وتحليل نظام العلامات ونظام المدلولات ونظام الدوال فيها، باعتبار

أن كل ظاهرة استخدمت فيها كانت مبررة لا اعتباطية" (3).

وعلى الرغم من أن هذا البحث يبدو صغيراً قياساً لهذه المقامات البالغة خمسين

مقامة فإنه قد يفتح أبواباً عدة أمام الدارسين يستطيعون سلوكها لسبر غور هذه المقامات

وكشف النقاب عن أهمية كل جانب فيها والذي قد يشكل وحده دراسة مستقلة، ولهذا

فإن هذه الدراسة سوف تفيد منه إفادة بالغة وذلك حسب المنهج المتبع، وأما الدراسات

الأخرى فإنها دراسات عامة لم تتعرض لهذه المقامات تحديداً مثل دراسة عبد الله

ابراهيم في كتابه " السردية العربية " والذي تعرض فيه إلى البنية السردية للمقامة

العربية بشكل عام.

ومن الدراسات التي عثرت عليها الباحثة، دراسة حديثة لباحث يدعى أيمن بكر قد نشرها تحت عنوان " السرد في مقامات الهمذاني " قام فيها بتحليل مقامات الهمذاني تحليلاً سردياً يقرب في منهجه الذي اتبعه من منهج دراستي هذه على الرغم من أن لكل واحد منا طريقته في الطرح مع اختلاف النصوص التي تفرض على كل واحد منا هذا الاختلاف في الطريقة المتبعة، والتي تمنح كل واحد فينا فريدة وتميزاً مع عدم انكاري الاستفادة منها والاستهداء.

وتقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول: يناقش الفصل الأول مكونات النص المقامي ، ويناقش الفصل الثاني تقنيات النص المقامي، أما الفصل الثالث فيناقش النتائج التي توصلت لها الدراسة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقدم بوافر شكري وعظيم امتناني لأستاذي الكريم: د. حسين يوسف خريوش- بالتفضل الإشراف على هذه الرسالة وإبدائه النصح الرشيد والتوجيه السديد وبإحاطته لي ولهذا البحث برعاية علمية تجسدت فيها معاني الإشراف الحق، وذلك بتوفيره كل ما يجده مفيداً ومذلاً لي الصعوبات، فكان نعم المشرف المعلم والأب الناصح الموجه.

ولأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة كل الشكر والتقدير لتفضلهم قبول مناقشة هذه الرسالة وتسجيلهم الملاحظات القيمة حولها والتي سترقى بها وتقومها متمنية من الله أن تتال رضاهم.

وأخيراً أقدم بشكري وعرفاني إلى أمي وأختي الذين منحوني حباً وحناناً ووقتاً وجهداً متفانين من أجل تذليل الصعوبات أمامي لأسير في خطأ واثقة على مسار البحث العلمي.

المقامة رؤية في التجنيس

لقد تباينت وجهات النظر حول قضية البناء القصصي في المقامة وطال خلاف الباحثين حولها، فمنهم من ذهب إلى وجودها ومنهم من أنكر ذلك.

وكانت بذرة هذه القضية تكمن داخل هذا السؤال:

(ما المقامة) ؟ والذي فجر جدلاً واسعاً هل المقامة قصة ؟ ، وإذا لم تكن قصة فماذا تكون إذا ؟

للإجابة على مثل هذه الأسئلة، اتجه الباحثون ثلاثة اتجاهات: يرى الاتجاه الأول أنّ المقامة قصة، في حين يرى الاتجاه الثاني أن المقامات ليست من القصص في شيء، وأما الاتجاه الثالث فيرى أصحابه أن المقامة جنس أدبي مستقل بذاته وله سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل قصصي آخر.

ولعل مارون عبود هو أول من قرر أن المقامة قصة وذلك من خلال إجابته عن السؤال: هل المقامة قصة ؟ إذ يقرر وبكل بساطة أنها قصة حيث يقول: " بقي علينا أن نقول كلمة أخيرة وهي جواب عن هذا السؤال .. : هل المقامة قصة ؟ نعم يا سيدي إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك رحمه الله ورحمني معه" (4).

وأما مصطفى الشكعة فيفتح حديثه بخصوص هذه القضية والتي أفرد لها جانباً مهماً ضمن كتابه " بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية " بقوله " ليست معالم القصة واضحة في كل مقامات بديع الزمان، بل هي تنعدم تماماً في كثير منها، ويتقلص ظلها في عدد كبير آخر، ولكنها واضحة ناجحة كاملة الأركان في البعض الآخر" (5).

إن الشكعة في هذه العبارات يسارع للإجابة بالنفي عن السؤال الضمني الذي قد يلقي عليه "هل تقرر أن جميع المقامات قصصاً، فهذا النفي المسبق ما هو إلا عبارة عن نوع من التردد الذي اعتري الباحث في بعض لحظات البداية نتيجة لاطلاعه على آراء ثلاثة من المستشرقين وهم توماس تشنري الذي أنكر وجود القصة في المقامة تماماً، ثم نيكلسن الذي ناقض نفسه بنفسه إذ قرر في بادئ الأمر وجود نوع من القصص

التمثيلي في المقامة ثم رأى أنه قليل الشأن إلى جوار الأسلوب. وأما المستشرق الفرنسي HUART فقد قرر صراحة بأن المقامات هي في الحقيقة أقاصيص⁽⁶⁾.

وقد عبّر الشكعة عن تردده هذا في غير موضع من هذا البحث يقول: "ولو اتفق المستشرقون الثلاثة على إنكار القصة في المقامات لكنا قد ترددنا عدة مرات قبل أن نقول بوجود القصة فيها"⁽⁷⁾.

وعلى مفترق طرق ما بين وجود عناصر قصصية في بعض المقامات واختفائها في بعضها الآخر يعلن الشكعة في غير قليل من الخجل عن وقوفه موقفاً يدرأ به عن نفسه تهمة التحيز والتعميم في إطلاق الآراء "نحن لا نقرر أن جميع المقامات قصص وإلا كان ذلك تحيزاً منا وعناداً"⁽⁸⁾.

وبعد هذا الإعلان مباشرة أخذ في إثبات أن بعضاً من مقامات الهمداني هي قصص وذلك من خلال إخضاعها إلى قواعد فن القصة الناجحة على حد إدراكه لهذه المعايير المستقرة في ذهنه ليصل في النهاية إلى النتيجة التي عبّر عنها بقوله وعلى هذه الأسس التي ذكرنا يمكن أن نعتبر كثيراً من مقامات بديع الزمان قصصاً فنية ناجحة، وبالتالي يكون أديبنا الرائد الأول للقصة العربية"⁽⁹⁾.

يبدو لنا من خلال رأيي مارون عبود ومصطفى الشكعة السابقين أن أساس هذه القضية ينبع من تصورين أولهما: أن فنون القص التراثي تتطور بصورة خطية، ولذا فإن هذا النوع من القص كالمقامة على سبيل المثال تكون الخطوة الأولى - بعيدة أو قريبة المدى - التي ينظمها هذا الخط التطوري في درجات سلمه الصاعد والذي يقود إلى التصور الثاني النتيجة الحتمية لهذا النوع من أنواع التطور الذي أشار إليه مارون عبود بهيئة المحدثين، ألا وهو الأصل العلانقي ما بين القصة بمفهومها الحديث باعتبارها الشكل الأكثر تطوراً وما بين المقامة على اعتبارها النص التراثي الأسبق خطوة والتي أشار إليها مصطفى الشكعة في ختام حديثه السابق الذكر⁽¹⁰⁾.

ومن الأرضية نفسها التي وقف عليها مصطفى الشكعة ينطلق موسى سليمان في الاتجاه المعاكس من أجل تلمس هذين التصورين مخضعاً المقامة إلى معايير القصة الحديثة في مقارنة سريعة يستطيع من خلالها الإجابة على سؤال طرحه منذ البداية "... هل يصح أن نحشو المقامة في باب القصة ؟ " ⁽¹¹⁾.

وللإجابة على مثل هذا السؤال يرى أنه: " لا بد لنا من مقارنة سريعة بين
مميزات القصة وميزات المقامة"⁽¹²⁾.

يقول " تتوافر في القصة الكاملة عناصر فنية وأدبية لا يمكن للقصة إن تكون
قصة بدونها، وهي ما يسميه النقاد بالحركة الفنية أو الذروة (أي الأزمة التي يخلقها
تشابك الحوادث في القصة) و عنصر التشويق، والحبكة والحوار والهدف الذي تستهدفه
القصة، مما نراه أو نرى شيئاً مثيلاً له في أية مقامة من المقامات، فالمفاجآت في
المقامة بسيطة عادية إن وجدت، والحبكة القصصية أثرها ضعيف لأن الحادثة يسيطر
عليها عنصر السرد وليس فيها تشابك ولا تعقيد"⁽¹³⁾... وأخيراً تتجه القصة فيما تتجه
إليه إلى دراسة نفسية أبطالها دراسة عميقة تحليلية فتسبر أعماقها لتصل إلى فهم
النفسية الإنسانية عامة...، وليست المقامة على شيء كبير من الدراسة النفسية والتحليل
فهي في الإجمال سرد لوقائع بسيطة معروفة بأسلوب مزخرف متحلٍ بالسجع الغريب،
تعتمد أكثر ما تعتمد الأمثال والأشعار والآيات القرآنية والأحاديث مما جعل منها
مقالات أدبية لغوية أنيقة في لغتها، متينة في صياغتها، ولعلنا نكون بجانب الصواب إذا
قررنا أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة، وأن أصحاب المقامات لم
يرموا في مقاماتهم إلى تأليف قصة"⁽¹⁴⁾.

وإذا ما انتقلنا إلى محمود تيمور فإننا نراه ينفي وجود الجانب القصصي في
المقامة معلناً ذلك بلهجة حازمة ومبرراً رأيه هذا بمقارنة سريعة ما بين المقامة والقصة
الحديثة، يقول: " والمقامة ليست لها أي قيمة قصصية، وإن وضعت في القالب
القصصي، لأنها خلت من أهم مميزات القصة، وهي الحادثة أو العقدة... كذلك خلت من
الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها ... والغرض الذي رمى
إليه مؤلف المقامة هو عرض الموعظة أو النكتة المستملحة، والألغاز اللغوية. النحوية،
كل ذلك في لغة ألفاظها جزلة غريبة وأسلوب كله سجع"⁽¹⁵⁾.

يبدو لنا من خلال هذه المقارنات أن مسار البحث عن قصصية المقامة يسير في
اتجاه آخر عبر عنه سؤال موسى سليمان السابق، هل يصح لنا أن نحشو المقامة في
باب القصة؟ . والسؤال الذي يمكن أن يكون رداً على سؤاله هو هل نحن نريد أن

نحشو المقامة في باب القصة على حد تعبيره السابق أم نريد الوصول إلى أن هناك جانباً قصصياً بغض النظر عن صفاته يمكن أن يكون في المقامة؟.

ومن الملاحظ على هذه المقارنات أن أصحابها يتخذون من مقومات الفن القصصي الحديث أساساً يحاكمون المقامة طبقاً له، هذا أمر جيد ولكن الخطأ ليس هنا وإنما في نسيانهم أموراً تتعلق بكلا الفنين أولهما، أنهم يتعاملون مع فنيّين متميزين في القيمة الفنية في ما بينهما، ثانياً وجود الفارق الزمني الذي يفصلهما عن بعضهما قرون طويلة، ثالثاً الاختلاف في الإطار البيئي والتاريخي الذي نشأ به كل منهما، لذا فالأساس الذي يتخذونه معياراً يحاكمون المقامة على أساسه لا يخرج في نطاقه عن تلك النتيجة التي توصل لها موسى سليمان ومن تبعه وهي أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة وهذه نتيجة لا يختلف معه فيها اثنان إذا نحن سرنا على هذا المنوال من المقارنات ما بين المقامة والقصة الحديثة دون أن نضع في اعتبارنا أن هناك فارقاً في القيمة الفنية تفرضها الحدود الزمنية والبيئية لكل منهما.

وإذا ما انتهينا إلى رأي شوقي ضيف فأننا نجده قد ذهب إلى أن المقامة ليست قصة " وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة فليست فيها من القصة إلا ظاهر فقط"⁽¹⁶⁾. وشوقي ضيف في عجالاته هذه لم يلجأ إلى الموازنة ما بين المقامة والقصة كغيره وإنما اكتفى بإنكاره وجود بعض العناصر القصصية كالعقدة والحبكة وقد توصل إلى رأيه السابق من خلال الأغراض التي وضعت من أجلها المقامة، إذ يرى أن المقامة وُجِدَتْ لغايات تعليمية بالدرجة الأولى، ولذا فإن الهمداني لم يُسمّها إلا مقامة لا قصة ولا حكاية يقول: " وقلما نجد في القصة عقدة أو حبكة وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يَعه شيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتقفهم على ألفاظها المختارة ... فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقاً فأجراه في شكل قصصي"⁽¹⁷⁾.

وسط هذه الآراء والمناقشات بقي السؤال ذاته " ما المقامة " أهى قصة أم لا ؟ وإذا لم تكن قصة ولا حديثاً " أدبياً " فماذا تكون إذا ؟.

وتأتي الإجابة على هذا السؤال ممثلة برأيي حسن عباس وعبد الملك مرتاض، واللذين ذهبا إلى أن المقامة جنس أدبي مستقل قائم بذاته له خصائصه التي تميزه عن أي جنس أدبي آخر.

فهذه النتيجة المنطقية كانت جواباً لسؤال مماثل قد وجهه حسن عباس لنفسه بعد عرض سريع لآراء عدد لا بأس به من الباحثين حول هذه القضية قائلاً: "والآن إذا طرح كاتب هذه السطور على نفسه ذلك السؤال الذي لا بدّ منه عن القيمة الحقيقية للعمل القصصي في المقامات، فإنه لا يستطيع أن يذهب بعيداً مع الفريق الأول الذي ينكر أن تكون المقامة قد اشتملت على بناء قصصي أو درامي من أي نوع، ولا يستطيع أيضاً أن يذهب إلى آخر الشوط مع أولئك الذين يزعمون أن المقامات كانت أعمالاً قصصية ناضجة بالمعنى الحديث للمفهوم القصصي، فمما يتفق مع طبائع الأشياء أن تعد المقامة جنساً أدبياً قائماً بذاته له خصائصه الفنية الخاصة به"⁽¹⁸⁾.

وأما عبد الملك مرتاض، فقد توصل إلى مثل هذا الرأي بعد عشرين عاماً، كان يرى فيها أن بعضاً من مقامات الهمذاني قصصاً مُتَكَنّاً في ذلك على رأي مارون عبود السابق الذكر، حيث يقول "وعلى أننا كنا انطلقنا في هذا التأسيس من رأي مارون عبود نفسه الذي كان يعدّ المقامة قصة ... ولكننا، وبعد مضي أكثر من عشرين عاماً على هذه التجربة، بدا لنا الآن أن رأي مارون عبود لم يرد، في حقيقة الأمر، في موردته الذي لا يدفع ذلك بأن التعصّب للمقامة إلى حدّ اعتبارها قصة فنية هو ظلم للقصة وللمقامة معاً... والرأي لدينا اليوم أن المقامة ليست قصة ... وإنما هي جنس أدبي صميم العروبة نشأ في أحضان العربي وتطور بين نحره وسحره، فإذا هو، بعد جنس الشعر، يغتدي أشهر الأجناس الأدبية وأذيعها بين الناس على مدى عشرة قرون"⁽¹⁹⁾.

بالإضافة إلى رأييهما اللذين أوافقهما فيهما فأن هذين الباحثين قد ذهبا إلى وجود الجانب القصصي في المقامة وكأنهما بهذا المنطق يخطان للباحثين التائهين على المسار الصحيح في بحثهم عن قصصية المقامة، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة الحديثة، وإنما هي جنس أدبي مستقل بذاته، له مميزاته الخاصة التي تميزه عن

أي جنس سردي آخر ذات مقومات قصصية مميزة تختلف عن مميزات الفن القصصي الحديث "أن مقومات القصة الفنية هي غير مقومات المقامة الفنية أيضاً، والتي وإن كنا نعدّها أساساً للقصة القصيرة لدى الكتاب الغربيين أنفسهم، وباتفاق المستشرقين المنصفين واعترفهم أيضاً"⁽²⁰⁾.

وحتى تتضح الأمور، لا بدّ للباحثة من الإشارة إلى الأسباب التي تعتقد أن لها دوراً مهماً وحقيقياً ربما لم يدركه بعض من الباحثين وراء كل هذه المناقشات:

1- استفادة المقامة من كل الأجناس الأدبية السابقة عليها: صحيح أن المقامة هي جنس أدبي مستقل بذاته ولكن هذا الفن العربي النشأ لم تستقر معالمه الأساسية على هذا النحو إلا بعد أن استفاد من معظم الأجناس السابقة عليه كالقصص التي كانت تلقى على ألسنة القصّاص والنسّاك والخطب الوعظية، والقصائد الشعرية والأخبار، والأمثال، والألغاز، مما أحدث لبساً عند بعض الباحثين، واضطربت الآراء حول ماهيتها، وعلى العموم فإن هذه المسألة هي مسألة حتمية لأن المقامة بوصفها جنساً مستحدثاً وغير مستقر المعالم بعد فلا بدّ له أن يستفيد من كل هذه الأجناس السابقة عليه " والتي تمثل جانباً مهماً من الإطار الثقافي لكتاب المقامات"⁽²¹⁾.

2- عدم إطلاع بعض النقاد على نظرية الأجناس الأدبية" كما أشار إلى ذلك عبد الملك مرتاض في أثناء حديثه عن رأي مارون عبود السابق " ولعل الذي جعله يذهب ذلك المذهب أن نظرية الأجناس الأدبية لم تكن، على عهده، شائعة بين النقاد العرب، ولا ذائعة في نواديهم، وقد فاتنا نحن أيضاً، يومئذ، التنبيه إلى ذلك، لأننا نحن أيضاً، كنا، في الحقيقة، نجهل ذلك العلم الغربي، فكنا نعتقد أننا إن لم نلحق المقامة بالقصة الفنية ربما غمطنا شيئاً من حقها الأدبي"⁽²²⁾.

وأما هذه الدراسة فلن تحذو حذو من سبقوها وتسير على منوالهم بأخضاعها هذه المقامات التي قيد الدراسة إلى المقارنة ما بينها وما بين القصة الحديثة بحثاً عن قصصيتها، وذلك، لأن قصصية المقامة أصبحت لدينا أمراً يقينياً وإنما سوف تتوجه هذه الدراسة إلى تحليل هذه المقامات تحليلاً سردياً لإظهار هذا البعد القصصي فيها وتحديد سماته التي تبرز مواطن قربها أو بعدها عن الأعمال القصصية الحديثة، وإلى

أي حد تلتقيان وإلى أي حد تفترقان. وسوف تكون مقولات علم السرد منطلق التحليل بهدف رصد هذه العناصر القصصية المكونة للنص المقامي، وذلك حتى تتضح أمامنا الخصائص والسمات التي يحدد بها هذا الجنس الأدبي المعروف باسم مقامة.

الزمن

يدرك الناس الزمن دون قدرة على تحديد مفهومه، فالقديس أوغسطين يقول: (فما هو الوقت إذا؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه. أما أن أشرحه فلا أستطيع)⁽²³⁾. فالقديس أوغسطين يدرك وجود الزمن، لكنه عاجز عن تحديد مفهومه. فما الذي يجعلنا نشعر بوجوده؟ فالمرء لا يرى الزمن ولا يلمسه ولكنه يدركه من خلال فعله في الإنسان والنبات وكل الموجودات من حوله، ففي لحظة من اللحظات نرى أن كل شيء حولنا أصبح بالياً رثاً ينبيء عن مرور الزمن، شعر أبيض، وتجاعيد أخذت رسمها على صفحة الوجه، وقامة تقوّست وجلد تيّس وفصول تبدلت وسنون مرت... إلخ. (فالزمن إذاً مظهر نفسي لا مادي يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي لكنه متسلط، وموجود لكنه يتمظهر في الأشياء المجسّدة)⁽²⁴⁾ والزمن النفسي زمن لا يتفق عليه اثنان، فكل واحد معايير الذاتية النابعة من تجاربه الخاصة، فهو زمن نسبي متغير بقيم متغيرة حتى بالنسبة للفرد الواحد، وذلك حسب ما يمر به من ظروف ومناسبات مختلفة.

يمثل الزمن مكوناً من مكونات الأدب، فالأدب فن زمني يقوم على الزمن كالموسيقى مقابل فنون المكان كالرسم والنحت إذا ما صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، (وبعد القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن)⁽²⁵⁾.

لقد حظي الزمن باهتمام كبير من النقاد والدارسين ومردّ هذا الاهتمام الكبير يعود إلى مقولة أساسية هي (أن إشكالية النص القصصي عموماً مردّها إلى إشكالية زمنية)⁽²⁶⁾.

فدراسة فاعلية الزمن في النص السردية تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في النص الأدبي⁽²⁷⁾. ذلك أن هذه الفاعلية في النص

السردية هي التي دفعت جيرار جنيت للقول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلًا إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد⁽²⁸⁾، لأنه الشخص الدلالي، والمكون المعماري الذي (يوضح شكل الوحدة السردية. ويحمل الوحدات السردية المرهنة بطابع الكلية والحركة والانسجام عند ترهينه لوحداث وإسقاطه لوحداث أخرى كما يسعى إلى إخفاء درجة من المعقولة المنطقية على المنجز القصصي)⁽²⁹⁾ .

وللشكلايين الروس دور بارز في هذا ، فهم من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته عن الأعمال السردية المختلفة، فقد انطلقوا من نقطة ارتكاز هي العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها وليس طبيعة الأحداث ذاتها⁽³⁰⁾ .

وعلى هذا فإن عرض الأحداث عندهم يأخذ طريقتين الأولى: يخضعون بها الأحداث لمبدأ السببية مما يدفع بها إلى السير وفق نظام زمني معين. أما الطريقة الثانية: تُعرض بها الأحداث دون اعتبار زمني أي شكل تتابعي لا يراعي أية سببية داخلية ومن هنا جاء تمييزهم بين نوعين من الأزمنة ، زمن القص (المتن الحكائي) حيث أن الأحداث تنتظم فيه وفق ترتيب زمني يراعى فيه مبدأ السبب والنتيجة. وزمن السرد (المبنى الحكائي) والذي لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية بقدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً لنظام ظهورها في العمل⁽³¹⁾ .

وقد توالى الدراسات التي تناولت الزمن في الأعمال الأدبية حتى أصبح محوراً لبعض الدراسات التي ظهرت في خمسينيات القرن الماضي، فقد حاولت دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي⁽³²⁾ .

وأما في الستينيات فقد ظهر النقد البنائي ومن الدراسات التي تناولت محور الزمن في الأعمال الروائية وكان لها كبير الأثر في الدراسات اللاحقة، الدراسات اللتان قام بهما " تودورف " و " جرارجنيت " أما تودورف فقد ميز بين القصة والخطاب ويرى أن إشكالية تقديم الزمن داخل السرد يعود إلى (عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب، زمن الخطاب زمن خطي في حين أن زمن القصة زمن متعدد

الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يربتها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد فيها بعد الآخر⁽³³⁾.

أما مشروع جنيت فيعد مرحلة متطورة لما قدمه الشكلاونيون الروس ومن تبعهم في دراسة الزمن، فقد ميّز بين زمنين (زمن الدال) و (زمن المدلول) في لغة اللسانيات، زمن الشيء المحكي وزمن الحكي فجنيّت ينظر إلى الزمن السردى كنوع من الزمن المزيّف الذي يقوم مقام الزمن الحقيقي للقصة⁽³⁴⁾.

ويقوم جرار جنيت ثلاث علاقات لدراسة الزمن في ضوء العلاقة بين القصة وزمن الحكاية (الزائف):

1- علاقات الترتيب : وتقوم على توضيح الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع

الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية⁽³⁵⁾.

2- علاقات المدة : وتقوم على توضيح الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث

أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (طول النص)⁽³⁶⁾.

3- علاقات التواتر : ويقصد بها العلاقات بين قدرات تكرار القصة، وقدرات

تكرار الحكاية⁽³⁷⁾.

أما برنس فيعرّف الزمن بأنه (مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة Speed، والترتيب Order ، والمسافة الزمنية Distance بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها بين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية)⁽³⁸⁾.

إن التعريف السابق في تحديده لمفهوم الزمن ينطلق من التمييز بين زمنين: زمن الحكاية وزمن القصة وهذا ما نلاحظه لدى أغلب الدراسات التي تناولت الزمن ولاسيما دراسة تودورف وجنيّت. ولتحديد نطاق الزمن في مقامات السرقسطي فإن هذا البحث سوف ينطلق من هذا المبدأ في تحديده للعلاقات الزمنية داخل النص المقامي، وذلك لنرى هل الزمن يأخذ مبدأ الترتيب التصاعدي في النص المقامي، حدث تلو حدث دون أي تراجع أي مبدأ السبب والنتيجة، أم أنه يربتها حسب مقتضيات السرد ، فهذا ما سوف نحاول كشف النقاب عنه وعن جماليات الزمن في النص المقامي، وذلك عن طريق دراستنا لثلاثة أبعاد هي:-

1- الترتيب 2- الديمومة 3- التواتر .

الترتيب :

يعني ضبط " العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي... والنظام الزمني المزيف لترتيبها في المحكي أو بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي وبالتالي ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من تشويهاً زمنية " (١٠).

إن الأحداث في المتن الحكائي تأتي على شكل متسلسل أي حدث يتلو حدثاً يأتي ناتجاً عن حدوث الحدث السابق له ولكن ذلك لا يمنع من حدوث بعض الأحداث في زمن واحد وعلى هذا نجد الكاتب مضطراً لروايتها في مبناه، واحداً تلو الآخر مع الإشارة لتزامنها في الوقوع بعبارة متواضع عليها (في ذات الوقت) مثلاً، أي أن التزامن في الأحداث على الواقع يجب أن يترجم إلى تتابع في النص، ومن هنا تأتي حرية الكاتب في تقديم الحدث الذي يريد على حدث آخر، وذلك عائد إلى أن النص السردي هو نص سردي لاحق أو مؤجل حيث أنه لا يبدأ إلا بعد انتهاء الحكاية أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بكل تفاصيل منته الحكائي مما يمنحه فرصة التلاعب به (١١).

ولما كان لا بد لأي نص سردي من نقطة انطلاق ينطلق منها في الزمان فإن هذه الانطلاقة هي التي تمنح النص طريقة سيره إلى الأمام مرة وإلى الوراء مرات وإلى المستقبل مما ينتج عنها ما نسميه بالتشويه الزمني أو التحريف.

ويمكن إجمال التشويهاً الزمنية الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في زمن السرد في ثلاثة احتمالات هي :

- 1- حالة التوازن المثالي: أي أن الأحداث تتوالى على الورق كما هي على الواقع حيث يتم التوازي بين زمني الحكاية والسرد (١٢).
- 2- حالة القلب : إذ يبدأ الكاتب مبناه الحكائي من حيث ما انتهى على الواقع في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية وهذا ما أطلق عليه النسق الزمني الهابط (١٣).

- 3- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي وذلك أن يختار السرد نقطة انطلاقه من حدث متأزم وسط المحكي تتشعب من حوله اتجاهات الزمن هبوطاً

وصعوداً وتوقفاً مما تفسح المجال أمام التضمين أو ما يطلق عليه بالحكي داخل الحكي حيث تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصاً صغرى⁽⁴¹⁾.

وعلى ما تقدّم نجد أن الترتيب في مقامات السرقسطي يتّخذ الحالة الأولى في معظم مقاماته حيث أننا نجد أن الأحداث تتوالى على الورق كما هي على الواقع في سبع وأربعين مقامة أي ما نسبته 94% من مجمل المقامات الخمسين، ويمكن التمثيل على ذلك بالمقامة الأولى من مقاماته، وذلك بتقسيمها عن طريق التلخيص إلى الوحدات التالية :

- 1- إصابة السائب (الراوي) بالفقر في إحدى البلدان.
- 2- بينما السائب يتجول عثر على لمة رجال بينهم شيخ يخطب.
- 3- مال إلى الجلوس معهم.
- 4- سأله الشيخ أن يعرف نفسه.
- 5- عرف نفسه للشيخ والحضور وذكر الحال التي تعثر به من الفقر بعد الغنى.
- 6- رحّب به الشيخ وحثّ الحضور على تقديم المال والعطايا له.
- 7- قدّم له الناس ما استطاعوا من مال وعطاء حتى امتلأت جرابه.
- 8- بعد الدعاء أمر الشيخ السائب بحمل كل ما معه فساروا معاً إلى أن وصلا إلى قوم ينامون في خيام وقت حلول العشاء.
- 9- ترك الشيخ السائب وحده بدعوى أنه يريد إكرامه.
- 10- جاء القوم عليه وقاموا بضربه وطرده إلى خارج مضاربهم ظناً أنه السارق الذي يسرقهم ليلاً.
- 11- تعرّف على السدوسي بعد أن تركه وهو ينشد له شعراً، فأدرك أن ما وقع عليه كان بوشي منه فأدرك الحيلة⁽⁴²⁾...

إن أحداث هذه المقامة تتوالى في عرضها على الورق كما هي في المتن الحكائي، أي حالة توازن مثالي ومرد ذلك عائد لسببين قد أملت هما خصوصية المقامة اللزومية وهما :

- 1- إن هذه المقامات أنشئت لإظهار القدرة والبراعة اللغوية ومدى اقتدار صاحبها على امتلاك ناصية اللغة والتفنن بها وتطويرها حسب أغراضه وأفكاره بالدرجة الأولى،

وهذا شيء واضح في معظم مقاماته فهو يطيل الوصف والخطاب في معظمها فضلاً عن إنشائه مقامات منفردة لهذا الغرض كالمقامة المثلثة،⁽⁴⁵⁾ والمرصعة،⁽⁴⁶⁾ والمذبجة الموشحة،⁽⁴⁷⁾ والهمزية،⁽⁴⁸⁾ والبائية،⁽⁴⁹⁾ والجيمية،⁽⁵⁰⁾ والدالية،⁽⁵¹⁾ والنونية،⁽⁵²⁾ والمقامتين السابعة والثلاثين⁽⁵³⁾ والثامنة والثلاثين⁽⁵⁴⁾ وهما على نسق الحروف، والمقامتان التاسعة والثلاثون⁽⁵⁵⁾ والأربعون⁽⁵⁶⁾ على نسق حروف أبجد.

2- إن صاحب هذه المقامات لم يعبأ بالتفنن في عرضه لأحداث مقاماته إلاّ بالقدر الذي يخدم الحيلة فقط ويظهر ذلك لنا من خلال المقامة الرابعة عشرة حيث أن أحداث هذه المقامة تبدأ متتابعة في المبنى كما هي في المتن وذلك على النحو التالي:

- 1- أقام السائب بالأنبار وهو غني.
- 2- مرّ بعزف قيان فمالت نفسه إلى اللهو والشرب فوجد مجلس لهو أقام معهم ليالي وأياماً.
- 3- سمعوا في إحدى الليالي، صوت رجل باكٍ وشاحٍ فأرسلوا أحدهم ليطلع على الأمر.
- 4- أخبرهم أنه رجل واعظ فساروا إليه.
- 5- قام الشيخ يعظهم ثم أمر أحد أبنائه أن يكمل عنه وذهب.
- 6- قام يعظهم ثم قرر الذهاب لشيخه لأنه يحتاجه.
- 7- عندما عادوا إلى البيت وجدوه قد كُسرت أقفاله وسُرق كل ما به ووجدوا رقعة كتب بها شعراً أدركوا أنه السدوسي الماكر⁽⁵⁷⁾.

إن أحداث هذه المقامة تتابع في صعود واضح إلى أن تصل إلى حدوث فعلين في آنٍ واحد معاً، أحدهما وعظ الفتى والثاني ذهاب السدوسي للبيت وقيامه بفعل السرقة، فهذان الحدثان حدثا في المتن في آنٍ واحد، فنجد الكاتب عرض أحدهما وأغفل الآخر ولم يكشف حدوثه إلاّ في آخر المقامة فالكاتب قصد إلى ذلك فالحيلة التي ينتظرها القارئ هي التي تملي عليه ذلك فلو أنه لم يعبأ برسم حيلته لوجدناه يسرد لنا الأحداث بشكل آخر كأن يروي لنا كيف أن السدوسي ذهب إلى البيت وسرقه ويروي بعد ذلك حضورهم واكتشافهم للأمر.

في حين نجد أن هذا النسق التتابعي للأحداث قد انحرف عن مساره في ثلاث مقامات فقط أي ما نسبته 6% من مجمل المقامات، وقد تمّ ذلك عن طريق آلية

الاسترجاع باسترجاعه لحدث واحد أو عدة أحداث سابقة لتلك التي تمّ حبكها، مثال ذلك المقامة الحادية والعشرون فالراوي يروي لنا أحداث هذه المقامة على النحو التالي :

- 1- ورد الراوي البحرين أشعث أغبر لا مؤنس ولا صديق.
- 2- عند المساء دخل أحد المساجد.
- 3- التقى الراوي الإمام فتعرف عليه.
- 4- الراوي يقص قصته على الإمام.
- 5- كان صديقاً لأحد الرجال في اليمن.
- 6- قام الصديق بخداعه وسرقته.
- 7- هرب الراوي من اليمن إلى هنا نتيجة لخداعه وجحوده.
- 8- يأخذ الإمام الراوي هذه الليلة عنده.
- 9- قام الراوي بإعطاء الإمام ما معه من درر حفظاً لها وصوناً.
- 10- في الصباح وجد الراوي الإمام قد سرق درره وهرب تاركاً له رقعة عرف من خلالها أنه السدوسي⁽⁵⁸⁾.

إن الراوي بدأ أحداث مقامته منذ أن دخل البحرين ثم عاد للأحداث التي وقعت قبل ذلك عن طريق آلية الاسترجاع مما جعل بناء هذه المقامة متداخلاً فالسرد هنا يدخل في حالة الانطلاق من وسط المتن وإذا أردنا ترتيب هذه الأحداث كما هي في المتن نجد أنها تأتي على النحو التالي: (5، 6، 7، 1، 2، 3، 4، 8، 9، 10).

إن أغلب الاسترجاعات في المقامات اللزومية هي استرجاعات خارجية فيظل الحدث المسترجع خارج الإطار الزمني للمحكي الأساسي، مما لا يوقع أي انحراف زمني يؤثر على مسيرة الأحداث، فهذه الاسترجاعات تحمل قصصاً تخدم غرض المقامة فقط أو لإظهار البراعة في الإقناع والمهارة في كافة نواحي الحياة لدى الشخصية الأساسية في المقامة حيث أن هذه الاسترجاعات تمنح المقامة ما نسميه بالتضمين، إذ إن الراوي يضمن قصته الأساسية قصصاً صغرى وهذا ما نجده في المقامة العنقاوية، إذ إنه يروي لنا قصصاً صغرى كقصص ألف ليلة وليلة وكقصّة حيوان البحر وطائر العنقاء ... الخ .

• التواتر :

هناك علاقات تكرارية بين التخطيط والحكاية على مستوى الأحداث يمكن التمييز بينها (بالنظر في العلاقات بينما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية)⁽⁵⁹⁾ واستناداً لهذه العلاقة أمكن تحديد أربع حالات :

1- الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع، أو حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع⁽⁶⁰⁾.

2- الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه أو حدوثه عدة مرات⁽⁶¹⁾.

3- الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه أو حدوثه مرة واحدة⁽⁶²⁾.

4- الراوي يقص مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات⁽⁶³⁾.

فالحالة الأولى هي التي تغلب على النص المقامي اللزومي إذ إن الراوي يقص مرة واحدة ما يقع مرة واحدة على مستوى الوقائع ومرد ذلك لسببين:

1- إن البناء العام لها هو بناء متتابع تتوالى به الأحداث على الورق كما هي على الواقع فلا مجال للتكرار.

2- إن النص المقامي هو نص قصير نسبياً مقارنة بالفنون السردية الأخرى كالقصة والرواية والتي تستخدم هذه التقنية فمساحة النص لا تسعف الكاتب الضمني لأن يكرر الأحداث في نصه المقامي أكثر من مرة واحدة ولتجنب التكرار كان الراوي يستعيز عن ذلك ببعض العبارات.

فالراوي عندما أراد أن يخبرنا أنه قد قص على الشيخ ما قد حدث معه ورفاقه فقد عبّر عنه بقوله (نحن قوم عرانا كيت وكيت)⁽⁶⁴⁾. فالراوي لم يكرر لنا ما قد حدث معه وذلك لتجنب التكرار إذ إنه قد قام بعرضه لنا فيما سبق وهذا ما نجده في المقامتين الرابعة والثلاثين والسابعة والثلاثين عندما ذهب إلى أحدهم ليقوم بتفسير حلم قد عرض له وهو نائم، فالراوي لم يكرر لنا الحلم مرة ثانية إنما استعاض عن ذلك بقوله (قال فنصت له الأمر على درجة)⁽⁶⁵⁾. (وقصصت عليه الأحلام)⁽⁶⁶⁾. ولتجنب التكرار والإطالة في المقامة الثالثة عشرة نرى الراوي في نهايتها يخبرنا أن القوم ذهبوا بالسدوسي إلى حاكم ذلك القطر ليحكم بينهم وبينه وبدلاً من أن يعيد لنا سرد الأحداث

مرة أخرى قال (فعادوا به إلى حاكم ذلك القطر وكان ممن يستسقى به سبل القطر فبسطوا لدينه من الأمر ما بسطوا وفسطوا من القول ما فسطوا) (67).

• الديمومة:

لقد أطلق جرار جنيت على العلاقة بين مدّة الوقائع أي الوقت الذي استغرقتة أو طول النص قياساً لعدد أسطره وصفحاته بسرعة النص (68).

(فسرعة المحكي الخطاب تتحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية مقاسةً بالثنائي والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص مقاساً بالأسطر والصفحات) (69).

إن التحليل الدقيق لهذه العلاقة هو أمر غير ممكن دائماً، وذلك لأن الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث لا يذكر في كل حال من الأحوال في كلمات النص مما يحجب عن الباحث الرؤية الصحيحة لحركة الزمن، وعلى ذلك لا يستطيع أن يتبين النسب الصحيحة ولكنه لا بأس علينا لو أننا توصلنا إلى نسبة تقريبية في هذا المجال حيث أنها تكشف لنا عن حقائق مهمة (70). ولضبط ايقاع السرد قام المنظرون بتبني أربع حالات هي :

1- الحذف 2- التلخيص 3- المشهد 4- الوقفة الوصفية.

أولاً الحذف: هو أقصى سرعة للسرد، إذ إن الراوي يمر على فترات زمنية طويلة سنة أو سنتين دون الإشارة لأي شيء لها داخل النص ويكتفي بالقول مرت سنتان على سفره مثلاً. فنشعر أن السرد أخذ أقصى سرعة في عرضه للأحداث ... فتودورف يقول: (بأن وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أي وحدة من زمن النص) (71) أما الحذف في المقامات فيظهر بكثرة وذلك ليقوم بعملية السرعة للوصول للاحداث الأكثر إثارة والتي يود الراوي أن يوصل السرد لها متخذاً بعضاً من العبارات وسيلة لذلك كقوله: (إلى أن طَفِلَ العشي) (62)، (إلى أن انتشر الضحاء) (73)، (فلَمَّا انصدع الفلق) (74)، (فلَمَّا كان الغدُ) (75) ويقول في مواضع أخرى معبراً عن انتقاله من بلد إلى بلد ومن مكان إلى مكان (قال طرحتني طوارح الزمن إلى أرض اليمن فتقلب في أرجائها

وتصرفت بين يأسها ورجائها فبينَ أنا منها في عُمان⁽⁷⁶⁾، ويقول في موضع آخر (قال خرجت في بعض السنين المواعِل إلى الأرياف والسواحل فبين أنا أدور في ريف بعد ريف إذ دفعت إلى جزيرة طريف)⁽⁷⁷⁾.

إن هذه العبارات تتقل السرد من حدث إلى حدث بأقصى سرعة له حيث أنها تحذف فترات دون الإشارة لها فيشعر القاريء أن الأحداث تسير بسرعة متتالية دون الشعور أن هناك حذفاً مخلأً.

فالراوي يسرد الأحداث الأكثر أهمية، فهو لا يحاول أن يسرد لنا الأحداث التي حصلت معه في أثناء مسيره في الأرياف حتى وصوله إلى جزيرة طريف، فالحذف في المقامات اللزومية حذفٌ ضمني غير محدد. جاء لغرض التسريع فقط ولم يقم الكاتب بتوظيفه توظيفاً فنياً كأن يحذف فترة من زمن السرد لغرض الغموض أو الترمويه أو التشكيك ومرد ذلك للأسباب التالية :

1- إن النص المقامي لا يتناول فترات زمنية طويلة في معظم المقامات، فالزمن الداخلي للنص المقامي لا يتجاوز ساعات أو أياماً وإن تجاوزه لا يخرج عن شهر واحد.

2- إن كاتب المقامات لا يقوم بتحديد بداية الأحداث أو نهايتها مما يصعب معه تحديد الفترة المحذوفة .

3- إن النص المقامي يقص لنا حدثاً عابراً يحمل ثيمة معينة أو نادرة أو حيلة فلا يحتاج إلى هذه الآلية بشكل كبير كالملمحة أو الرواية، إذ إنهما يقصّان لنا قصصاً في فترات طويلة قد تصل عدة سنوات.

ثانياً التلخيص: حالة من حالات تسريع السرد ولكنها أقل سرعة من الحذف (فهو تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال)⁽⁷⁸⁾.

يقول تودورف (وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة)⁽⁷⁹⁾. يعد التلخيص من أبرز التقنيات التي تحفل بها المقامات اللزومية إذ إنه يقع في مواضع مختلفة من النص المقامي ولكنه يكون أكثر توافراً في بداية المقامة ونهايتها فالتلخيص في بداية المقامة يعد أمراً لازماً إذ يقدم من خلاله الحال التي عليها الراوي: فقيراً أم

غنياً، شيخاً أم شاباً، غريباً أم قريباً، مسافراً أم ظاعناً... وما هي الأسباب التي جعلت حاله على ما هو عليه وما الذي دعاه للتنقل والسفر فالتلخيص يرسم لنا الساعة التي يود أن ينطلق منها الراوي لأحداثه وذلك عن طريق مروره على فترات طويلة وصولاً إلى الحدث الذي يود الراوي أن يسرده... يقول في افتتاحية المقامة السابعة (قال ما زلت أركب الدهر حالاً على حال، من خصب وإمحال، وحلٍ وترحال، أنتبغُ الرزق وأستثيره، فيأبى عليّ قليله وكثيره، أقاربه فيباعد وأطالبه فلا يساعد، فاستخرت الله تعالى على ركوب البحار وترك المهامه والصحار، وقلت لعل ذلك أكثر جدوى وأقلّ عدوى وأجدي تصرفاً وأندى تحرفاً)⁽⁸⁰⁾. فحالته - أي الراوي - متقلبة بين الخصب والإمحال وهو دائم التنقل والترحال طلباً للرزق إذ إنه متمنع عليه، فقرّر ركوب البحار لعله يجد الرزق الذي يريد، وذلك عن طريق مدينة مرقاة الشحر على الساحل في اليمن قرب عُمان. فالراوي لخص لنا ما مرّ به من فقر وغنى وحل وترحال وسبب ركوب البحر وسيره إلى مرقاة الشحر في أسطر معدودة لا تتجاوز ستة الأسطر.

وأما في المقامة الثامنة عشرة يلخص حاله وما كان عليه من غنى وجاه في شبابه إلى أن فارقه الشباب وحلّ به الكبر وآل حاله إلى الفقر بعد أن ذبل العمر وبخل عليه الدهر (قال كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدماثة والحباب، قد خلعت الرسن والعذار، وقطعت اللسن والإعذار وتلقيت الراية باليمين، وحويت الغاية بالهزيل والسمين. فلا مركب من اللهو إلّا وفي يديّ زمامه، ولا مذهب للهو إلّا وعليّ إدامه. لا أدري سوى السعد صاحباً، ولا أسري بغير الجد مصاحباً. فلو دعوت النجوم لتناثر سلكها أو سرّوت التخوم لتبادر ملكها. إلى أن عسا العمر وذبل عوده وقسا الدهر وبخل جوده وأخلق الجلباب وانصدع وفارق الشاب وما ودّع، فرنق المشارب والمشارع وضيق المسارب والأجارع وطوى الأنس طي الكتاب وزوى النفس زيّ المرتاب وتقلصت الظلال والأفياء، وتملّصت الحلال والأحياء، وجفا المواصل والموانس وهفا المشاكل والمجانس وبقيت من الدهر في أي إحاش ولقيت من الأمر كل إفحاش ويأبى الطبع إلّا نزوعاً إلى غادر والدمع إلّا عموماً على وارد أو صادر، وأنا أتذم من تأخر المتأب وأتلوم على تعذر الإعتاب)⁽⁸¹⁾.

أما التلخيص في آخر المقامة فإنه يأتي لتسريع السرد وصولاً به إلى النهاية، فالراوي يقوم بعرض الأحداث عن طريق التلخيص تجنباً للتكرار أولاً وللإطالة ثانياً. فهو في المقامة الخامسة والأربعين يعرض لنا قصته مع الأسد ثم عرض لنا ما قام به الرعيان من ضيافة وتكريم عن طريق التلخيص وذلك حتى يوصل السرد إلى مبتغاه أي الكدية وطلب العطاء.

(فقال فرحبوا بنا وأهلّوا، وأحزنوا في برنا وأسهلوا. وبقينا عندهم دهرأ طويلاً، لا نقدر عنهم تحويلاً. نأكل صفيق الشواء، ونشرب حليب الدواء، ونمتطي الولايا والحشايا ونستعذب الغدايا والعشايا إلى أن أزمعنا عنهم الرحيل)⁽⁸²⁾.

وهذا ما نجده في المقامة العاشرة والخامسة عشرة وأما التلخيص في نهاية المقامة الرابعة عشرة جاء على شكل عرض مختصر لحدث الوعظ، فالراوي لم يعرض لنا وعظ الفتى مباشرة وإنما أشار له في بضعة أسطر وذلك تجنباً للإطالة في مساحة النص (قال فقام فألطف الوعظ ورققه ودقق معناه وشققه ونمم القول وزخرفه وأستغربه وأستطرفه وفتق وشعب، وأستوفى وأستوعب حتى ألان منا قلوباً قاسية وثنى نفوساً عاسية ولهينا عن كل لهو وندمنا على ما فرط من سهو)⁽⁸³⁾.

ثالثاً المشهد : عبارة عن المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد مما تكسبه طابعاً درامياً ومسرحياً (وهو ما ينعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث)⁽⁸⁴⁾.

يقول ليوك أن المشهد (يعطي القاريء إحساساً بالمشاركة في الفعل إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي نزوة سباق من الأفعال وتأزمها في مشهد)⁽⁸⁵⁾.

إن المشهد يقف على النقيض من التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط ويكون فيها زمن الحكاية أكبر من زمن السرد، أما المشهد "فيقدم الأحداث بشكل مفصل وبكل أبعادها مع الاحتفاظ على تقديمها في تواليها فضلاً عن خلق حالة من التساوي بين زمن الحكاية وزمن السرد"⁽⁸⁶⁾.

إن المنعم في النص المقامي اللزومي يجد أن السرد فيه يتراوح بين تقنيتين هما: التلخيص والمشهد حيث أننا نجد معظم المقامات عبارة عن مشهد يعرض به الراوي ما وقع من أحداث وما دار من حوار، فإما أن يكون هذا المشهد مجلس وعظ وقص كما هو الحال في معظم المقامات إذ يقوم فيه واعظاً يعظ الناس ويذكرهم بالله ويحثهم على العمل لينير آخرتهم ويدفع عنهم غضب الله في الدنيا والآخرة، فلا يكون هذا الوعظ وعظاً مقصوداً لذات الوعظ وإنما كان الهدف من ورائه الوصول إلى حيلته للحصول على ما يود من مال ومتاع، فطبيعة الحيلة هي التي كانت تفرض طبيعة الوعظ. وإما أن يكون مجلس علم وأدب يدور فيه الحوار حول الشعر والشعراء أو النظم والنثر كما في المقامات (26 ، 30 ، 50) إذ إن الحوار الذي يعرض لنا معلومات وآراء نقدية تعكس لنا ثقافة المؤلف الضمني وسعة علمه وإما أن يكون المشهد معرضاً لأحداث وقعت مع الراوي نفسه أو البطل يصف به أدق التفاصيل مما يشعر القاريء بأن إيقاع السرد قد تباطأً تباطؤاً ملحوظاً وهذا ما نجده في المقامة الأسدية إذ يغلب على هذه المقامة السرد المشهدي الذي يصف من خلاله قتالاً يدور بين أسدين.

وأما المشهد في المقامة السابعة والعشرين فهو مشهد ممسرح يصف المكان الذي تدور فيه الأحداث، مما يشعر القاريء أنه أمام خشبة مسرح تُعرض عليها أحداث هذه المقامة (قال دعنتي دواعي الغي إلى أرض الري فأقمت فيها والبطن خميص والثوب قميص، أعلم أني الغريب فأستريب. وأنني الأسير فلا أسير. ألمح فلا أطمح وأسمع فلا أطمع. وللحرّ إحزان وإسهال، وللدهر إعجال وإمهال. إلى أن مررت بمسجد فيه ضجاج، وجدال واحتجاج. وإذا بخصوم يختصمون إلى شيخ زون ذي حكم وصول فتأملت قضاياها وتوسمت سجاياها. فإذا بها تدور على مجون، وتؤول إلى شجون وبقيت إلى أن جنح الأصيل، وحنّ إلى عطنه الفصيل. وخلا نأديه، وأسكت مَناديه. وهو يرمقني بطرف حديد، ورعي شديد. وأنا متمزمل في عباءة خلق، متوارٍ حلقاً في حلّ. إلى أن خلا بكاتبه وتفرّد وتهياً للحساب وتجرد⁽⁸⁷⁾). فالراوي حدد المكان وقام بوصفه ووصف ما يدور به إذ إن هناك قاضياً يقضي بين الناس بالجور والظلم ، فقد ظهرت لنا الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث هذه المقامة ومن ثم الشخصيات الأخرى كالكاتب ، فالمقدمة جاءت بمثابة " الديكور " الذي يوضع في بداية

المسرحية ليعطي الانطباع الأولي للمشاهد وبعد ذلك يقوم الراوي بنقل الحوار الذي يدور على لسان القاضي وكاتبه.

يمكننا الاكتفاء بمقطع أو جزء نقوم باقتطاعه للتدليل وذلك لأننا لا نستطيع عرضه كاملاً إذ إنه مشهد حوارى طويل نسبياً يستغرق معظم المقامة "وأرسل في السجن، وقال يا أخا المُجَان. بلغني أنك تساهم القوم في الغدوات والعشوات وتسمح في القهوات والنشوات وأن لك على ذلك جذراً ما سمعت منا فيه عذراً. فما الذي حملك على ذلك وجراًك؟ وخلصك من هذه التبعية وبرأك وهلاً عرفتنا بما صنعت وأديت؟ ما جمعت ومنعت تختص به دوننا اختصاصاً ولا تخاف اختصاصاً والله لا برأك ولا نجاك ولا أطمعك ولا رجاك إلا أن تسلم كل ما في يديك وتتخلى عما لديك وإلا فالحديد والسوط الجديد حتى تعلم ذنوبك وتجزع من الذل ذنوبك. قال فتضاؤل لديه تضاول الصبي وأظهر لوثة الغبي وأعرب وأعجم وردد وجمجم وقال إن الذي نض من ذلك وتحصل قد خلص إليك ووصل على يدي الكاتب، وقد زعم أنه من الراتب. قال فتملأ الشيخ غيظاً وحنقا، وعاد صفوه رنقا وقال إلى كم هذا الاجتراء؟ وإلى كم الاعتداء والافتراء؟ تواطأتم علي في التدليس ومن لي بهامان وإبليس. أعلي يفتات وبمالي يفتات وهل لأحد علي متات، إلا أن يخطئه سحت أو حتات. قال فتعرض له الكاتب بوجه وقاح وعزم لقاح. وقال: إذا كنت تعنى بالجليل والحقير وتبحث عن الفتيل والنقير وتذكي علينا عيونك، وتستوفي منا ديونك. وترهقنا عسراً، ولا توسعنا يسراً ونحن نطلع على هنواتك، ونغضي على هفواتك. وكما نستر على عوراتك، كذلك لا نصبر على بدراتك. فإنك الذي لا يكفيه قليل ولا كثير، ولا يسلم من ظلمه خسيس ولا أثير. تساهم في التراث، وتزاحم في الاحتراث، وتستمطر من صيب وجهام وتضرب في كل قضية بقايل وكهام. تلمح الدرهم، فتركب الأيهم. وترى الدينار فتقتحم النار. لا تبالي العار ولا ترد المكار. وأنت من عمرك على شفا جرف هار، وهامة ليل أو نهار تزعم العلم وتدعيه ولا تفهمه ولا تعيه فهو عليك لا لك، وأولى لك ثم أولى لك. وكأن قد حاق بنا وبك مكره وعمنا سُخْطُهُ ونكره، فإنها مظالم العباد، من خاف وباد وحاضر وباد. ليس فيها إلا الجزاء والقرض، ولا الحساب والعرض. مثقالاً بمتقال، وعقالاً

بِغَالٍ. وَلِلظَالِمِ عَلَى حَوْضِ الرَّدَى مِشْرَعٌ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ يَا أُمَيْمَةُ مِصْرَعٌ. وَمَرْتَعُ الظَّلَمِ وَبَيْلٌ، وَلَقَدْ جَارَ بِنَا وَبَكَ السَّبِيلُ"^(٨٨).

نقف في هذا المشهد الحوارى على حوار خالص يدور بين شخصين هما القاضي وكاتبه مما يوحي بنوع من التوازن بين زمن الحكاية وزمن السرد وقد جاء هذا الحوار ليساعد على تكوين صورة عن الشخصيات المتكلمة والكشف عن طبائعها النفسية والاجتماعية والصراعات الخارجية الدائرة فيما بينها. نجد أيضاً أن هذا الحوار حوار منقول على لسان الراوى مباشرة إذ إنه نقل على صيغة (قال، وقال ... الخ) ومن الصفات الغالبة على هذا الحوار هيمنة الوصف والتحليل وذلك لإعطاء الصورة التي توهم القارئ بواقعية الحوار والصراع الدائر بين المقاطع (فتملأ الشيخ ...) وقوله (فتعرض له الكاتب بوجه وقاح وعزم لقاح ... الخ).

رابعاً الوقفة الوصفية:

هي توقفات يحدثها الراوى في مسار السرد وذلك ليتوجه إلى الوصف مما يقتضى انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها^(٨٩) بمعنى أن الزمن في الحكاية صفر أو لحظات قصيرة وزمن السرد طويل على النقيض من الحذف، إن هذا النوع من التوقفات يقوم بوصف الأشياء والأمكنة ومقوماتها وردود أفعال الناس تجاه الأشياء وتحليل الشخصيات ورسم صورة حية لها.

تشكل الوقفة الوصفية أهمية كبيرة في المقامات اللزومية إذ إنها تقوم بوظيفة بنائية على مستوى النص السردى ومثال ذلك الوصف المطول للفرس على لسان صاحبها في المقامة الفرسية " إلى أن طفل العشي، وحنّ إلى معطنه الإنسي والوحشي، وإذا بفتى كالشهاب، نقي الإهاب. سائل الطرّة، واضح الغرة. على هيك كالفدن، قد جَلَل بفأخر من وشي عدن. له هادٍ وإشرافٌ، وسبائبٌ وافيةٌ وأعرافٌ. لا تلوح عليه هُجْنَةٌ ولا إقْرافٌ. فادبرَ به وأقبل، وقال هذا الجواد ابنُ الجوادِ بنِ سَبَلٍ، إن دَيِّمُوا جاداً، وإن جادوا وبَل، ثم حَمَحَمَ ونَحَمَ، وسدّى في مشيته وألَحَمَ. ثم قال هذا المُقْرِبُ القاربُ، هذا الطالعُ الغاربُ. هذا الساري السارب. هذا ابن الوجيه ولاحق، هذا اللحق لكل لاحق. هذا قيّد النواظر، وفوت المناظر، وغيظ المناوي والمناظر. أين منه داحسٌ

والغبراء ، أين الجماء والشقراء. أين اليعسوب واليحموم، أين العداء والجموم. هذا تليل، كما زها التاج والإكليل. هذا هاد، كما هدى إلى الرشد هاد. وعين كمرآة الصنّاع، يديرها بمحجرها من القناع. ومنخر كوجار السباع، ومغار الضباع. وأذن حشر، لا طي ولا نشر. كورق البرير أو السنان الطرير. صادقة السمع، وادقة اللمع. تحس وطء الذر، وتؤذن بالخبر أو بالشر. وجمجمة كالعلاء أو السعلاة بالفلاة. إلى جران كالإران. وجوف هواء ، وأضلاع رواء إذا أقبل أو أدبر، حدث عنه الحسّ وخبر وإذا قطف منه قاطف، فالبرق الخاطف. وإن سار منه سائر، فالطيف الزائر⁽⁹⁰⁾. فقد جاء الوصف ليخدم البناء العام للحبكة وذلك عن طريق قيامه بمهمتين أساسيتين لخدمة الحيلة: أولاً التعليق: وذلك عن طريق استغلاله لنقطة ضعف الراوي وهي حبه للخيل واقتنائها حتى ولو أجزل عليه العطاء.

ثانياً الإقناع : وذلك حتى لا يساور الراوي الشك من أن وراء ذلك الأمر حيلة أو فخاً يُنصب له حتى يتم سير الأحداث إلى ما يود الكاتب الضمني. وبعد سير الأحداث ووصولها إلى نهاية المقامة نجد أن هذا الوصف هو وصف وهمي مفتعل جاء على لسان صاحب الفرس ليرسم به الفخ للسائب حتى يقع فريسة سهلة له . ومما خدم الوصف هنا أنه جاء في الليل مما منع الراوي أن يتحقق من صدقه فامتناع الرؤية حقق للوصف أهدافه. يقول الراوي في نهاية المقامة " قال فتتورته فإذا به كما ذكر فلا حمد حامد ولا شكر لا عير ولا فرس ولا صهيل ولا جرس جلد قد تخذد ولحم قد تبدد وإهاب قد تقلص وشعر قد تملص وضرس قد نفذ وقنيء وعظم قد ضوى وضنيء قد خضبه بالحناء والورس خاضب ونضب ماءه من الدهر ناضب قد ألصق عرفه وذنبه بالغراء، وركب في مثل الجريد أو السراء فصيرته طعمة للنسور والعقبان وفريسة للاسود والذؤبان. واحتسبت فيه المصاب، وقلت مثلي قد أخطأ وما أصاب"⁽⁹¹⁾

فالوصف في هذه المقامة جاء وسيلة أو وحدة نصية تخدم حبكة المقامة وهذا ما نجده في كافة المقامات اللزومية إذ إن الوصف فيها هو وصف يخدم البناء العام للنص لأنه يأتي مرتبطاً بموضوع المقامة.

أما الراوي في المقامة الخامسة مثلاً ينطلق في نسجه لخيوط الحبكة في مقامته من مقدمة وصفية يضمنها في افتتاحية المقامة حيث أنه يصف بها دمياط وما بأهلها

من ضيق العيش بسبب ما يدور بها من فتن " قال حللت بلد دمياط والناس في أضيق من سم الخياط وقد كثرت بها الأرجاف وتوالت السنون العجاف وتمكن الاختلاف واعجز الانتظام والائتلاف" (٩٢) ومما يواجهنا في هذا البحث صعوبة الفصل بين المقاطع الوصفية والسرد في بعض المقامات وذلك لامتزاج الوصف بالسرد إذ إن النص المقامي هو عبارة عن سرد وصفي يعمل على إبطاء ضئيل لزمن الحكاية وإطالة طفيفة لصالح زمن الخطاب بواسطة الأوصاف (٩٣) ومن المقاطع التي امتزج بها الوصف بالسرد المقطع التالي من مقامة الدب " فبينما أنا يوماً في بعض سككها أدور - أي واسط - والصعود ينكرني والحذور. إذ سمعتُ زمراً وقصفاً وجلبةً وعصفاً والولدان يتسابقون إليه تسابق الفراش ويتهاشون عليه أشد الهراش وهم يطيطون به عجباً ويطيلون عليه لجباً فلحتُ ذلك الجمع وأطلتُ اللّمح فيه واللمع. فإذا بشخصٍ مزمل في كساء بين صبية ونساء. يعدو ويرقص، ويزيد في حديثه وينقص. وإذا في يده سلاسل، وحيوانٌ كرية المنظرٍ باسل. يرقصُ برقصه، ويتوقّع مواقع زیده ونقصه. وقد شحا فاه بعود، وأخذ في هبوطٍ من اللّهُو وصُعُود" (٩٤).

فالمقطع السابق يكشف لنا عن امتزاج الوصف بالسرد امتزاجاً عضوياً فتضافرهما معاً يشكل المشهد السردى بجملته فالتصوير في هذا المشهد جزء من الحدث إذ إنه عرض لنا صورة كاملة ذات طابع ذاتي يعبر عن رؤية الراوي لما يصف وذلك كما في قوله (وإذا في يده سلاسل وحيوان كرية المنظر) فعبر الراوي عن قبح هذا الحيوان بعبارة كرية المنظر، فهذه العبارة الوصفية هي انطباع الراوي الذاتي عن الشيء المرئي الذي يصفه.

لقد تناول الوصف في المقامات الأماكن والشخصيات والأشياء، ووصف الأماكن والشخصيات سوف نقف عنده في عرضنا لدراسة المكان والشخصيات في المقامات، وأما وصف الأشياء نقف عند وصفه لسفينة تقترب من الشاطئ على ميناء عدن فهذا الوصف يقدم لنا صورة حيّة عن امرأة لا سفينة (حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأة سفائن وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء وتمر بين الشد والإرخاء تؤذن بالرجاء وتحمل على الجود والسخاء وشراعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق حتى إذا دنت من السيف وألقت بكل ملاح عليها وعسيف) (٩٥).

المكان

تتجلى أهمية المكان كونه عنصراً تكوينياً تقوم عليه الحركة الحكائية في أي نص سردي. فهو المكان الخيالي الذي يخلقه الكاتب عن طريق الكلمات راسماته مكوناته الخاصة ومضيفاً عليه أبعاده المميزة (٩٠) إذ يشكل الأرضية التي تنهض عليها عناصر النص السردى حدثاً وشخصية وزماناً (٩١).

لقد أخذ المكان بالتخلي عن دوره التأطيري الشكلي بسموه إلى دور وظيفي على المستوى المضموني والبنائي للنص، فقد أصبح يكتسب قيماً ووظائف ذات مغزى جعلت منه عنصراً رئيساً يلتحم عضوياً مع مكونات العمل السردى كله، مما يصعب معها فصله عن تلك المكونات، إذ إنه " لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الحكائي داخل السرد " (٩٢) فضلاً عن ذلك فإن المكان لا يقف عند حد الارتباط بينه وبين العناصر الأخرى في النص السردى، وإنما تجاوز هذا الارتباط للإسهام في بلورة رؤية المضمون، فالمكان لا يخلو من أية دلالة تساعد على خلق المعنى داخل النص فالكاتب يمكنه " أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن مواقف الأبطال من العالم " (٩٣) وتتعاظم أهمية العنصر المكاني كلما كان الكاتب قادراً على توظيفه في النص السردى توظيفاً ينحرف به عن وظيفته من حيث هو إطار " فالتلاعب بصورة المكان تمنح الكاتب فرصة الانتقاء ليصنع مكاناً ناطقاً يتلون بالحالة الفكرية والنفسية للشخصيات، المحيطة به فيصبح مكاناً ذا دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو وسط يوطر الأحداث، أنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف " (٩٤).

وبما أن المقامات تنتمي إلى عالم السرد فإن دراسة المكان بوصفه تقنية سردية يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً في تحليلنا للمقامات فنياً ومضمونياً.

يعد تحديد المكان من السمات المميزة للفن المقامي بشكل عام، إذ يحرص على ذكر المدينة التي تدور بها الأحداث، وهذه المدن التي تذكر في المقامات كإطار للحدث تقع على خارطة العالم الإسلامي بشكل فعلي إذا أردنا تحديدها.

ولكن السؤال الذي يحضر هنا هل يمكن أن ننظر إلى هذا المكان على أنه مكان واقعي حقيقي نُقل إلى النص بكل دقائقه أم أنه مكان خيالي صنع من أجل هذا النص أو ذاك قد يشبه عالم الواقع ويشير إليه ؟.

قبل الإجابة على السؤال لا بدّ من التنويه إلى أن المقامات فن أدبي لا نص يحمل حقائق جغرافية، وعليه فإن المكان بها يجب أن ينظر إليه على أنه حيّز خيالي قد يقارب واقعه الحقيقي وقد يفارقه وذلك عائد إلى:

1- طبيعة النص 2- نظرة الراوي 3- دوره "أي المكان" على مستوى النص
يقول الدكتور إحسان عباس عن المكان في المقامات اللزومية "وإذا تتبعنا الناحية الجغرافية في مقاماته وجدناه أحياناً يخطيء في تصوّر الأمكنة، فإذا تحدث عن أرض اليمن قال: " فبينما أنا منها في عُمان " كأنه يعد أرض عُمان جزءاً من اليمن، ويقول في مقامة أخرى: "حتى إذا كان بذي المجاز من أرض الحجاز عرض لي بين نجد وتهامة ... "مطلقاً هذا الوصف دون تحديد دقيق"^(١٠١) فقد نظر الدكتور إحسان عباس للمكان عنده على أنه مكان جغرافي حقيقي محدد على الخارطة يحتمل وصفه الخطأ والصواب، والعمومية وعدم الدقة في نقله من الواقع إلى النص، مأخذ قد يحتسب على مؤلف هذه المقامات.

ولدراسة العنصر المكاني في المقامات اللزومية للسرقسطي لا بد من تقسيمه إلى محورين أساسيين:

أولاً : المدن التي تقع فيها الأحداث الرئيسية بوصفها الإطار الأشمل الذي يضم عالم السرد.

ثانياً: الأماكن المحددة أو العامة والتي تظهر على أنها إطار أصغر من الإطار الأول وذات تقاطع معه، وهذان يشكلان عنصراً مكانيّاً ذا أبعاد رمزية، يمكن أن يتضافرا مع عناصر السرد الأخرى المشكّلة للرؤية العامة للنص.

المدينة

لقد أطلق السرقسطي لسائبه عنان التنقّل والترحال في رحلة خيالية أقامها على الورق تعويضاً له - أي السرقسطي - عما كان يرغب بتنفيذه في واقع حياته، إذ كان

دائم التطلع للقيام برحلة إلى المشرق الإسلامي، شأنه شأن أي أندلسي آخر. ظهرت هذه الرغبة من خلال نزوعه الأدبي إلى المشرق حتى قيل فيه " سرقسطي البقعة عراقي الرقعة " ⁽¹⁰²⁾ فكانت هذه الرحلة، والتي استغرقت خمسين مقامة هي رحلة التجارة وطلب الرزق، والبحث عن العلم والمغامرة والحج بالنسبة للسائب، ورحلة البحث عن الرزق والاكتساب عن طريق التحايل والاستكداء بالنسبة للشيخ أبي حبيب، وأما بالنسبة للسرقسطي فهي رحلة روحية للبحث عن إثبات الذات " فما عبّر عنه على لسان السائب من اغتراب وحنين أو تعلق، محض خيال، سرح فيه ذهن المؤلف وكذلك بشأن الأحداث المروية والمشاهدات المصورة، فكل ما هو في المقامات تصوير لما حصل في ذهن المؤلف من صور الأشياء على إثر ما قرأ وسمع، لا على إثر ما عاين ورأى، فقاعدة القص ونمط النص، ليس الواقع كما عاشه المؤلف وإنما هو التصوير الذي قدّمته القراءة والسماع " ⁽¹⁰³⁾.

لقد انطلقت هذه الرحلة من المغرب إلى المشرق، فهناك ست وثلاثون مقامة يذكر الراوي فيها اسم المدينة التي تدور فيها الأحداث وأغفل ذكرها في المقامات المتبقية واكتفى بالقول إنه في أحد البلدان أو في قفرة ببداء على الإطلاق دون تحديد. ومن الملاحظ أن معظم هذه البلدان تقع في شرق العالم الإسلامي والجزيرة العربية، والعراق، فاخترار مدينة السلام وسنجار وحرّان والكرج، ونجده يتغلغل في رحلته إلى المشرق الأقصى كالصين وجزائر الهند وغزنة ومن ديار مصر والشام والإسكندرية ودمياط وحلب وفلسطين، فلم تدر قصة مقاماته في بلاد المغرب والأندلس إلا أربع مرات: مرة في الزاب وثانية في القيروان وثالثة في طنجة والرابعة في جزيرة طريف ⁽¹⁰⁴⁾ حيث شكلت هذه المدن الإطار الأول الذي يضم أحداث هذه المقامات فكان لها أبعاد سياسية وتجارية وعلمية ودينية بجانب بعدها الاجتماعي الذي عرفت به. لقد قام المؤلف باختيار مدن ذات طابع تجاري لكي تكون منطلقاً لأحداث مقاماته كعدن ⁽¹⁰⁵⁾ ومرقاة الشحر ⁽¹⁰⁶⁾ وجزر الهند ⁽¹⁰⁷⁾، فالسرقسطي عرضها لنا بواقعها الذي عرفت به منذ زمن بعيد، حيث أنه شرع باستلهاً هذا الجانب وتوظيفه لخدمة نصّه المقامي، فلكل مدينة من هذه المدن المختارة ميزة تمتاز بها " فعدن مدينة ساحلية تقع على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن .. بلد تجارة وهي أقدم أسواق العرب " ⁽¹⁰⁸⁾ نجد الراوي يقدمها

على هذا النحو دون الخوض في التفاصيل الدقيقة فهي مدينة مدائن ومرفأة سفائن ذات حضارة وعمارة تقصدها السفن ويؤمها التجار. وتغص بالحركة الدائبة، فقد عبر عن هذه الحركة التي تشعر كأنك بداخلها عن طريق وصفه للسفينة التي ترسو على الشاطيء وتقوم بإفراغ كل ما عليها من تجار وخدم وسفار ويتبع ذلك عرضاً سريعاً للشاطيء في حركته الدائبة التي لا تقترُ تتجدد مع تجدد القادمين (حدث المنذر بن حمام قال: حدثنا السائب بن تمام قال: أقيمت بحكم الزمن، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن⁽¹⁰⁹⁾ فسرت من فدن إلى فدن⁽¹¹⁰⁾ كأنني أطلب أثراً بعد عين من ذي يزن⁽¹¹¹⁾ أو ذي رعين⁽¹¹²⁾ حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأة سفائن، وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء وتمر بين الشد والإرخاء، تؤذن بالرجاء وتحمل على الجود والسخاء، وشرائعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من السيف⁽¹¹³⁾ وألقت بكل ملاح عليها وعسيف⁽¹¹⁴⁾ وكنت أشوق إلى أخبار الهند من قيس⁽¹¹⁵⁾ إلى ليلي ومن بشر⁽¹¹⁶⁾ إلى هند، فتقت إلى عجائبها وتطلعت إلى غرائبها) وبعد ذلك نجد الراوي ينتقل إلى صميم المقامة مؤسساً قاعدته من خلال هذا المكان التجاري الساحلي، فالبطل يوجه خطابه لمن على الشاطيء. يذكر التجار برّبهم وهم يخوضون هذه البحار، ويذكرهم بالندور التي يعقدونها على أنفسهم إذا ألت بهم الخطوب وينسونها عند افتراجها ويدعو الله بأن يتم لهم تجارتهم ويحفظها من كل سوء وذلك كي يحصل على ما يريد من مال ومتاع مما جلبوه معهم " اللهم أنم تلك المكاسب، واحم عنها المماكس * والمحاسب * * ووفر البضائع وأستر المضيع والضائع وظاهر لهم البركات وأرشدهم في السكون والحركات. وجنبهم طروق الطراق، ومروق المراق * * *، وغائلة المغتال وحيلة المحتال، وأحملهم على السراء وأقمهم على الإستواء، وردّهم إلى أوطانهم وعج بهم على أعطانهم، وألهمهم لأداء الحقوق، ونكّب بهم عن طريق العقوق، واحرسهم من ذاهب وقافل وحازم أو غافل. أيها الصاحرون والقفال، هل على قلوبكم أقفال إنما ناداكم مني العيال والأطفال، فلا يشغلنكم حصاد البذر عن أداء النذر، فأوفوا بتلك النذور، لكل محتاج ومعذور. فوالذي فلق الحبة والنوى، وجعلكم أحلاف البعد والنوى، لقد ناجاكم أخو ضرار وناداكم ذو حدّ وغرار، قلّ الزمان من عزوبه، وقصى بطلوعه وعزوبه، فتمزّق أديمه وضاع حديثه وقديمه وتكدّرت مشاربه، وتعذّرت

مساربه، وتعمره بأثقاله، وهاضه بإيضاعه وأرقاله، فغادره طليحاً حسيراً، وتركه في قيد الهرم أسيراً" (١١٧) .

ومن الشرق الأقصى قصد مع جماعة من التجّار إلى بعض جزائر الهند يلتمس الرزق في التجارة فبعد أن ذكر المكان وسبب الارتحال اليه بدأ بوصف أهله مادحاً إياهم بأنهم أمة ذات سلم وسلام يتخذون العدل عرفاً يسيرون عليه مع غياب الدين الإسلامي عن ساحتهم فهم أمة لا تدين بالإسلام وتصرف الجور عن معاملاتها " قال: كنت قد دخلت من أرض السند، إلى بعض جزائر الهند. ألتمس الرزق في التجارة، وأسبتب الماء من الحجارة. وقد طويت الصباطي السّجل **** وخضعت إلى الصّدق خُضوعَ البائس المُقلّ. فحصلتُ بين أمة ذات سلم وسلام، ليسوا بأهل إيمان ولا إسلام. يؤثرون العدلَ عرفاً، ويصرفون الجورَ صرفاً. ومعى من التجار جماعة، قد قادتهم كما قادتني طماعة" (١١٨) فهذه الصورة السريعة لأهل الهند يمكن أن تعطينا انطباعاً عن هذه المدينة التجارية والتي يمكن أن تكون سمة لكل مدينة تجارية:

- 1- السلم والسلام من ضرورات ازدهار التجارة وذلك حتى يشعر التجّار القادمون بالأمان على أموالهم وتجارّتهم.
- 2- في حال غياب الضابط الديني يصبح الضابط الأخلاقي عرفاً يسيرون عليه في تعاملاتهم .

والسؤال: لماذا قام المؤلف بمدح أهل الهند على لسان الراوي وقدم لهم هذه الصورة ؟ ربما أن ذلك عائد لسببين:

- 1- بما أن المؤلف يقدم لنا المكان من خلال مقروئه الثقافي فربما أن أهل الهند عرفت عنهم هذه الصفات من خلال التجّار الذين يسافرون إليهم.
- 2- لصنع مفارقة على مستوى النص، فالراوي عندما وجد أهل الهند على هذه الصورة يشعر بالأمان على نفسه وماله. وتقع المفارقة في بقية المقامة عندما يقع الراوي في شرك السدوسي الذي كان يلعب دور التُرجُمان بين التجّار وأهل الهند إذ لا عُرف يحكمه سوى المال.

ومن المدن التي اتخذها المؤلف إطاراً لأحداث مقاماته، مدن عرفت بطابعها العلمي والثقافي كبغداد مدينة السلام مقر العلم والأعلام، مدينة علم يتوق

الراوي لرؤيتها لما قد سمع وعرف عنها وعن أهلها وعن حضارتها فشوقه إلى رؤيتها دفعه لأن يقوم بالرحلة اليها، فشوق السرقسطي إلى المشرق ونزوعه اليه يبدو جلياً في شوق السائب. وهناك مدن لم يظهر لنا سوى أنه عثر فيها على مجلس أدب⁽¹¹⁹⁾ وعلم كعسفان⁽¹²⁰⁾ فقد عثر فيها على مجلس أدب يميل اليه الفتيان من كل حدب يتوسطه شيخ يخوض في حديثه عن الأدب والشعر واللغة والصرف والأخبار لاظهار ما لديه من براعة حتى ينال الإعجاب والتقدير والاهتمام من قبل الحضور ويحصل على ما يريد من مال وملابس .

وأما مجلس الأدب والعلم في المقامة النجومية والتي دارت أحداثها في البيت الحرام⁽¹²¹⁾ فإنها كانت تدور حول علم الفلك والنجوم والكواكب، غير أن ذلك لم يقتصر على ذكر ما تمتاز به البلد من مجالس علم وأدب، وإنما كان يتجاوز ذلك إلى الجوانب العلمية والمعرفية، كما في مدينة غزنة⁽¹²²⁾ ومدينة الصين⁽¹²³⁾ فالرحلة إلى الصين على بعدها تحث مكاناً غير قصي من خيال السرقسطي الذي يقبح بداخله قول رسول الله صلى الله عليه وسلم (أطلب العلم ولو في الصين)، فطلب العلم والترحال اليه مما عرف عن هذا المؤلف. فعلى الرغم من بعد المسافة فإن السائب لا يتوانى عن مقابلة السدوسي وهو يخوض في غمار أحاديثه وقصصه ومغامراته البحرية، فالسدوسي لا تمنعه البحار ولا بعد الديار عن أن يقوم بأية رحلة يود القيام بها. غير أن هذه الاهتمامات لم يقصر به، دون أن يتعرض إلى جوانب سياسية وبخاصة ما يتعلق بإدارة الحكم وسياسة القضاء، فانه كان يتناول نماذج من أهل القضاء في تلك المدن فالقاضي في مدينة اليمامة⁽¹²⁴⁾ المقامة الثالثة عشرة - فالقاضي يعلم بأطوار البلاغة، وألوان السبديع إذ إن أهل اليمامة كانوا يتهمون السائب بن تمام بشيء من المال والأثاث تعود ملكيتها للشيخ أبي حبيب، بعد أن سرقه منهم، فيمثل الجميع أمام القاضي لاستجوابهم بما حدث، ويتحدث الشيخ أبو حبيب فيستميل القاضي ببيان عباراته وجزالة ألفاظه وقوة حجته فمن قوله⁽¹²⁵⁾:

يا حاكماً تشتاقيه عُمانُ	والتربةُ الميثاءُ والصمانُ
أنت التقي زانه الإيمانُ	كما يزين نظمه الجمعانُ
هل لي على دهر عدا ضمان أم	دون ذاك الحد والحرمانُ

ماذا يراه الجهبد النعمان وقد أتاها جائع عيمان
ثم تهيأ للحجاج، وانتضى مهند الحجاج⁽¹²⁶⁾ وقال أيها الحكم العدل والمحكم الجدل
وأخا الرأي الفاصل، والحسام القاصل والله ما أنا بالظلوم ولا بالمليم ولا الملوم لكل
باطن وظاهر ودنس من الأمر وظاهر نعم دعنتي داعية الانقطاع وضرورة القدر
المطاع فحللتهم ضيفا وطرقتهم طيفاً⁽¹²⁷⁾.

أما في المقامة السابعة والعشرين مقامة القاضي والتي تدور أحداثها في مدينة
الري⁽¹²⁸⁾، فانه يرسم صورة للقضاة المرتشين ومساعدتهم الذين يعملون تحت أيديهم.
وأما في مدينة حرّان فإن السرقسطي يرسم صورة مغايرة للقاضي فهو حاول أن يسمع
لاقوال الطرفين ويحكم للمتهم وهو السائب بن تمام ببصيرة القاضي العادل بعد سماعه
لهما وأما في مدينة صول⁽¹²⁹⁾. فان السرقسطي نقل لنا صورة حية لحاكم تلك المدينة
الذي يصدر حكمه على ظاهر الأمور دون البحث عن حقيقتها " ورفعوني إلى حاكم
جهم، ذي لب وفهم، فقال لي: يا مائن أو يا خائن، هل ران قلبك رائن. هل لديك بيان،
أم لك برهان فقد شهد عليك أعيان وأعيان، فقلت كلا والخبر يطول والدهر مطول
والشيخ غادر والحكم قادر، وأنت مبادر وأنا حائر سادر، فقال ما لهذا الشيخ ودعوى
الزور وهو ابن مقالات نزور⁽¹³⁰⁾ هامة أو يومه وفانت سهره أو نومه، مثله لا يكذب في
دعواه ولا يدل فحواه على نجواه. نعم الحكم قادر وانت الغادر، ثم أنا الوارذ والصادر.
تشير إلي بالظلم، وتسلبني خطة العدل والحلم. عدوان بعده عدوان، وضروب من أمرك
وألوان. مكنوا الشيخ به مكنوه، وسكنوا جأشه سكنوه. وليمض فيه قسطه، وليجر عليه
قبضه، وبسطه⁽¹³¹⁾.

البحر

لقد كان للعنصر البحري حضوره في الأدب المشرقي منذ العصر الجاهلي فهو
أحد الفضاءات التي ألهمت قرائح الأدباء والشعراء فأولوه اهتماماً خاصاً حيث أنهم
وصفوه ووقفوا عنده وقفات عديدة واستمدوا منه صورته الشعرية " فشبهوا الظعن
المرتحلة في الصحراء بالسفن السائرة في البحر والمحبوبة في روعتها ومنعتها بالدرة
النفيسة⁽¹³²⁾ أي صورة بصورة. وبعد مجيء الإسلام زادت صلة الإنسان العربي

بالبحر فقد اندفعوا يركبون البحر فاتحين ينشرون دعوتهم شرقاً وغرباً. وأما في العصور اللاحقة كالعصر العباسي الأول والثاني فإننا نجد الشعراء والأدباء يصفون رحلتهم النهرية للممدوح أو يصفون رحلات الممدوحين النهرية في السفن للتنزه .
ومن الموضوعات الجديدة التي لم يسبق لها أحد من الشعراء وصف البحري للمعركة البحرية بين أسطول العرب وأسطول الروم وصفاً حياً بديعاً في عهد المتوكل⁽¹³³⁾

وقد غلب على الوصف في هذه العصور ألفاظ البيئة البدوية الصحراوية "التي اعتمد عليها الشعراء العباسيون في وصفهم للسفن، بحيث كانوا عاجزين عن إبداع أوصاف جديدة يمكن أن توصف بها السفن ... فقد استعاروا أوصاف الإبل والنوق والخيول ونبغوا بها السفن على سبيل المجاز"⁽¹³⁴⁾ .

لقد تضخم النتاج الأدبي المقترن بالبحر في الأندلس نتيجة للبيئة الأندلسية البحرية، " إذ إنه يحيط بها من كل جانب باستثناء سلسلة جبال البرت .. التي تفصلها عن جنوب فرنسا .. وتجري في الأندلس أنهار كثيرة أشهرها ثمانية، أربعة تجري غرباً وتصب في المحيط الأطلسي، وأربعة تجري شرقاً وتصب في المتوسط وتجدر الإشارة إلى أن عدداً منها صالح للملاحة وهو بذلك يقترب من البحار في آثاره وانعكاساته على الشعراء"⁽¹³⁵⁾ .

لقد وقف أدباء الأندلس إزاء البحر وقفة تأملية فحاولوا وصفه وسير غوره فوقفوا أمام جماله وروعته خائفين عاجزين عن التعبير، وأما السرقسطي فقد عبر عن موقفه إزاء البحر من خلال استلهاه العنصر البحري وتوظيفه في نصه المقامي مما أضفى على هذه المقامات جمالاً فنياً وبعداً فكرياً.

ففي المقامة السادسة يقصد الراوي ميناء عدن فوجده ميناءً حياً يغص بحركة السفن والتجارة والناس به بين خائض وسابح وغانم ورابح وظاعن ومقيم. فبدأ السدوسي باستثمار هذه الأجواء البحرية مناشداً كل من على الشاطئ بأن يعيروه أذنأ صاغية وذلك حتى يلقي شبابه عليهم بخطاب افترحه بالثناء على روح المغامرة فيهم وحبهم للحرية. يقول " فانكم والله أعز الناس همماً، وأكرمهم ذمماً. رغبتم عن صرعات الممالك، إلى روعات المسالك. فأنتم الأحرار والناس عبيد، ولكم طيب العيش

ولغيركم الهبيذ^(١٣٦). وبعد ذلك يبدأ بالتدرج إلى غرضه ومقصده وذلك عن طريق الوسائل التالية :

1- استعارته لأوصاف البحر من أهوال وأوجال وغيابات ودجون وأمواج متلاطمة ورياح عاتية ليذكرهم بما يشبهها من أهوال يوم القيامة (أذكركم بتلك البحور الزاخرة، والسفن الماخرة، والبحر العجاج^(١٣٧) والماء الثجاج^(١٣٨) وبالأعراف^(١٣٩) الجون^(١٤٠) والغبايات^(١٤١) والدجون، وبذلك الغمرات^(١٤٢) المظلة والأهوال المظلة وبرنة القواصف^(١٤٣) وأنة العواصف ودعوة الأرجاف ورجفة الرجاف^(١٤٤) .

2- يتغلغل إلى نفوس السفار عندما تلم بهم الشدائد في عرض البحر فيبدأ بدعوتهم إلى حمد الله وشكره والثناء عليه فهو صاحب الفضل في نجاتهم وسلامتهم من تلك الأهوال التي صارعوها في عرض البحر ونسيتموها ونسيتم ما قد قطعتموه على أنفسكم من نذور إن كشف الله عنكم هذه الضراء فقد طويتم كشحاً على ما التزمتم عندما غازلتم السراء وانكشفت عنكم الضراء لكن الحقيقة التي واجهتم بها هي: أنه قريب من خالقه وعندما يحين الأجل يصبح حريباً.. يقول " كم قال قائل منكم لما حام عليه الحمام، ولم يكن له من دونه وراء ولا أمام. لله علي نذر، لاسعة فيه ولا عذر. ومشقة صيام، وعبادة قيام فلما انكشفت عنه الضراء، وغازلته السراء، طوى كشحاً على ما التزم، واستقال مما عليه اعتزم، كلا إنه من الخالق لقريب، وأنه مما كسب غداً لحريب". يُسأل عن الفتيل والنقير، والجليل والحقير. وعن زكاته أين وضعها، وعن أخلاف ذنياه كيف ارتضعها. فمن نادى على ما فرط، وآسف على تضييع ما اشترط. وعن حلفه ويمينه، وغثه وسمينه. لقد غفل الغافل، وشغل بأهله الآيب والقافل^(١٤٥).

3- يدعو الله لهم بما خاضوا هذا البحر من أجله .

أ (أن ينمي الله لهم تجارتهم ويبارك لهم فيها .

ب (يحميها الله لهم من كل مماكس ومحاسب ويحفظها لهم من طروق

الطراق ومروق المراق .

ج (أن يعيدهم الله إلى أوطانهم وأهلهم غانمين رابحين سالمين .

فهو بهذا الخطاب يعزف أنغامه المستمدة من أعماق هذا البحر لتتردد أصدائها على تلك القلوب المقفلة فتستجيب إلى نداء أخ ذي ضرار وأطفال وعيال غرّ به الزمان ففكر مشاريبه وتعذرت مآربه .

فالبحر في هذه المقامة مادة أولية نسج بها السدوسي خطابه فنشره شراعاً يبحر في نفوس هؤلاء السفار ليدق نواميس الخوف والفرع القائمة في قلوبهم حتى يصل إلى ميناء حيلته.

وأما في المقامة السابعة وهي البحرية - ومكانها مراقبة الشحر^(١٤٦) فإننا نجد السرقسطي يعبر عن موقفه إزاء البحر على لسان السدوسي بقالب فني جميل إذ يقوم بينهم خطيباً يهول عليهم أمر السفر في البحر ويردعهم عن ركوبه لما فيه من مخاطر وأهوال ولهم في الأرض منفسح ومجال فيحبب لهم قصد الملوك وتخاذلهم عن التجارة والتعامل مع الكفار لما في ذلك من مذلة وإذاء لهم ولأنهم قوم يعبدون النار وقرائن الكواكب.

" فقال أيها القوم، كلّ له على هذا الرزق حوم. وإن شيئاً يخاضُ إليه هذا الهولُ ويجاب، لأمرٌ عظامٌ وشأنٌ عجابٌ. وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج، وخرق هذا الماء النّجاج. ولكم في البر منفسحٌ ومجال، ودونكم من هوله أوجالٌ وأوجال كأنكم قد ملكتم عنانه، وسالتم نينانه. ووُطِئتْ لكم أعرافه، وذلل تلاطمُهُ وأشرافه. والله لو سَلَكْتُمُوهُ يوماً، أو قَطَعْتُمُوهُ عوماً. لكان ذلك من الخطر، ومعدوداً من البطر. هل سَدَّتْ عليكم المسالك، أو طُوِيتْ دونكم الممالك. أما لكم في قصد الملوك متجرٌ رابح، ومغابق من العيش ومصباح. تتقيلون ظلال الوجاهة والتكريم، وتتقاضون أنصف مدّارين وغريم. حتى تطاولوا الأسفار، وتعاملوا الكفار. وتملكوهم الرقاب، وتخلعوا دونهم النّقاب. فيجروا عليها الأحكام، ويغنموا العباب والأعكام ثم تعابنوا عبادة النيران، ومراقبة القرآن. والتقرب بالابدان، والتزلف بالمدان^(١٤٧). من أمة تستترعنكم بالرطانة، وندعي دونكم في اللبانة والفتانة. ويزدرونكم ازدراء النمال، ويسمونكم سمة الأغفال والإهمال ثم أنشد يقول:

يا ما أذلّ العُرب بين العجم

إياك عبدَ الله عبدَ النجم

وقد رموهم بالأذى والرجم

والنفس فاقدعها^(١٤٨) بمثل اللجم

والجامع الصعبُ أسير الحجم
فكل بيت سامكٍ للهجـم^(١٤٠)
فالعود قد يثنيه طول العجم
حاذر هجوم الموت أيّ هجم

نلاحظ أن السدوسي في خطابه السابق يتمثل الأسلوب القرآني في استخدامه لصيغ الاستفهام والتي يكون ظاهرها الاستفهام وباطنها التوبيخ واللوم كقوله عز وجل: { يا معشر الجن والإنس ألم يأتكم رسلٌ منكم يقصون عليكم آياتي وينذرونكم لقاء يومكم هذا }^(١٥٠) فهذا الأسلوب التوبيخي المطعم بالنصح والإرشاد كان له أعمق الأثر في نفوس هؤلاء السفار فاقتنعوا بعدم السفر وأسدلوا عليه الستار.

وأما في اليوم التالي فاننا نجده يمدح لهم البحر ويعدد لهم ما به من محاسن ومنافع ويحثهم على السفر فيه وذلك على أثر صفقة عقدها مع بعض الرجال الذين يهتمهم أن يكون هناك سفر ومسافرون في البحر وهي أن يصلح كل الذي أفسده من خلال خطابه يوم أمس وأن يعيد الأمور إلى نصابها مقابل نصف المال، جزء يقدم قبل والجزء الآخر بعد الخطاب الذي يليه في اليوم التالي.

لقد التفت السرقسطي إلى البحر فحاول أن يسبر غوره ويبلغ كنهه ومداه كغيره من الفنانين والأدباء، واجتماع الأضداد فيه والتقاء الصفات المتناقضة في طبيعته حاول أن يضع لنا انطباعه عن هذا البحر المتضاد في مقامته هذه فحبكها على قسمين يخدم فيهما عمق حيلته من جهة ويعرض لنا قدرته وبراعته على أن يصنع بالكلام ما يشاء ويذهب به كل مذهب وهذا هو الأسلوب نفسه الذي اتبعه الجاحظ رأس الفكر الاعترالي في القرن الثالث الهجري " فهو يدور بالكلام بين الشيء وضده، وبين المعنى ونقيضه ... ولكنه يفتن في كلتا الناحيتين غاية الافتتان. فأحياناً يمدح الشيء حتى يبلغ به غاية بعيدة لا يتصور معها وجه من وجوه الذم فإذا هو ذم هذا الشيء بذاته فإنه يضعه موضع القذى في العين فلا يرى الإنسان فيه وجهاً من وجوه الخير^(١٥١).

وأما البحر في المقامة العنقاوية والتي وقعت أحداثها في مدينة الصين فإنه يحضره عن طريق استلهامه أقاصيص البحريين وحكاياتهم والتصرف بها، فقد جعل الشيخ في المقامة يقوم ليحدث الناس عن العجائب البحرية التي لاقاها في سفره^(١٥٢) "فبيننا نحن كذلك إذ انسابت بنا تلك الأرض واستدار بنا الطول والعرض فطوبنا المراحل، ورأينا الصحاري تمشي بنا والسواحل إلى أن رأينا البحر يسير إلينا ونسير

إليه، ويعلو علينا تارة ونعلو عليه تلعب بنا أعرافه وأمواجه وتبعد عنا أحناءه، وأضواجه، إلى أن ساخت في البحر سوخاً، وبقينا نبوخ في الماء بوخاً. فسبحنا سبحاً طويلاً واستنفدنا جلدأً وحويلاً. إلى أن خرجنا إلى جزيرة عريضة، ذات مدافع خصيبة وأرض أريضة... واستيقظنا من تلك الغمرات، وصحونا من تلك السكرات. فعلمنا أنه حيوان بحري أصحر، ثم أبحر⁽¹⁵³⁾.

وبعد ذلك يصف كيف هبط فوقهم شيء كأنه السحابة الظليلة وظهر لهم شيخ فأخبرهم أن ما ركبوه هو سلحفاة البحر (سبحان من قضى لكم بالنجاة، ووازي بكم أرض البجاة)⁽¹⁵⁴⁾ وأن السحابة الظليلة ليست سوى فرخ العنقاء وأن الشيخ شهده وهو فرخ صغير توفيت أمه فزقه بيده وتقديراً من أبن العنقاء⁽¹⁵⁵⁾ لهذه التربة فانه يزور الشيخ في كل شهر " فكم جلب إليّ من ماء النيل. وخصني من ماء دجلة والفُرات، بكل عذب فُرات. وحباني من سيحان وجيحان⁽¹⁵⁶⁾ بكل رزق طيب وريحان⁽¹⁵⁷⁾ ثم قال لنا الشيخ أبشروا بالنجاة والفوز والخلوص إلى البر .. يا بني إذا سكن وجثا وسكن ووكن فتدروا على ذناباه إذا أسبله، وإياكم وإياه إن أسماه أو أقبله. ثم اصعدوا على زمكاه إلى فقاره، وتحفظوا من عطفة منقاره وسورة وقاره . ثم اعلقوا بأطراف ذلك الريش وكونوا من كتده على عريش، حتى تتفدوا كالسهم المريش. فإنه سيقع بكم على أباطح وسُهب⁽¹⁵⁸⁾. وهكذا أطار بهم ابن العنقاء وألقى بهم في رياض مونقة عرفوا من بعد أنها من أرياف النيل وشطوطه .

وعلق الدكتور إحسان عباس على هذه المقامة: " وفي هذه المقامة التي تعتمد على المغامرات البحرية ما يذكر بقصة السندباد ولعلها كانت قد عرفت بالاندلس وهنا يجب أن نتذكر البيئة البحرية عامة في قصص الرحالة الأندلسيين ثم كيف يتمثل طرف منها في قصة حي بن يقظان وربما كان لقصة الفتنية المغرورين أكثر في هذه التصورات نفسها⁽¹⁵⁹⁾.

المسجد

لقد اتخذ السرقسطي المسجد مسرحاً لبعض مقاماته يلجأ إليه السائب في دخوله إلى أي بلد يشعر فيه بالخوف والاغتراب أو السأم والضجر، فيبدأ بالانحراف عن بعده

الديني المؤلف، ليتخذ أبعاداً سياسية واجتماعية، ذلك أنه كان للمسجد مكانة مهمة في حياة المسلمين، على مرّ العصور، وذلك لما له من مهام سياسية ودينية واجتماعية يقوم بها، فهو مكان العبادة، والمدرسة التي يتلقون بها علومهم فضلاً عن أثره في التشريع والقضاء والحضّ على الجهاد على السنة الخطباء والفقهاء، وملجأ لكل ابن سبيل، فالسائب في المقامة الخامسة يحلّ بلد دميّاط فيجد الناس فيها في أضيق عيش، جزاء ما بها من فتن وخلافات.

يشعر بالحزن والضجر يضيق بتلك الحال ذرعاً فسار إلى مسجدها الجامع حيث ملتقى البائس والطامع على حد تعبيره (حلت بلد دميّاط، والناس في أضيق من سم الخياط. وقد كثرت بها الأرجاف⁽¹⁶⁰⁾، وتوالت السنين العجاف وتمكن الاختلاف، وأعجز الانتظام والائتلاف. قال فلفني الحزن في شملته، وضمني إلى جملته. فضقت بتلك الحال ذرعاً، ولم أستدر⁽¹⁶¹⁾ من قعود الأنس ضرعاً، وقلت ما أكدره حوضاً، وأجديه روضاً. فجعلت ألاف النفس وأصابر، وأخادعها حيناً وحيناً أكابر⁽¹⁶²⁾. وأقول مالك والحزن، وما ركبت السهل منها ولا الحزن، إنما أنت طيف طائف، وبرق صائف⁽¹⁶³⁾. تتسلخ عنها انسلخ الهلال من المحاق، ثم ندعو لها بالويل والإسحاق⁽¹⁶⁴⁾. ولم أدر أن المرء يعديه الجوار⁽¹⁶⁵⁾، (ويثنيه) الجوار.

فأبت القبول، ولا الطبع المجبول⁽¹⁶⁶⁾. فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى البائس والطامع⁽¹⁶⁷⁾.

فيجد فيه فتى كالكوكب اللامع (وإذا بفتى كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن دامع. يجيد الإنشاد والإنشاء ، ويلعب بالعقول كيف شاء. وقد وقّف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماع. فما زال يهفو بالألباب، ويدعو إلى الإقامة والإلباب. وهو يهتف بقول يأخذ بالقلوب، ويفوت شأو اللحوق⁽¹⁶⁸⁾ والطلوب⁽¹⁶⁹⁾ فيلقي خطاباً يتلمس به أوضاع الناس في تلك البلدة ويحثهم على تصفية القلوب ونبذ الأحقاد (يقول أيها الناس ما استديمت النعم بمثل الشكر، ولا توقيت النقم بأوفى من الذكر. وإن الذي أرى بينكم من الذحول، أشد مما ألم من المحول. وما تأكد من الإحن، أعدى من المحن. فطهّروا الجيوب، وأخلصوا الغيوب. وارفعوا الظن والريب، والا فاستشعروا الحرب والريب. واعلموا أن تشتت الأهواء، يرفع عنكم بركة الأنواء. وفيم التدابر

والبغضاء، وهلاً الصفح والإغضاء. تأمّموا الأمم السوالف، وتوقعوا المهالك والمتالف. وإذا استولى الشقاق والخلف، فسيان الواحد والألف. وقديما ظهرت الأخلاف على مساوئها، وقهرت الألاف عزة مُناوئها. فصلوا أسبابكم، وعظّموا أربابكم.

وما قطع الخلف أسبابها تأمل إياداً وأربابها
فمزق بالبغي جلبابها وكم قد رمى قبل من معشر
فأردى شبيباً وخبابها وغل الشراة به غولها
فتقرع إلا به بابها وما فتنة رامها خول
وعاق النفوس وأحابها وكم حال بين الهوى والمنى

أين النهى والأحلام، وفيم التظالم والإظلام. أما أن الليل الغي أن تتجلي أحلاكه، ولنظم البغي أن تنتثر أسلاكه. وأن يستفزع الجاني جناه، ويأسف على ما اقترفه وجنا. وأن يجدد متاباً، ويسأل ربه إعتاباً. فلعله وعسى، أن يلين منه ما قد عسا. وينهل ما جمّد، ويُنير ما خمد. فالرجاء منه واجب، وليس دون الله حاجب⁽¹⁷⁰⁾.

بعيداً عن الهدف من وراء هذا الخطاب عند هذا الفتى والذي يتضح الهدف منه في نهاية المقامة، فإننا نجد أن هذا الفتى يصطنع خطابه هذا من واقع حياة هؤلاء الناس في تلك البلد، فالخلاف السياسي والاجتماعي أثر سلباً على حياتهم، إذ أصبحوا يعانون من الضيق والضجر والفقر، فكان المسجد الوسيلة التي استخدمت من أجل حثهم على وقف الذي بينهم من فتن وخلافات ونبذ كل الأحقاد وذلك حتى يرضى عليهم الخالق ويعم عليهم خير السماء، فنجد المسجد هنا يؤدي دوراً سياسياً واجتماعياً في آن معاً.

ونجد البعد السياسي يتمثل في شخص القاضي الذي يمثل السلطة القضائية في الري، فقد اتخذ المسجد مقراً يمارس من خلاله المهام القضائية الموكلة إليه يقول: "دعنتي دواعي الغي إلى أرض الري. فأقمت فيها والبطن خميص، والثوب قميص أعلم أني الغريب، فأستريب. (وأني) الأسير، فلا أسير. ألمح فلا أطمح. وأسمع فلا أطمع. وللخر إحزان وإسهال، وللدهر إعجال وإمهال. إلى أن مررت بمسجد فيه ضجاج، وجدال واحتجاج. وإذا بخصوم يختصمون إلى شيخ زون، ذي حكم وصول.

فتأملتُ قضاياءه ، وتوسّمتُ سجاياءه. فإذا بها تدورُ على مُجونٍ. وبقيتُ إلى أن جنح الأصيلُ، وحن إلى عطنه الفصيلُ"⁽¹⁷¹⁾.

والملاحظ على المسجد لدى السرقسطي أنه يفتقر إلى الوصف المعبر، إذ كان وصفه له على لسان السائب وصفاً سريعاً مقتضباً " فقصدت بعض المساجد فوجدت الناس من راعك وساجد"⁽¹⁷²⁾ فهذا الوصف السريع عاجز عن إعطاء أيّة صورة يمكن أن يتمثلها القاريء ويستطيع أن يستخرج منها البعد الدلالي لهذا الإطار المستحضر هنا في هذا النص، فالأبعاد الدلالية للمسجد تستخرج من واقع الأحداث وأفعال الأشخاص لا من خلال رسم صورة حية له على لسان الراوي.

وأما الملاحظة الثانية، فهي إضفاء الجانب السلبي على الشخصيات الرئيسية في هذا المكان الفني الخطيب في المقامة الخامسة والإمام في المقامة الحادية والعشرين والقاضي في المقامة السابعة والعشرين، فإذا قلنا إن عمق الحيلة يتطلب ذلك، فهذا أولاً شك فيه.

ولكن السرقسطي عرض لنا هذه الشخصيات والتي تمثل بعضاً من شرائح المجتمع فالفتى على الرغم من أنه تلمس بؤرة المعاناة لدى أهل دمياط وحاول أن يتلمس طريقه في التأثير عليهم من خلالها لينال ما يريد، فظاهر الأمر النصيحة والإرشاد وباطنه مآرب خاصة لمنفعة خاصة.

وأما الإمام، فهو إمام ذو وجهين متناقضين، إمام يؤم الناس يهّل ويكبر ويتضرع وتظهر عليه سمات الانقطاع والزهد في النهار وصاحب لهو ومجون في الليل، وأما القاضي فإنه خائن مرتشٍ ينطبق عليه المثل من مأمنه يؤتى الخطر.

الشخصيات والمكان المفقود

إن علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير " فتكوين الإنسان ذهنياً ونفسياً يتحدد بالمناخ والطبيعة التضاريسية للمكان، فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة ، وابن الجبل غير ابن السهل"⁽¹⁷³⁾.

والإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته ووجوده إذ إنه " لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها

هويته ، ومن ثم يأخذ البحث عن المكان والهوية تشكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى منها " الأنا " صورته، فاختيار المكان وتهينته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية ... فالذات البشرية لا تكمل داخل حدود ذاتها ولكنها تتبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصيغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية⁽¹⁷⁴⁾.

لقد أدرك الكتاب هذه العلاقة التأثيرية بين الإنسان والمكان فاعتمدوا المكان وعوامله المختلفة لدراسة شخصياتهم وتشكيل أبعادهم الفكرية والنفسية وسلوكياتها وعلاقاتها بالآخرين، منطلقين من أن الإنسان إنعكاس لبيئته وبيئته، ولتحديد نوع العلاقة بين المكان والشخصيات في مقامات السرقسطي، لا بد من التتويه إلى أن المكان قد ظهر من خلال وجهة نظر الراوي الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات الأخرى، فالراوي عندما يقدم إلى بلد معين فإنه إما أن يصفه أو أن يصف حاله التي هو عليها من غنى أو فقر أو راحة وتعب أو شباب وكبر أو قبول ورفض لهذا المكان ، أما الحالة النفسية فتلعب دوراً مهماً في علاقة الشخصيات بالمكان

لقد كان الراوي ينظر إلى بعض البلدان بعين الرضى، حيث إنه وصف أهلها مادحاً أيهم كما في المقامة الثامنة والأربعين عندما مدح أهل الهند ... ومدناً كان يذم أهلها ويقدم لها صورة ذميمة وفي رأيي مرد ذلك عائد للأسباب التالية:

- 1- إن المؤلف يقدم المكان لنا من خلال مقرونه الثقافي والتاريخي.
- 2- كان يقدم المكان على خلفية كانت تكمن في داخل السرقسطي، فالصورة التي قدمها لأهل طنجة وهم البربر تتم عن ذلك الكره والعداء اللذين كانا بين العرب والبربر نتيجة لتلك المعاملة السيئة التي لقيها البربر من العرب، بعد أن دانت لهم الدولة المغربية والتي كان لهم دور كبير في مساعدة المسلمين في ذلك.
- 3- لخدمة النص المقامي إذ إن المؤلف كان يقدم هذه الصور على لسان الراوي أو السدوسي ليخدم الحيلة فقط ، وهذا واضح في معظم المقامات ، وبعيداً عن هذه النظرة ، ما نوع العلاقة بين الشخصيات والمكان في مقامات السرقسطي؟.

لتحديد هذه العلاقة لا بدّ لنا أن ننظر لها من خلال محورين أساسيين :
المحور الأول : الاشخاص أو الناس القاطنون في هذا المكان ، ولتوضيح ذلك نأخذ
جمهور الناس الذين يصورهم لنا السائب في أسواق بعض المدن كما في واسط
وفلسطين.

فهم أناس بسطاء سذج يلعب السدوسي بعقولهم عن طريق ترقيصه دباً أو حماراً
يعزف له أو لشحذ عواطفهم عن طريق طائر حمام قد وقع في قفص، وذلك ليحتال
عليهم حتى يحصل على المال منهم.

وأما المحور الثاني: فانه يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين ، الراوي السائب والبطل
السدوسي، لا أستطيع أن أقول عنها، إلّا أنها علاقة حل وترحال يدفع لها الراوي
لأسباب كثيرة، منها الرزق ومنها الشوق ومنها العلم ومنها حب المغامرة وكذلك
السدوسي الذي يرتحل للاكتساب، فلا تدوم إلّا بمقدار الحدث الذي يؤدّي الراوي أن
يقصه علينا بكل أبعاده المكانية، وهذا أمر مفهوم ، لأن طبيعة الأدب المقامي أدب يميل
إلى أدب الرحلات ، فالشخصية الرئيسية دائمة الترحال والتخفي لتحصل على المال
عن طريق التحايل والتلون بين الأقطار والبلدان.

ومن هنا فإن مقامات السرقسطي تفنقر إلى مكان يحمل سمة الاستقرار التي
تتنافي سمة التنقل والترحال في المقامات ، فالبيت أو المنزل أو السكن الأسري لم يرد
في مقامات السرقسطي إلّا مرة واحدة وكان على شكل حجرة يؤدّي أن يستأجرها الراوي
عندما دخل مدينة اليمامة ، فكانت سبب شقائه وعنايه ومثوله أمام القاضي إذ اتهم من
قبل أهل اليمامة بشيء من المال والأثاث أودعه هذه الحجرة والذي تعود ملكيته للشيخ
أبي حبيب.

فالمنزل ليس إطاراً خارجياً صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل
الطبيعة والوحوش والاعتداء بل إنه يكتسب أبعاداً إجماعية ونفسية عديدة تخرجه من
اعتباره مكوناً من مجموعة مواد جامدة، إنه يصبح جزءاً من الأسرة يكتسب ملامح
أمومية أحياناً فبيت الإنسان امتداد لنفسه.

وبما أن سمة الاستقرار هي التي تغلب على المنزل فإنها تتنافى مع طبيعة
الأدب المقامي الذي يميل إلى أدب الرحلات.

المكان والسرد:

من المتعارف عليه في الدراسات النقدية المتعلقة بفن السرد أنّ العنصر المكاني يقوم بأحدى وظيفتين أو كليهما معاً:

الأولى : الوظيفة التأطيرية.

الثانية : الوظيفة التمثيلية (175)

وفي مقامات السرقسطي يغلب على المكان الوظيفة الأولى، مع شيء قليل من الإنحراف وذلك " بصنع مساحة الحركة الملائمة للشخصيات" (176) على النحو التالي:

1- التأطير الخالص : الذي يقف فيه المكان الصريح أو الضمني عند حد ذكره دون الخوض في تفاصيله أي أنه إطار لحدث دون أي وظيفة أخرى والوظيفة الوحيدة له هي اللازمة السردية فقط لهذا النص (177).

2- التأطير الموهوم بواقعية الأحداث: والذي " يرسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد" (178) عن طريق وصف بعض مقومات هذا المكان على التعميم لاطلاق خيال القاريء وإيهامه بمصداقية الحدث وبالتالي يقف عند هذا الحد دون الاستمرار في الدخول إلى صميم النص.

(فحلت بالإسكندرية (179) وقد خلصت إليها بالوفر الوافر، والحال السرية، وكنت إذا حللت مثلها من حضرة، ألتمس ما فيها من حُسن ونضرة، وتتبع صلحاءها وزهادها، وطالعت نجدها (180) ووهادها فبينما أنا أجول في مرابطها ومحارمها ، وقد تملأت من محاضرها ومدارسها. وإذا أنا بجمع قد تلاصقَ تلاصقَ القُرَاد (181)، ثم تفرّق تفرّق الجراد. فملت لأرى ذلك المكان ، وما دار فيه وما كان. فلم أَلَفْ إلّا قائماً يُصَلِّي، أو راجعاً يُؤَلِّي. سألتُ فقيل واعظٌ قامَ هناك جذبَ الناسَ إليه جذباً، وسقاهم من منطقهِ عذباً) (182).

تقف الإسكندرية عند هذا الحد دون أن تمتد إلى داخل المقامة كبغداد في المقامة التاسعة (... وكنت كثيراً ما أسمعُ بمدينة السلام (183) ، وأنها مقرُّ العلم والأعلام. وما ضمته من الحضارة ، وألقى عليها من النضارة. فأتوق إليها توقك إلى الحبيب المسود، والخيال المعاود. فأزمت الرحيل ، وأبرمت من عزمي السحيل. فلما حللتها لم أزل أتتبع محالها ودروبها ، وأتعرّف أصنافها وضروبها. وأتعرض كاعبها وعروبها (184)،

وأثوغل ففتها وحروبها. وأتملا ظلها الوارف وسجسجها⁽¹⁸⁵⁾ وأتنشق نرجسها الذاكى وبنفسجها. فبيننا أنا في أزقتها أجول ، والغُرُرُ تتعرضُ إليّ من محاسنها والحجول.⁽¹⁸⁶⁾ إذا أنا بسرب نساء، يتخايلن بين مرط وكساء. يتأودن تأود الغصون ، ويكشفن عن الحسن المصون. ويتتاجين بألفاظٍ أعذب من السلوى⁽¹⁸⁷⁾ (188).

إن المهارة بالإيهام تكمن لدى الراوي بهذه المقدمة التي يصف بها نفسه وتجوّاله في مدينة بغداد ، فهذه الرحلة المختلفة توهم القاريء أن أحداثها قد وقعت بالفعل على أرض الواقع.

3- التأطير المؤول: والذي يُظهر المكان على أنه للتأطير فقط ، ولكنه يمكن أن يؤول لخدمة أية قراءة تأويلية للمقامات ، فالنص المقامي يطرح بعض الأمكنة والتي تحمل دلالات متنوعة كالمساجد والخمّارات والأديرة والأسواق والصحراء والبحر ... الخ.

فهذه الأماكن لها أبعاد سياسية ودينية واجتماعية نفسية تبعتها عن التأطير المحايد للاحداث والشخصيات، وقد تم توضيح ذلك من خلال الحديث من الأبعاد التي اتخذتها المدينة والمسجد في هذه المقامات، وأما الوظيفة الثانية التمثيلية فأنها تتخذ من المكان أو أحد جوانبه نواة للسرد بالبحر في المقامة، البحرية⁽¹⁸⁹⁾ والخلاقات والفتن في دمياط⁽¹⁹⁰⁾ وحضارة الفراعنة البائدة الماثلة في الأهرامات⁽¹⁹¹⁾ وإما القيروان فانه اتخذ من خرابها وذهاب دولتها موضوعاً يبني عليه أحداث مقامته هذه فخرابها ودمارها وأقول حضارتها المزدهرة وتحولها إلى أطلال ورسوم يسكنها الغربان واليوم مدعاة للتفكير والاعتبار لمن يمر عليها.

(... وقد استولى عليها الخراب، وذهبت بدولتها الأعراب⁽¹⁹²⁾ فأغاضت حوضها وغديرها ، وزلزلت خورنقها⁽¹⁹³⁾ وسديرها⁽¹⁹⁴⁾ فعُجبتُ على تلك الأطلال والرسوم، وتقت إلى تلك الآثارِ والوسوم فذكرتُ كم ظعن بها (من) ظاعنٍ، وطعن في لبتها من طاعنٍ، ... فقريتها عَبرة بعد عَبرة، وتأملتها عَبرة إثر عَبرة. فكم أذيل فيها من مَصون، وغولب عليها من حصون)⁽¹⁹⁵⁾.

فالسدوسي دخل على السائب ومن معه من هذا الباب ، فقد دعاهم بالترجل والإقامة حتى يتأملوا هذه الأطلال والرسوم ، ويعتبروا هذا الاعتبار يجعل الانسان أكثر تفكراً في هذا الكون وأعمق ايماناً.

(... وهو يقول يا طول، أين الحلول. ويا ربوع ، كم ذا الربوع. ويا ديار، هل فيكن ديار. وياوكن، أين السكن. أعي أم صمم، وجنّ أم لمم. حتام أضرب الجرس، كأني أنادي إذ أكلم ذا خرس. وإن أمراً ما ناب، طرق الجناب أحال الأحوال، وأدار السنين والأحوال. حتى تعوضت من الأقمار والأذمار، بهيق خاضب وحمار. ومن البيض الأوانس ، بالادم الكوانس. ومن الحسان الخراد بالنور الشراد، ومن الجرد السلاه، بالخنس القراهب. ومن رنة العود وصهيل الجياد، بأنه البوم وعويل الفيّاد، آه من رجالك، (آه من فسيح مجالك). آه من مصاعبك، آه من ملاعبك. آه من قرومك، آه من عربك ورومك. لقد لعبت بك الرياح النكب، وعفا رسومك الجود والسكب . لقد سَحَبَ عليك البلى ذيوله، وأجرى بواديك سيوله. وخيم بساحتك وأناخ وأستوطأ المبرك والمناخ⁽¹⁹⁶⁾.

لقد كان خراب هذه المدينة نواة ينفذ الكاتب من خلالها إلى صنع المقامة تحمل بعداً ايمانياً مستمداً من الأسلوب القراني في ضربه المثل في التفكير والاعتبار عن تلك الحضارات والأمم البائدة⁽¹⁹⁷⁾.

الشخصيات

عَدَتَّ الشخصيات قديماً عاملاً ثانوياً بالقياس إلى عناصر العمل السردى الأخرى، حيث أنها كانت خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث في الشعرية الأرسطية، وقد انتقل هذا التصوّر إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقاء بالحدث⁽¹⁹⁸⁾، وقد استمر هذا المفهوم الأرسطي الذي يولي أهمية بالغة للحدث على حساب الشخصية في القرن التاسع عشر ، وعندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة⁽¹⁹⁹⁾.

وقد عزا بعض الدارسين وعلى رأسهم الآن روب جريبه هذا الاهتمام بالشخصية إلى عدة أمور:

- 1- صعود قيمة الفرد في المجتمع وبرغبته في السيادة⁽²⁰⁰⁾.
- 2- نشأة المدارس الفنية التي تهتم بعناصر الطبيعة من جهة والإنسان من جهة أخرى باعتبار الإنسان الفرد أساس المجتمع كالمدرسة البرانسية والرومانسية⁽²⁰¹⁾.
- 3- تطوّر الدراسات النفسية والاجتماعية التي قام بها فرويد ويونج حول الشخصية والتي أحدثت اهتماماً خاصاً بدراسة العالم الباطن للإنسان وتحديد معالم هذا الباطن وتجسيد نواحي الشخصية الداخلية والوصول إلى دوافع السلوك الإنساني ومدى انعكاسها على حياة الفرد⁽²⁰²⁾.

وفي هذا الصدد يقول ألان روب جريبه:

"ولكن الكثرة المطلقة من تجارب فن القصة في القرن التاسع عشر استطاعت أن تبعد بدرجات عن هذه الروح الملحمية، سواء بالتركيز على المجتمع والعلاقات الاجتماعية، كما في فلوبيير وبلزاك، إلى تصوير استجابات الإنسان الفرد كلما دخل في علاقة مع الغير، أو في الاتجاه الدستوفسكي الشهير القائم على استكشافات الحياة الباطنية للإنسان، واعتبار النفس الإنسانية من الداخل كوناً مستقلاً بذاته يتجول به الروائي كما يشاء ... " ⁽²⁰³⁾.

هناك سؤال يُطرح عند تناول الشخصيات المقامية من جانب الدارسين ، أهي شخصيات حقيقية أم مُخترعة ؟ فدار جدل واسع بين الباحثين للإجابة على هذا السؤال، فمنهم من ذهب إلى أنها شخصيات حقيقية عرفت في المجتمع آنذاك كشخصية خالويه المكدي أحد أعلام الكديّة المشهورين وهو أحد أبطال الجاحظ في كتابه البخلاء، إذ أورد حديثاً عن شخصه، وقصّ على لسانه وصيته لابنه في فنون البخل والتكدية⁽²⁰⁴⁾.

ونجد أن هذا الخلاف يدور حول أبطال المقامات ، فالاسكندري برأي بعض الباحثين ، شخصية خيالية ابتكرها الهمذاني، " ولكن د.محمد مهدي البصير يؤكد أن أبا الفتح الاسكندري وهو أبو الفضل الهمذاني نفسه"⁽²⁰⁵⁾. ويرى أحمد الحسين أن

د. محمد مهدي البصير بنى رأيه هذا استناداً لما ورد في سيرة بديع الزمان من استجداء وكديه⁽²⁰⁶⁾.

ومن الشخصيات التي دار حولها الجدل نفسه، شخصية السروجي، فقد أورد ابن خلكان في وفياته بعض ما قيل في تحديدها، ومنها أن السروجي شخصية حقيقية معاشه، شحاذ متشرد فصيح اللسان، قدم البصرة من مدينة سروج بعد أن احتلها الصليبيون القادمون من جهة الشمال، فشخصية الحريري في أحد مساجد البصرة يستجدي الناس، فأعجب بفصاحته وحسن صياغته، فأنشأ على غرار كلامه المقامة الحرامية، ثم بنى سائر مقاماته على النحو السابق⁽²⁰⁷⁾.

وأما الرأي الثاني، فيرى أن شخصية السروجي، تمثل المظهر بن سار الأسدي النحوي المعروف أحد تلاميذ الحريري وطلابه، وأرى أن السبب وراء هذا البحث الذي يحاول به الباحثون إثبات حقيقة وجود هذه الشخصيات من واقع الحياة هو إيهام القاريء بمصادقية هذه الشخصيات.

ومهما تكن الأسباب حول وجود هذه الشخصيات ، فإن الذي يهمنا هنا أننا بصدد شخصيات ذات أبعاد وملامح فنية، وعلى هذا فإنني سأتعامل مع شخصيات السرقسطي على أنها شخصيات فنية ذات أبعاد إنسانية واقعية يمكن أن يكون لها وجود في مجتمعه وثقافته، ونحن نعرف أن نماذج هذه الشخصيات التي تستجدي عن طريق التحايل قد انتشرت وعرفت في المجتمع الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري نتيجة التغيير الذي طرأ على المجتمع العباسي، لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية.

تؤدي الشخصيات دوراً مهماً ورئيسياً في تجسيد فكرة المقامة، ومن خلال دراستنا للمقامات لاحظنا أن بناءها الفني يقوم على عنصر الشخصية، فهي العنصر المحرك لأحداث العمل المقامي ، إذ يستطيع المؤلف الضمني من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط المقامة الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخرى، أن يمسك زمام عمله ويصور الحدث من نقطة البداية " ظهور الراوي " حتى لحظات الانكشاف " إدراك الحيلة " في العمل المقامي، وهذا لا يتحقق بطبيعة الحال من غير العناية برسم كل شخصية وتبين أبعادها وجزئياتها، وذلك من

حيث الشكل الخارجي والتصرفات والاحاديث التي تصدر عنها والتي تعكس الأبعاد النفسية والداخلية التي تحكم تصرفات هذه الشخصيات.

والشخصية هي التي تحرك الحدث وتولّده ضمن سياق المقامة، ولما أنها تشكل عنصراً مهماً في البناء الفني الدرامي لها لا يمكن فصلها عن الحدث وباقي العناصر الأخرى التي يلتحم فيها الجزء بالكل إلا من أجل أغراض البحث فقط، وحتى يتسنى لنا التعامل مع مفهوم الشخصية، لا بد لنا من التعامل مع وسائل إخبارية ثلاث:

1- ما يخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات.

3- ما يستنتجه القارئ (أنا) من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات⁽²⁰⁸⁾.

يظهر في المقامات اللزومية ثلاثة أعلام رئيسية، راويان أو لاهما المنذر ابن حُمام ينقل الحديث فقط دون أن يتدخل بالكلام والأحداث ، وتقف مهمته عند حد الزيادة في العنونة التي تمنح المقامة صفة الواقعية⁽²⁰⁹⁾.

وثانيهما السائب بن تمام، فإن له دورين: راوٍ يروي لنا الأحداث ، وأحد البطلين المحوريين، وأما ثالثهما: فهو الشيخ المكدي أبو حبيب السدوسي الذي يشكل البطل المحوري في المقامات، وإلى جوار هذه الشخصيات تظهر في المقامات شخصيات أخرى مساندة ، بعضها تَمَّتْ إلى البطل بصلة القرابة كابنه حبيب وغريب وابنته المجهولة الاسم، وهناك شخصيات ثانوية تظهر في بعض المقامات.

لقد ذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي إلى أن السرقسطي قد استوحى أسماء أعلامه من أسماء أعلام الحريري في مقاماته، معللاً ذلك بقوله: " إن المنذر بن حُمام والسائب بن تمام هما من ناحية امتداد للحارث بن همام راوي مقامات الحريري، لأن لهما دلالات خاصة بنظام المقامات اللزومية"⁽²¹⁰⁾. وإذا فرضنا أن ما ذهب إليه الباحث كان صحيحاً ، فهل مبرراته لذلك مقنعة ؟ ربما، ولكن أظن أنه اعتمد في رأيه هذا على ما ورد في مقدمة هذه المقامات من اعتراف صريح من قبل السرقسطي أنه قام بإنشاء هذه المقامات عندما وقف على ما أنشأه الحريري بالبصرة⁽²¹¹⁾.

الشخصيات المركزية:

1- السائب:

لقد تواضع كَتَاب المقامات على وجود بطلين أساسيين هما الراوي والمكدي، وقد خصّوا كل واحد منهما بدور ثابت لا يحدان عنه، فتكون رواية الأحداث بالنسبة إلى الراوي والتسوّل مع التحيل بشتى الطرق مع ملازمة اللسان الفصيح والكلمة البليغة بالنسبة إلى المكدي.⁽²¹²⁾ إلّا أن السرقسطي حاد عن ذلك بإسناده للسائب دورين معاً، وهما رواية الأحداث من جانب ، وجعله يشارك البطل البطولة من جانب آخر، إذ إنه الفريسة المختارة للبطل لا يكاد يحتال في سائر المقامات إلّا عليه⁽²¹³⁾. قال السائب بن تمام كنتُ قد منيت من الشيخ أبي حبيب بصاحب " لا تغب أذاه ، ولا يسوغ صفوه قذاه " ما يترصد بي الغوائل وينصب لي الحبال كأنه لا يعلم غيري ولا يعنى إلّا بمقامي وسيري"⁽²¹⁴⁾.

والسائب ليس سائب الاسم فقط، وإنما سائب الاسم والجسم والروح، منتقل جوال آفاق رحالة لا يستقر في مكانه وتكمن البراعة عند السرقسطي في اختياره هذا الاسم لراوٍ إذ إنه يتوافق مع مهمته كراوٍ ينقل لنا الأحداث كمراسل صحفي من كل موقع يجد به السدوسي يتفنن بحيله.

وتقع المفارقة الساخرة حيث يقع السائب في شرك السدوسي، إذ إنه يصبح حبيساً لا سائِباً، فيخاطبه الشيخ المكدي في بعض المقامات بقوله " يا سائب أعلمت أنك حبيب، وأناي سائب "⁽²¹⁵⁾، وكذلك يخاطبه ابن أبي حبيب بقوله " يا عم يا سائب حبيب لا (سائب) " ⁽²¹⁶⁾.

فهو لا يستطيع أن يخرج من دائرة السدوسي وأبنائه أينما ذهب، فقد شاعت في معظم المقامات سخرية السدوسي بالسائب، فلا يكاد يدعو في الشعر والنثر إلّا بقوله: " يا أبا الغمر "⁽²¹⁷⁾.

لك طَلِّي ووابلي ورشاشي
 في خطام من صرفه وخشاش
 كل ضرب من الرجال خشاش
 فعلام المقام بين الخشاش
 حذرنة البغاث في الأعشاش
 فاحذر النبل من رمة العشاش
 غرهم كل خادع غشاش
 بين باك وضاحك هشاش
 بالغزالي تارة والشاشي
 بسكوب من الحيا رشاش (218)

يا أبا الغمر يا خفيف المشاش
 كم يقود الزمان منك بعيداً
 وقديماً نال الغلا والأمانى
 أنت بين الورى عتيق كريم
 وإذا ما العقاب صرصر يوماً
 صاحب الناس كيف شاعوا وإلا
 ضاع ذو الحلم والنهى بين قوم
 وكذا الحظ في البرية جار
 وهو العدم هافياً كل حين
 فسقى الله دار كل عديم

والسائب رجل سائب في وطنه ومنبته ونسبه، لا يُعرف له وطن ولا منبت، لا يكاد يحط رحاله في بلد حتى يشدها إلى بلد آخر حتى أصبح ابن كل البلاد الإسلامية، وطنه الأكبر، فالشوق وحب الإطلاع يدفعانه إلى التنقل وتجهم الأسفار: " وكنت كثيراً ما أسمع بمدينة السلام، وأنها مقر العلم والأعلام. وما ضمنت من الحضارة، وألقي عليها من النظارة. فأتوق إليها توفك إلى الحبيب المساود، والخيال المعوّد. فأزمت الرّحيل، وأبرمت من عزمي السحيل (219). "

وهناك دوافع كثيرة تدفعه إلى الارتحال، دوافع مادية كالبحث عن الرزق والتجارة، " قال كنت قد دخلت من أرض السند، إلى بعض جزائر الهند، ألتبس الرزق في التجارة، وأستنبط الماء من الحجارة، وقد طويت الصبّاطي السجل، وخضت إلى الصدق خضوع البائس المقل. فحصلت بين أمة ذات سلم وسلام، ليسوا بأهل إيمان ولا إسلام يؤثرون العدل عرفاً، ويصرفون الجور صرفاً. ومعني من التجار جماعة، قد قادتهم كما قادتني طماعة (220). "

ودوافع روحية كالحج والبحث عن العلم، " قال: خرجت من العراق، في لمة طيب الأعراف، واضحة الأنساب، نيرة الأحساب، تندى أسرتهم كرمًا، ويتقاعس مجدهم هرمًا. ونحن نؤم بيت الله الحرام، ونقيم الإهلال والإحرام، فما شئت من

حديث تندى أوائله وأواخره ، وبحر أدبٍ يعبُ طاميه وزاخره ، نستقصرُ على طولها المراحل ، ونستحثُّ على أينها الرّواحلُ (221).

وعلى الرغم من ذلك فإنه في مفتتح المقامة السابعة عشرة يعبر عن شوقه الشديد إلى وطنه المجهول، إذ إنه لا يفصح عنه، بل يكتفي بقوله " قال: حننت إلى الوطن المحبوب، ونرعت إلى العطن المشبوب، حيث مآرب الشباب، وملاعب الأحباب، وحيث عقت التمام، وشقت الكمائم، وأول أرض مس جلدي ترابها، ورفع نجدي سرابها، فأطعت العزائم، وقدعت اللوائم، ورفضت المكاسب، ونفضت السباسب وناهبت الفرقد في جوّه، وصاحبت الخفيدد في دوّه فلا أنس إلا بعواء السرحان ونداء الشبحان. وتجاوب الأصدااء، وتتأوب البيداء ... حتى إذا فارقت الغامر، وصاقتب العامر. وأنست بالحلل، وأحسست بخيف وملل "(222).

وبعد ذلك تظهر لنا أمنيته التي تتم عن شيء غريب وهي وجود رجل من بين رجال هذه الرقعة الذين عثر عليهم في أثناء سفره إلى وطنه بعد أن عزم الرحيل إليه، وذلك حتى يُخبره عن مناطق تقع في بلاد العراق، يقول " فقلت هيهات شام وعراق، والتائم واقتراق، فليت في تلك الرقعة الأنضاء، من يُخبر عن الرقعة البيضاء. وعن الزوراء والكرخ، والسراء والمرخ، فيزغ من نزاع ويجمع من أوزاع، فما بي إلا السهم أجاريه، والوهم أباريه ، والنجم أساريه والرجم أداريه. والظلماء أشمّلها والوجناء أعتملها. أحرّق الخرق بلا دليل، وأشيم البرق من صارم قليل. وأسير مسير العاشق وأطير مطير الباشق. إلى وطن شدّ ما جفوته، وعطن طالما حفوته "(223).

فقوله هذا يجعلنا مندفعين نحو الاستنتاج التالي ، أن وطنه المقصود هنا هو العراق ، وهذا يتضح من العبارات الأخيرة من الفقرة السابقة على الرغم من عدم تصريحه المباشر عنه.

فهذا الشوق إلى الوطن يفصح عن انتماء دفين داخل السائب يدفعه لأن يسافر إليه وأن يحط رحاله حتى يستشعر الدفاء والحنان، إذ إنّ الاغتراب والوحدة سمتان يعرف بهما وحاله يسأمها " قال أقمت في صول على مثل حد النصول. قد خوفتني الخطوب ، ويئس عما لدي الضحوك والقطوب. والعمر قد ولى شبابه ونقلص جلبابه. وعجزت عن التقلب والإرتحال، وسئمت من الأكوار والرحال. وقنعت

بالكفاف، وملتُ بنفسي إلى العفاف ونضوت من الغربة ماضياً، وأقمت لا قانعاً ولا راضياً" (224).

على الرغم من أن السائب مجهول النسب، فهو من طبقة اجتماعية راقية ذي دعة ويُسر إذ تراه في المقامة الأولى يرد على الشيخ أبي حبيب حين ازدراه لمنظره بالقول التالي: "وابتدر الشيخ فقال خبر ذائع، وحديث شائع. وخَبَ هازل، وعود بازل. من أين يا أشعث أو يا أشعب، كلا أمريك أشدَّ وأصعب، لقد اجترأتَ على الملوك، وتخللتَ نَظَمَ السلوك. وركبت المهالك، وتوغلت المسالك. هل عندك من مُغَرِّبة يا أخا هُذَيْل، فإنك ما شئتَ من عُذيق أو جُذيل. أنيَ وأنت أخو الصَّعَالِيك، سموت إلى ذوي الرُتَبِ والمماليك. فقلتُ مهلاً أيها الشيخُ مهلاً، وهلاً مرحباً بك وأهلاً. إن ترني وقد نفذ زادي، وصَفِرَ مزادي. وطفِيء شهابي، وأخلق إهابي. وخشُنَ أديمي، ونفر عني صاحبي ونديمي. فلقد فتنتُ الكواعب، وذلت المصاعب. وأرضيت الأُمَمَ، وتسوغتُ الأُمَمَ وبذلت الخطير، ووصلت الشطير. وأكرمت النزيل، ووهبت الجزيل وسحبت فضل الذيل، وأرسلت طرفي بين الخول والحيل. وقدتُ الجياد، ومنعت القيادة. ثم لم يكن إلا أن تقلبت أحوال، وتعاقبت سنون وأحوال" (225).

وأما في المقامة الثالثة عشرة فنراه يدافع عن نفسه أمام القوم حين اتهموه أن شيخاً قد أودعه أثاثاً ومالاً مسروقاً في حجرته التي أراد أن يستأجرها، "أحقاً أودعك هذا الشيخ أثاثاً ومالاً. فقلت لا وحق الشيخ ابن عفان، ما لي بهذا الشيخ من عرفان. ومالي به من عهد، وإنني لفي نجد وهو في وهد. وإنني لابن سبيل، وأبيل بن أبيل. وأخو حي وقبيل، وذو حسب نابيه، وقدر نبيل. فانقوا الله فيّ وعليّ، وإليّ بهذا الشيخ إليّ. حتى أتبين صورته، وأكشف سريرته" (226).

وأما في المقامة السادسة والثلاثين، فنجدته وقف أمام القاضي يدافع عن نفسه أمام افتراء أحد الفتيان عليه، أنه كان عبداً لأبيه مناً وجهه منذ أزمان بذخائر نفيسة وأعلاق ثمينة إلى أرض طبرسقان وبلد سبجستان، فأقام بها ووطن وتعاقبت سنون وأحوال ثم جرى على أبيه ريب المنون وكان قد أرهقته الديون وبعد أن عاد وعثر عليه أراد أن يعيد مال والده منه، فاحضر الشهود وكان من بينهم شيخ كبير السن، وذلك حتى يتعرّف عليه، وبالتالي يؤكد افتراءه على السائب.

" قال فألحقني القاضي بالعبدان، ولم تكن لي بالمدافعة يدان، سوى أنني قلت له أيها القاضي الديان، بالذي أمضى حكم الحكمين، وأبقى بناء الهرمين، إلا ما زدت أمري تبيناً وتحرجاً وتديناً، فربما أبان الخصام غير مبين، وثنى أخا الفلج بحظ الغبين فوالله لو كان يقبل مني يمين أو يرد عني زعيم أو ضمير، لكن ما لي بهؤلاء القوم من عرفان، وأناي لکمن أدرج في أكفان، وأناي لحر وابن أحرار أعيان، لا من بني العبيد ولا من بني القيان، أنمى إلى أب كماء المزن، وحسب كروض الحزن، أوضح من الصبح المبين، وأشهر في الرأس من الجبين. غير أن الغربية أحد السبائين، والحرفة أحد الحبايين، وإن من أسرته البينة لعان، ومن غلبه الحكم لفي قيد إذعان. وما عسى أن يحمي من جور سلطان، أو يجير من كيد شيطان" (227).

وفضلاً عن ذلك فهو ذو مال وفير، على الرغم من شح الدنيا عليه في بعض الأوقات، يعنى بالبخل وحب اقتنائها (228).

لم يقف السرقسطي في تصويره للسائب عند حد الغنى والفقر إنما رسم له صورة نابضة بالحياة من خلال رسم ملامحه الخلقية والنفسية والفكرية.

إذ إن السائب رجل يحب الأدب وأهله ويحرص على الانتهاز من معينه ويسعى لاصطحاب أهله " قال كنت ورداء الشبية قشيب، وحسام النشاط خشيب. لا أعرف إلا العوارف، ولا ألف إلا الآداب والمعارف أستضيء من رأيي بسراج، وأسير من هديي على سنن وأدراج" (229).

وهو كأي إنسان على وجه البسيطة، تتنازع أهواء الخاصة، إذ إننا نراه في غير موضع من هذه المقامات يعترف أنه ميال إلى الهوى مقبل على معاقرة الخمر مغرم بالحسان ذو مزاج وطرب، يصيب بكل سهم من الهوى والبطالة. " وكنت وجني الشبية مارد، وسهم البطالة صار. ألف كل شاطر، وأستسقي كل صائب من الصبابة وماطر" (230) وكذلك " وكلفت بالصبح والغبوق، وجاريت كل لحوق في البطالة وسبوق. أصبو إلى النغم والملاهي، وأنا عن رُشدي ساه أو لاهي. ولشد ما أولعت بحديث النديم، وأتمتع بالحديث منه والقديم" (231) وعلى الرغم من ذلك، فبذرة الخير التي تسكن نفس السائب تجعله دائم التأرجح بين نعيم الجاه وإقباله عليه وبينما يمليه عليه حسه الخلقي القويم، النابع من نزعة تدفعه إلى التوبة والعدول عما هو عليه " قال أقمت في

غزنة، فترشفت من مائها أي مزنة، وتوطأت من أكنافها كل سهلة وحزنة. فأطلت في أرجائها عدنا، وعجمت عود الشبية لدنا وسحبت السماك ذيلاً وردنا. وقابلت بها الدهر مصقول الخمائل، مصقول الودائل، محمود الأواخر والأوائل. أريد المناهل روق النطاف وأجني الأماني دانية القطاف، وأهصر الآمال لدنة الأعطاف. أخط من ليل الغواية مداجياً، ... وأنقاد العنان، وتنبه الوسنان، وجالف الندم، وآسف السدم وزلت بصاحبها القدم. فآزمت إقلاعاً ورجوت اضطلاعاً، وحنيت على التوبة جوانح وأضلاعاً. وبقيت لا يقرب بي قرار، ولا يعتادني من النوم إلا غرار، ولا ينفح من الروض رند ولا عرار. تفكرا في الموت، وحذرا من الفوت، وارتقبا للصوت⁽²³²⁾.
والأهم من هذا كله أن السائب رجل نقي السريرة، مترفع عن الرذائل ذو أنفة وكبرياء، وصاحب عزّة وإباء، غير مستهين بالقيم الأخلاقية، والأدبية، لا يسعى لخداع الناس ودائماً يقف إلى السدوسي بالمرصاد ينهائهم عن أفعاله، يلومه على قبح أفعاله، وهذا واضح في أنحاء المقامات كلّها، ولكنه كان يقع في حبائله أحياناً تحت إغراءات المادة.

3- البطل:

تتجلى براعة السرقسطي من خلال رسمه شخصية بطله السدوسي، فهذه الشخصية الخيالية الورقية تصنع إيهاماً كبيراً بواقعيّتها على الرغم من أنها شخصية ليست ذات وجود تاريخي حقيقي، فهي تشكّل نموذجاً إنسانياً محتمل الوجود يمثل طبقة خاصة من طبقات هذا المجتمع تحوي كثيراً من صفاتها وخصائصها الإنسانية⁽²³³⁾، التي وُجدت قبل إنشاء تأليف هذا النص.

لقد برع السرقسطي من خلال الكشف التدريجي عن سمات هذه الشخصية وخصائصها، إذ إنه لم يقدمها دفعة واحدة إضافة إلى أنه لم يقدمها تقديماً مباشراً، بل جعلنا نتلمس صفاته الأساسية إلى أن نستطيع من خلالها تكوين صورة نسبية متكاملة عنه من خلال تصرفاته وأفعاله وأقواله وعلاقته بالآخرين.

ورغم هذا، فإن هذه الشخصية أو النموذج تحدد ملامحه لدينا بالاعتماد على ما يخبر به النص المقامي بالمقام الأول دون " التطرق للوجود التاريخي الأنساني لهذه الشخصيات أو تلك الأنماط "(234)، إلا بالقدر الذي يضيء كتمان هذا النموذج.

أبو حبيب شيخ يحترف الكدية، لا لأنه ولد هكذا، وإنما جار عليه الدهر وأبنائه فبدل حاله من النعيم إلى البؤس فغدا شحاذاً مستكدياً طريداً يعتام الكرام ويتسوغ الحلال والحرام، فهو ابن طبقة راقية لم يخرج إلينا من قاع المجتمع " أيها الناس، إنما أنتم أنواع وأجناس، منكم الجليل والحقير، والغني والفقير، والسفيه والحليم، والجهول والعليم والنبية والخامل، والعاطل والعامل، والصحيح والسقيم، والطاعن والمقيم، وإني فيكم لابن سبيل، وأخو حيّ وقبيل، لكن زوتني عنهم الأقدار، وتناعت بيني وبينهم الدار، أهدي إليكم من خبري غريباً، وأنبه منكم غافلاً وأريباً، كنت ابناً لبعض الأقبال، أسحب فضل الأذيال. وأهيم بذات الخال وأشتمل ثوب الزهو والخال. وأرتع في روض الهويناء والمجون. وأستهدي الصبابة بين نجد والحجون حتى إذا اخترمته يد الحمام، وصار أمرنا إلى تمام. رغبَ عني الوليّ والحميم، وزهد في الوشيطُ والصميم. وقام في الأمر قائمٌ، على حين نام مني نائم. أخلّ بالعهود والذمم، وغار من ذوي المراتب والهمم. فأصارني طريداً وغادرني شريداً. أعتام الكرام، وأتسوغ الحلال والحرام. ورُبما سفتت التراب، ووردتُ الآلَ والسَراب. وأوي إلى زغب الحواصل، كالأسنةِ والمناصل. يتطلعون إلى تطلع الغريم، ويستعطفوني استعطافي للكريم. فما يظنون بي وقد جئتهم صَفَرِ الوطاب، خائبَ الاحتطاب "(235).

لا يقف الزمن وحده وراء انحراف السدوسي وإنما يساهم المجتمع بثغراته في ذلك الأمر مما يدفعه إلى خداعهم والتحايل عليهم ليستل أموالهم عنوة فيتفنن في ضروب الاحتيال والخداع ينقلب من حال إلى حال، ويتلون بكل الألوان، فينتحل شخصيات متعددة يتقن أداء أدوارها ويلبسها قناعاً فتخفى حقيقته على الناس (236).

وها هو ذا يقف أمام القاضي مبرراً فعلته حين تبينت سرقة المال والأثاث من القوم الذين كان معهم في أحد مساجد اليمامة، فهم من دفعوه إلى هذا الأمر بعدم اكرامهم إياه، ونبذه وجهلهم بقدره:

يا حاكماً تشأقه عُمانُ والتربة الميثاء والصمان

أنت التقى زانه الإيمان
كما يزين نظمة الجمان
هل لي على دهرٍ عدا ضمان
أم دون ذاك الحد والحرمان

ثم تهيأ للحجاج، وانتضى مهند الحجاج. وقال أيها الحكم العدل والمحكم الجدل. وأخا الرأي الفاصل والحسام القاصل. والله ما أنا بالظلوم، ولا بالمليم ولا الملوم. لكل باطن وظاهر، ودنس من الأمر وطاهر. نعم دعنتي داعية الانقطاع، وضرورة القدر المطاع. فحللتهم ضيفا، وطرفتهم طيفا. فلم أحل بهم إلا لماماً، وكنت أخذت عليهم بالقري ذماماً. فتركوني لقي مطرّحاً، ولم ييؤثوا في ذراهم مقعداً ولا مسرحاً. وكلهم يأوي إلى صاحبٍ ونديم، وحديث من أنسه وقديم. يلهو بالمثالث والمثاني. ولا يرى أنني له ثالثٌ أو ثاني. يتمتع بصنجه وربابه، ويأنس بزيبه وربابه. ولا يفكر في طريقٍ أو حشته الغربية، وأمضته النوى الغربية. هل في حكم المروءة المرضية، والسيرة الرضيّة. إلا أن أضيف ثلاثاً، ولا أقدح من زندهم علائاً. ألم يكن لهم في قلبي إمتاعٌ، وفي وعظي متاعٌ وفيما أوردت من الأمثال والحكم، ما يصرفهم عن القاضي والحكم. تالله إن الذنب بهم لاحقٌ. وإن طرفي حجتني للوجيه ولا حق. أما فيهم أريبٌ، أما فيهم غريبٌ. قد لزته الأيام في قرن، وألبسته الخطوب ثوبَ درن. فيحسن الظنون، ويرسل من قلبه الظنون⁽²³⁷⁾.

فما كان من القاضي أمام هذا اللسان الفصيح والنثر المليح وقوة الحجة، إلا أن يقف حائراً ويسطو جائراً يقول: "لقد راعني من بيانك رائع وما حق مثلك عندي ضائع، خلّوه ومذهبه، وما اختاره ونهّبه، وعليكم كسوة كل عارٍ ودركٌ ما واقعتموه من عارٍ، أبعث هذا يستهان، وبيده اللواء والبرهان، والله لو سلبني أثوابي، وناقضني خطأي وصوابي، لرأيت ذلك من أمره يسيراً، وما سمته صعباً ولا عسيراً، قال فدخل الحاكم إلى مثواه، ورمّد له ما شواه، ودفع إليه درهماً وديناراً، وعسى أن يكون بعد هذا اللقاء لقاء، وينفسح مهلٌ وبقاء. يقضي فيه من حقك وطرّ، والدهر ما علمت غرر وخطر. وهم الغتاء والغثر، وقديماً ساعدتهم الوفرة والذثر. فاغض إغضاء الكرام واستغن بالحلال عن الحرام. وسرّ بسلام، مصاحب الإصباح والإظلام⁽²³⁸⁾.

إذن، فإن الدهر وأبناءه هما من زرعاً بذور القسوة التي خطت هذا الطريق أمام
السدوسي ليسلكها.

ومع ما في نفس السدوسي من نوازع شريرة حاقدة تدفعه للإيقاع بين الناس
وإثارة الفتن في ما بينهم، فسرعان ما يطرحها جانباً أمام أكارم أحدهم لشخصه، وهذا
ما عبّرت عنه الصورة الحية لأحد أبناء هذا الدهر في المقامة الثالثة عشرة، حيث قام
على استضافته أياماً وليالي لقيه بها ترحيباً واکرام وحسن ضيافة وإقامة ، على الرغم
من أنه كان في بدء الأمر يضمّر الشر لهؤلاء القوم.

سائل أبا الغمر كم واصلت من سبب
بينني وبينك أيام وأندية
كم فتكة لي في هذا الوري أنف
أنا السدوسي لا أزري بعارفة
وكنْتُ أضمرُ كيداً في جنباهم
سهل الخليفة ، بذال لنائله
حمى سوار علي الدهر ممتنع
فلو وجدت الوري أمثاله أبداً
لكن زوّوا أوجيهاً عنا مُدَمِّمة

أمسي له بيد الأيام منصّـرم
أزرت بها حيلة مني ومُجْتـرم
لم يجنّها جرهم قبلي ولا إرم
ولو أتت دونها الأموال والحرّم
لكن حماني بر منهم كـرم
وياسر حين يأبى الميسر البـرم
وقد حمى جاره من ذمتي حرّم
ما نالهم شرّ مني ولا ضرّم
لم يجلّها للندى يشرق ولا كـرم⁽²³⁹⁾

فهذه الصورة السابقة التي نسجها السرقسطي من خيوط الظروف المحيطة
بالبطل، والتي كان لها الدور الأكبر في توجيهه إلى هذا السبيل والتي أضفت على نفسه
هذه الصبغة الإجرامية في أعراف المجتمعات هي نفسها التي تخفف من وطأة شعور
المتلقي بهذا التجريم لبطله، فكره وخداعه وتحايّله على الناس أفعال لها ما يبررها عند
البطل والمتلقي.

فبهذا الأسلوب غير المباشر استطاع السرقسطي أن ينتزع من المتلقي تعاطفاً مع
هذه الشخصية المسكينة التي كانت ضحية هذا الزمان وأهله⁽²⁴⁰⁾. وحتى يزداد تعاطفاً
معه، أضفى السرقسطي على بطله مسحة من الجلال إذ وصفه بأنه شيخ بكل ما تحويه

هذه الكلمة من المعاني الرفيعة التي تضيء عليه مسحه من الجلال والإكرام بغض النظر عن القصيدة التي كان يهدف إليها المؤلف من وراء إعطائه مسحة الشيخوخة (241).

لم يكتفِ المؤلف بإعطائه سمة الشيخ، بل نجده صوّره لنا أديباً بارعاً وشاعراً مبدعاً وخطيباً مفوهاً، عالماً بلغة العرب وشعرها وعلومها الجمّة، فهذه الصفات التي يتمتع بها لم تمنحه الحصانة ضد الدهر حتى يعيش حياة كريمة ترفع نفسه من كل ما يشينها ويعيبها، ولهذا السبب نجد أنفسنا نميلُ نحو التعاطف معه مرة ونجمله مرة، ونلعن الزمن مرات.

ومن الجوانب التي عرض لها المؤلف في حياة بطله، الجانب اللاهي إذ أنه كان دائم الارتياح إلى أماكن السكر والخمر والهوى، وهذا كثير الانتشار في معظم أنحاء المقامات، لدرجة أنه كان يستخدم الحيلة للحصول على الخمر لولعه الشديد بها: " فقالت عذراً إليك في هذه الجفوة، ومثلك أغضى عن الهفوة، وما هو إلا أن شيخاً طرفنا منذ أزمان، زعم أنه سيد عُمان، ثم بعد ليالٍ، زعم أنه ذو فاقة وعيال، غير أنه مبليّ بالخمر، معنيّ بالقصص والزمر. له ما شئت من أدب بارع وفهم فارع. وظرف ناصع، وظرف ماصع، ومُلح وآداب، وأذيال في العلم وأهداب، فما زال يستميل الجلّاس، وينقض الأحلاس، ويتهاذى من شرب إلى شرب، ومن نوع إلى ضرب فلما طلبناه بما عنده، جحد قنده، ورقى فنده، وجعل الإعدام حشمة وجنده. فشفع فيه كل من خالطه، وكلف به كل من خادعه وغالطه، فهو قد بقي رهن هذه الدنان، وشاركنا فيها شركة عنان" (242).

فالسدوسي كان حين يقف واعظاً يخلب العقول ويوقف القلوب ويلهب المشاعر الدينية ويوقظ الضمائر الغافلة، فتظن أنك أمام فقيه ديني بارع وواعظ مفوّه، فلا يراودك الشك ولو للحظة أنه قناع يختفي وراءه محتالاً ماجناً ينقلب إلى أماكن اللهو والمجون حالما يظفر بالمال وينقض الجمع، فالسدوسي له فلسفة خاصة بهذا الشأن ينطلق منها فبعد أن ينهي وعظه على البحر في المقامة السادسة ويظفر بالمراد، ينطلق إلى أحد الحانات " فسرت وراءه وهو أمامي، فقال تقدم لتكون أمامي، حتى أفضى بي إلى بيوت حان أو خان، ذوات قنار ودخان، فبادرته ذوات خيلان، كالمها أو الغزلان،

فمزقن عنه تلك الأخلاق، وكشفن عما جلب، من الأعلاق، وفديته بالأمهات والآباء، وطرحن عنه مشقة الإعراض والإباء. وجعل يفتش عن صدور وسوق، ويجلوهن في معرض من الخلاعة وسوق. فقلت أبا حبيب، أمن الوعظ إلى النعظ. ومن الكور إلى الحور. أين منك الوعد والوعيد، والمبدي والمعيد، فأنشأ يقول :

وفي يديه الوعيدُ	الوعد فيه ضمانُ
وما عليه بعيدُ	كلُّ عليه قريبُ
أن السعيد سعيدُ	وقد علمت يقيناً
يُحِثِّي علي الصعيد ⁽²⁴³⁾	وأُنْثِي عن قريب

وهكذا يمضي السرقسطي في إبراز الملامح النفسية والخلقية لبطله والتي تتكشف لنا شيئاً فشيئاً عبر المقامات، من خلال أفعاله وأقواله ، ومن الأمور التي تضيء لنا الجانب الآخر من هذه الشخصية (النموذج) معرفتنا لنسبه ووطنه، إذ يكتنفها شيء من الغموض المتأني من عدم معرفتنا شيئاً عن القسم الأول من حياته، فالسرقسطي يصوره لنا شيخاً من أول مقامة ولا يتطرق إلى حياته الأولى إلا عن طريق الاسترجاع والذي لا يقدم لنا صورة تامة، إنما عبارة عن جوانب تخذ في الذاكرة، مشكلة مادة لهذه المقامة أو تلك فقط، ومع هذا فإن المقامات لا تخلو من الإشارة غير المباشرة لوطنه ونسبه، ففي المقامة الثانية عشرة نجد السدوسي على رأس ركب من العراق من أبناء فارس على حد قوله، حيث سئل عن مكان قدومه من قبل الراوي " وإذا بركبٍ قادمٍ على مثل الخوافي والقوادم، وأمامهم شيخٌ له منظرٌ ورواءٌ ، وتمامٌ واستواءٌ. فقلت من أين وضخ الركبُ، وعمّا جرت به الرياحُ النكبُ. فقال نحن ركب العراق، وأنضاء البين والفراق. جلاب الريط والمطارف، وأبناء الصيد الغطارف. نحن أبناء فارس، ذوو المنابت الخالصة والمغارس. لنا المائر والسوابق ، ومنا المكائر والسوابق. قد دانت لنا الأمم ، وأصبح قصدنا وهو الأمم. لنا المدائن والأمصار، كما منكم المهاجرون والأنصار. ومنا العلماء والحكماء ، كما منكم الأصلاء والخلماء⁽²⁴⁴⁾ .

وأما في المقامة الخامسة عشرة، فهو يمانى يساجل مُضَرِّياً " فبينما أنا كذلك إذ سمعت بدوياً يُساجله حضريّ ، ويمنياً يُفاخره مصريّ. فانتفضت من شملة الوسن، وخلعت ربقة الرسن، وملت إلى ذلك القول الحسن فمال الكلام بينهما يدور، والصعودُ يأخذهما والحدور، إلى أن حميت النفوس والصدور. فجروا في المفخرة في ميدان، وأتوا بعبد شمسٍ وعبدِ المدان. إلى أن فُجِيء الظلامُ، وانقطع الكلامُ. وبقي اليمنيّ نابي المكانة "(245).

وسيد عمان في الخمرية على حسب إدعائه(246)، ويؤكد في المقامة السادسة والعشرين على أنه يماني النسب، عماني الوطن(247)، كأنه يودُّ العودة إلى وطنه مع ابنه الفتى صاحب الفرس في المقامة الفرسية ، التي أودعها السائب مقابل بعض من النقود يعيدها له في حال عودته لإعادة فرسه(248).

فهذا التضارب يجعلنا غير قادرين على التحديد، إذ إن الحيلة هي الحاجز الذي يمنعنا من المضي بعيداً في تصديق السدوسي وهي نفسها التي شكّلت لنا الحاجز الضبابي حول أصل الشخصية الغامضة، ومع ذلك فإنني أرجّح الأمر التالي: وهو أن السدوسي رجل يماني النسب، عماني الموطن، وذلك للإشارات التالية:

1- ورود ذلك أكثر من مرة في هذه المقامات.

2- لقد جاء وصفه على لسان الراوي أنه يمانى في المقامة الخامسة عشرة، لا على لسانه فقط ، وذلك حين قال: وبقي اليماني نابي المكانة، والذي اتضح في نهاية المقامة أنه السدوسي نفسه.

3- أما تعريفه بنفسه للقوم بأنه يمانى النسب وعماني الوطن ، فقد كان بعيداً عن عرض حيلته في المقامة السادسة والعشرين، ولكن السدوسي له رأي خاص في النسب، إذ يرى أن نسب الفتى ماله وكرمه بأفعاله(249) وانتماؤه الحقيقي لا لوطن ونسب، وإنما المال الذي يجعله سيداً أينما ذهب.

أبو حبيب اسم اختير لهذه الشخصية بعناية، فهو مفتاح القبول لها عند الآخرين يمنحها قدراً من المودة والتحبب والاستظراف، فأبو حبيب اسم يضيف على القناع الذي يتوارى خلفه مسحة جمالية روحية تفرض سطوتها على الآخرين حتى تتجلى لحظة

الانكشاف التي تعّريه أمام الراوي والجمهور، فتكشف حقيقته على أنه رجل حبيب الاسم بغیض الموقف (250).

إن المتأمل في شخصية السدوسي يجد أنها شخصية متشعبة كثيرة المسالك بكثرة المواقف التي تمر بها، وتعرض من خلال هذه المقامات، فهذا التشعب كان وراء الصعوبة التي واجهتنا في رصد الملامح النفسية والخلقية لهذه الشخصية، ومع ذلك فإن رسم صورة شبه متكاملة، أو لنقل صورة تبدو قارة أمر غير مستحيل بل أمر ممكن، وذلك لكونها صورة تتشكل من بُعدين متضافرين يشكّلانها، بعد ثقافي متمثل في أدبه وعلمه، وبعد سلوكي يتضح من خلال تلوّنه وتبدّله واقتداره على خداع الناس، فالسدوسي إذن شيخ، أديب خطيب فصيح، مُستكِد، ذو قدرة على التلوّن والتبدّل، بارع في التحايل على الآخرين، وسلب الأموال منهم عنوة.

فهذه الصورة القارة تمنحنا شخصية بسيطة مسطحة، نستطيع أن نتكهّن بسلوكها وردود أفعالها من النظرة الأولى لها، وذلك لأنها شخصية ثابتة ذات فكر واحد، أو ذات مشاعر وتصرفات واحدة، "تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة" (251). فهذا الثبوت للشخصية المقامية البطل منبئة المرجعية الثقافية لهذه الأنماط في ذهن المؤلف الضمني إذ أنها شخصيات نموذجية معدة سلفاً تخطّت حدود الزمان والمكان فأصبحت نموذجاً بشرياً يعبر عن طبقة من طبقات المجتمع، طبقة المكدين، هذا من ناحية، وأما الناحية الأخرى فإن هذه الشخصية قدّمت لنا من خلاله مواقف متعددة منفصلة لا من خلال عمل متكامل يحوي مواقف إنسانية تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً.

الشخصيات الأخرى:

وإلى جوار الشخصيات المركزية يوجد شخصيات أخرى تشغل مكاناً فاعلاً على مساحة النص بعضها يمت إلى البطل بصلة القرابة كابنيه حبيب وغريب وابنته مجهولة الاسم.

ويظهر وَلَدُ السدوسي الأول مرة متقاسماً مع والده دور البطولة في المقامة الخامسة ، حين نصَّب نفسه خطيباً في أحد مساجد دمياط يحثهم على نبذ الأحقاد والخلافات في ما بينهم.

" فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع، وإذا بفتى كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن داعم، يجيد الإنشاد والإنشاء، ويلعب بالعقول كيف شاء، وقد وقف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماع، فما زال يهفو بالألباب ويدعو إلى الإقامة والإلباب، وهو يهتف بقول يأخذ بالقلوب، ويفوت شأو الحقوق والمطلوب"(252).

أما في المقامة الثانية عشرة، فابناه نهجا نهج أبيهما، إذ يستعين بهما ليكملا عنه ما بداه من خطاب وعظي في جمع من الناس في مدينة الإسكندرية، فحبيب وغريب فتيان لا معان لهما ما لأبيهما من القدرة على التلاعب بالألفاظ والاقتدار على الوعظ وإرشاد الناس إلى الطريق السليم.

فقد ورثا عن أبيهما الفصاحة والبلاغة والعلم والقدرة على الحجاج العقلي "وقال ثم التفت إلى شيخ قد تقبَّض كأنه قنفذ، وسهام عينيه تصيب وتنفذ، وقال إنه لناجلي ومعاوني على العيش ومساجلي. أوفيه لوازم حقوقه، وأشفق من مشاقته وعقوقه. وأدرجه كما درّجني من حال إلى حال، وخاض بي من الدهر لُجج إمحال وأوحوال. وألقي عليّ حلة أدبه، وألحمني بُردة حنانه وحده. وشذب عودي وقومته، وطوّقَ جيدي وسومه. وأطال عناني، وذلق سناني. وسدد سهمي، وأرهف فهمي. حتى سموتُ إلى المجد سُموة. ونموت في ثرى الفضل نموه. ثم ملكني الخيل والخول، وشوق إليّ الممالك والدول"(253).

وإلى جانب هذا ورثا عنه نهجه في الحياة ، فقد تعلمنا منه الطريقة المثلى للتحايل والخداع يسلكان سلوك السدوسي في المقامات المتبقية ، إذ يقومان بأدوار تساعد السدوسي على حبك حيلته على الآخرين وإيقاعهم في الشرك كابنته التي تلعب دور الجارية التي يودّ صاحبها أن يبيعها وبعد أن يقبض صاحبها الثمن يكتشف المستور أنها ابنة السدوسي الحرة ، والتي لا يجري عليها البيع.

وأعتقد أن أبناء السدوسي أبناؤه صليبة لا أبناء في المهنة فقط، وهذا واضح في قوله شعراً بعد أن انكشف أمره لدى السائب في المقامة الثامنة عشرة(254).

لقد قام أبناء السدوسي بأدوار فاعلة على مسرح الأحداث ولم يتوقف دورهم عند حد المشاركة الهامشية، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نتلمس ملامحهم بوضوح لعدم تعمق السرقسطي بابرار الملامح النفسية والفكرية لهم، مما جعلهم في دائرة الهامشية على مستوى التكوين البنائي للشخصية.

لقد حفلت المقامات بشخصيات متعددة ، تقوم بأدوار متفاوتة، منها ما يكون فاعلاً على مستوى النص كالمرأة ، التي ادّعت أنها تدعي أم عمر، والتي قامت بدور البطولة في المقامة إلى جوار السدوسي ، إذ جعلها أداته التي صاد بها السائب⁽²⁵⁵⁾.

وأما الشخصيات الهامشية فهي كثيرة، يقف دورها عند حد "اللازمة لتكوين المشهد السردي" فتبقى مجهولة الاسم والهيئة، ولا يهتم إلا بأعمالها التي تقوم بها دون الاهتمام بصفاتهما ومظاهرها الخارجية، وذلك لأهمية هذه الأفعال على مستوى تحريك سير الأحداث، بقي لنا في نهاية تحليلنا للشخصيات الملاحظة التالية: وهي أن الشخصيات المركزية وغيرها شخصيات ثابتة ذات أبعاد واحدة، فالنص المقامي لم يقدمها بأبعادها المتعددة وتحولاتها المبررة، بل يكتفي بإعطائها صورة ثابتة لها، يسهل من خلال تلك الصورة أن نتوقع أفعال الشخصية⁽²⁵⁶⁾ ومرد ذلك للأسباب التالية:

1- أن هذه الشخصيات لم توضع في مواقف إنسانية تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً، مما يخلق بيئة متعددة الظروف والجوانب، فتتأثر في التكوين النفسي والفكري لهما، مما يدفعها للتغير أو التحول عما كانت عليه في بداية النص المقامي. وهذا السبب مرتبط بطبيعة النص المقامي القصير المساحة قياساً إلى الأعمال السردية الأخرى إضافة إلى أن المقامة عبارة عن عرض سريع لمشهد درامي أو حدث وقع مع إحدى الشخصيات ولا يمتد إلى أكثر من فترة محدودة لا تتجاوز الساعات أو الأيام، مما لا يعطي الفرصة أمام المؤلف من تقديم شخصيات نامية ومتطورة نعيش معها كما يعيشها المؤلف.

2- وهناك قضية أخرى هي أن هذه الشخصيات هي شخصيات نموذجية لنماذج إنسانية معدة مسبقاً في ذهن المؤلف الضمني تسربت له من وعيه الثقافي ومن مجتمعه، مما حدّ إبداعاته عن إعطائها صورة مغايرة عما كانت عليه في السابق،

فمحاكاة هذه الصورة لنموذج كان الشغل الشاغل لكل من خاض في هذا النمط من التأليف.

العلاقة بين البطل والشخصيات الأخرى

لقد خط السدوسي لنفسه منهجاً خاصاً يسير عليه في تعامله مع الآخرين منطلقاً من فلسفته نحو الدهر وأهله، وكيف على المرء أن يكون ابن هذا الدهر الصلب القوي الذي يركب ظهره وهو شاهر سيفه لقطعه قبل أن يقطعه هو، فيصبح في عداد العاجزين النادمين على أنفسهم، فاغتنام الدهر والزمن حين تلوح الفرصة شعار يقدسه السدوسي، ويعمل به من أجل أن يظل السيد النجيب.

يا حبذا السامع المجيب	دعا بك الدهر لو تجيب
يَغُرِّكَ الطَّرف والنَّجيبُ	كم نصحب الدهر بالأمانى
فكلُّ أبنائها عجيـبُ	فخذ حديثاً عن الليالى
فذاك السيد النجيبُ	من خادع الدهر والبرايا
فما تميم وما تُجيبُ	المجد فوز الفتى بحظه
وحظّه الوجد والوجيبُ	يا رب خذْ تركتُ يوماً
منه سميع فلا يُجيبُ ⁽²⁵⁷⁾	مجدلاً في التراب يدعي

فالسدوسي يرى أن الإنسان في حالة صراع وحرب مع هذا الدهر فإما أن يصصره وإما أن يباريه على حسب قوانينه وشرائعه.

فاعتبر حاليه حرباً وسلاماً	وهو الدهر فسلم وحرب
أن تسوم الحر أسوأ وكلما	جارحٌ آسٍ وحسبُ الليالى
فلتُبَارِ الدهر غشماً وظلماً ⁽²⁵⁸⁾	إنما الدهر ظلوم وغشوم

ولذا، يرى السدوسي أن على المرء أن ينهب الدهر من خلال نهبه الرزق به، إذ أن مال الفتى الذي بيده يصلح به الجسد ويغني المرء عن النسب.

ألا الله ما يهـب
فناهـب ما ظفـرت بهـ
سل الأيام كم جـاروا
وإن المرء من لم يثـنـه
وكم غدٍ على حضـرٍ
وكم ذهبت ولم تكـذب
وهل صحت بغير أـلـمال
الحسبُ المـالُ فدع عنك ما
الله يا سائبُ ثـرـوة
هل تدري يا سائبُ ما حرمةُ
هل تدري يا سائبُ ما عزةُ
هل تدري يا سائبُ ما روضةُ

وهذا الرزق منتـهـب
فدهرك كله نهـب
وكم عاثوا وكم نهـبوا
عن رزقه رهـب
وفي حـيـزومه اللهـب
بصدق الصادق الذهـب
في أجسادها الأهـب⁽²⁵⁹⁾
قد قيل من عبس وذبيان
أغنتك عن عوفٍ ولحيان
تحظيك في شلب وجيـان
تصحبها في كل أحيان
تنفج عن آسٍ وظيـان⁽²⁶⁰⁾

فهذه النظرة العدائية حيال الدهر هي التي حددت نوع العلاقة للسدوسي مع الآخرين، قالت من ينظره غادرين ولاسيما الأحاباب

يا سائبَ الخير مهلاً
وللقناة سناناً
وفي اللسان حباباً
عندي لعهدك ذكرٌ
وكيف أنساك يوماً
لا تخذ عنك هـنـدٌ
والمال فاحفظه حتى
كم قائل حين أـثـرى
عاد الشباب حميداً

فللهوى أسبابُ
وللحسام ضربـاب
يزورُ عنه الحُباب
كما تسامي الحبابُ
وأنت للرزق باب
وزينبُ والربابُ
تسمو إليك القباب
وللغنى أسباب
إن الشراء شَباب

لا تَرْكَبِ الْبَحْرَ وَارْهَبِ	إِنْ عَبَّ مِنْهُ غُبَابٌ
النَّاسُ أَغْدَرُ شَيْءٍ	لَا سِيَّما الْأَحْبَابُ
وَلَيْسَ فِي الدَّهْرِ حُرٌّ	الدَّهْرُ قَفَرٌ يَبَابُ
وَاصِلٌ خَلِيلُكَ غَيْباً	فَوْصَلُكَ الْإِغْبَابُ
وَإِنْ حَلَلْتَ بَدَارِ	فَلَا يَطُلُ إِلَيْكَ الْبَابُ ⁽²⁶¹⁾

وعليه فإنه لم يُقَمِّ وزناً للصدقة والصديق، فيوجه النصيحة لسائب بأن لا تأمن لهذا الزمان وأبنائه ، حتى من يعدهم أصدقاء له في نظره.

فِرَاجِعِ الْحِلْمِ وَدَاوِ الْجُنُونِ	يَا صَاحِبِ الْبُحْلِ يَوْمَافُنُونِ
وَلَوْ ثَنَى دُونَكَ رَيْبَ الْمُنُونِ	لَا تُخْدَعَنَّ الدَّهْرَ فِي صَاحِبِ
فَإِنَّمَا الْحَازِمُ رَبُّ الظُّنُونِ	وَكُنْ عَلَى ظَنٍّ وَرَيْبٍ بِهِ
لَقَدْ نَجَا مِنْ غَمْرَةِ الْيَمِّ نُونِ	فَلَوْ نَجَا مِنْ حِيلَةٍ طَائِرٌ
فِي لَعِبِ الدَّهْرِ بِهِ مَنْجُونِ	وَذِهِ مَعَ الدَّهْرِ فَإِنَّ الْفَتَى
وَقَدْ مَضَتْ رَهْوَا عَلَيْكَ السُّنُونِ ⁽²⁶²⁾	وَلَا تَبَلَّ كَيْفَ لَقِيتَ الرَّدَى

ولهذا السبب نجد السدوسي يقسو على السائب في مكره وخداعه ويلحق به الضرر إذ يجده فريسة سهلة تقع في شركه فلا يكاد يحتال في سائر المقامات إلا عليه، وذلك لأن السائب رجل لا يتعلم من أخطائه ولا يكاد يعرف صاحبه، إلا بعد أن يقع ويشعر بالألم والقسوة منه، لذا شاعت السخرية من البطل بهذه الفريسة التي لا تعتبر من ماضيها، فلا يدعه في شعر ونثره إلا بقوله أبا الغمر⁽²⁶³⁾ مع هذا فإن بذرة من الحب تنمو وتكبر في أرض الأعجاب بشخص السدوسي فتتحول إلى نوع من الألفة الغريبة التي تمتزج بالنفس امتزاجاً، وهذا ما عبّرت عنه العبارات التي وردت على لسان السائب في المقامة الحادية والعشرين على الرغم مما أصابه من السدوسي من أذى " فلقد نسيت لوجده كل وجد، وإن كان سلك في كل شعب من المشقة، ومجد، فإنه كان عذب الخلائق، رحب الطرائق، سهل الألفة، بعيد الكلفة، يمتزج بالنفس امتزاجاً، ويكون لها طبيعة ومزاجاً، ولقد رزئت المال، وسلبت الجمال، فما وجدت كوجدي

لفقده، وإن كان خاسراً بعهدده وعقده، فما أزال أفقوا أثره، وأتعلل بما نظمته ونثره. فكأنما كان الشباب جفاً، والحباب طفيء بعد ما طفا والخيال طرَق، واللمع برق أو الشهاب خرق، أو السهم مرق لا أدري أين انسرب، ولا في أي أفق غرب" (264).

إن إعجاب السائب بشخص السدوسي منحه رخصة تتبعه ومعرفة الحياة أينما حل وترحل، ومتأمله فإذا به السدوسي " وكنت موكل النفس باخباره، واقبال الزمان به وأدباره فقلت حبيت من عادم، وطالع قادم، وما شئت من آسف على فراقك نادم. وإنك من نفسي ليمكنه، فلا تصم الأدب بالضراعة والاستكانة. فعلي أن أساهمك في حالي، وأحملك في حلي وترحالي، فلدي المال ومني الجمال. قال فحملته على الذرى والقوارب، وجاوبته في الطوالع والغوارب. فما رأيت أمتع منه إخباراً، ولا أحسن أخباراً، ولا أرهف سناناً، ولا أطوع عناناً" (265).

الحبكة (الحيلة)

لقد عرّف فورستر الحبكة ، وذلك من خلال إظهار الخيط الرفيع الفارق بين القصة والحبكة ، فالقصة سرد الحوادث المتسلسلة زمانياً ، مات الملك ثم ماتت الملكة، هذه قصة فهي تعتمد مبدأ التسلسل الزمني، وأما الحبكة فهي سرد للحوادث لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية وغمارها ، مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً ، إن التسلسل الزمني موجود إضافة إلى عنصر السببية الذي يكتنفه فالحبكة يمكن أن تتضمن لغزاً، فموت الملكة في القصة يقودنا للقول وماذا بعد؟ وأما في الحبكة يكون السؤال لماذا ؟ (266).

إذاً فالقصة تركز على السرد والتتابع وأما الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث.

وتقوم الحبكة على مفهوم أساسي هو الحركة والتغير من موقف معين ، وذلك تحت وطأة بعض القوى ، ويعتبر النقاد الحبكة العنصر الدينامي بوصفه محركاً لها (الأحداث) وهذه القوى تمارسها شخصية واحدة أو عدة شخصيات (267) .

ومن ثم أن المناهج التحليلية المختلفة تبين أن الحبكة بوصفها تسلسلاً للوقائع تقوم على توتر داخلي بين هذه الوقائع يجب إحداثه منذ البداية والإبقاء عليه في أثناء

تدرجها ثم إيجاد حل له في أثناء حل العقدة، وتختلف شدة التوتر الذي يكاد يكون محسوساً في حبكة تقتصر على أداء وظيفة سلك موصل بين الأحداث (268).

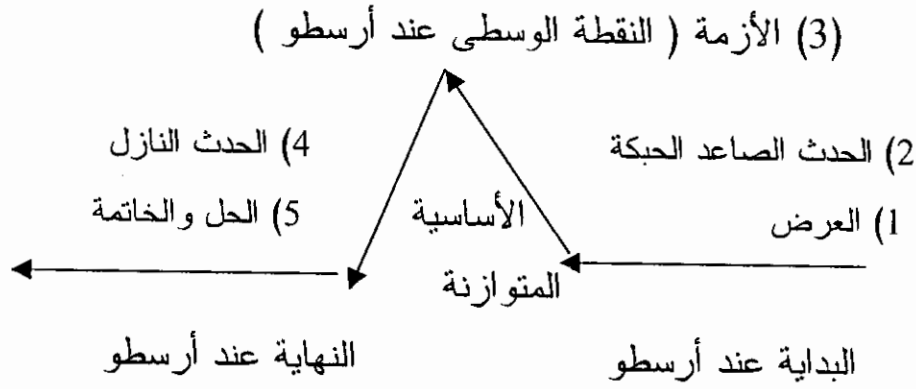
فالحبكة سلسلة من الحوادث تقود إلى نتيجة بعينها على نحو مخطط ومحبوك، فالكاتب ينسج خيوط العمل القصصي ليوصل القاريء إلى نتيجة ما. فهي كيفية بناء الهيكل القصصي للأحداث في الخطاب السردي عند كل كاتب والتي تميز كل عمل عن الآخر.

إن لكل عمل فني بناءً خاصاً به يعرف من خلاله ، فالهيكل الفني للخطاب السردي أمرٌ مهمٌ لتحديد نوع هذا الجنس.

ونحن نعلم أن الهمداني هو واضع الشكل النهائي للمقامة الأدبية بما تحويه من عناصر درامية وفنية أدهشت أرباء عصره والذين من بعده. وبما أن المقامة الأدبية تعتمد في مادتها الخام على ما في المجتمع العباسي من مثالب وعيوب فإن مادتها إذاً كانت جاهزة ومعروفة لدى المؤلف والقاري في آن معاً، لذا فقد كانت وظيفة الهمداني الأساسية تنحصر في كيفية صياغة هذه المادة الأولية في عمل فني ذي حبكة متميزة تجعله جنساً أدبياً متفرداً ذا سمات وخصائص يعرف من خلالها، فهذا البناء الذي صنعه ذو العناصر الدرامية والقصصية عرف باسم (مقامة) أصبح النموذج الذي يحتذى لدى الأرباء اللاحقين لا يخرجون على معماره إلا فيما ندر. فمع وجود البناء أصبحت مهمة الكاتب النقاط صور من المجتمع والتاريخ ودمجها في مواقف تمثيلية محكمة البناء. وقبل أن نبدأ بدراسة الكيفية التي حيك بها السرقسطي مقامته، أود أن أنوه إلى أن السرقسطي قد وجه اهتمامه في هذه المقامات إلى الناحية الأسلوبية واللفظية، وذلك في التزامه لزوم ما لا يلزم مما أضعف المقامة من الناحية الدرامية والقصصية في بعض مقاماته ومع ذلك فإنها لم تفتقر إلى البناء الدرامي والقصصي بل طُعمت به مما منحها المسحة الفنية التي تجعلها تنتمي إلى الفنون السردية.

لقد تبين لنا من خلال دراستنا للنظام الزمني أن الوقائع في مقامات السرقسطي تعتمد على مبدأي السببية والزمنية، إذ تتوالى هذه الوقائع على الورق (في البناء) كما في متنها الحكائي، مما ينتج عنه بناء متتابع تتوالى أحداثه في الزمان فكل حدث ينتج عنه حدث يتبعه ولأن السرد في المقامات هو سرد لاحق يبدأ بعد انتهاء الأحداث، فقد

هيمنت الصيغ الفعلية الماضية في تشكيلها لبنية السلسلة السردية المترابطة.⁽²⁶⁹⁾ فينتج عنه (تتابع للحركات وتعاقب للأفعال)⁽²⁷⁰⁾ يدفعها في اتجاه السرد الطولي الذي يمنح المقامة حالة من التوازن المثالي تبعدها عن الإنحرافات داخل الزمن السردى والتي تتأتى لها عن طريق آليات الاسترجاع والاستباق، مما ترتب عليه اتخاذ المقامات نمطاً بنائياً واحداً تشترك به أغلب المقامات، إذ أخذ هذا النمط شكل الحبكة الأروسطية التي تعد الشكل الأساسي للحبكة والتي تنفرع عنه عدة تشعبات وعدة تعقيدات، وقد عُرف هذا النمط بالحبكة المتوازنة التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد إلى أن تصل إلى لحظة الذروة أو التآزم (النقطة الوسطى عند أرسطو) وبعد ذلك تأخذ الأحداث طريقها للحل نزولاً نحو النهاية كما في الشكل التوضيحي التالي:



وسنحاول دراسة أجزاء هذا النمط المتسلسل لتتعرف من خلاله على الكيفية التي اتبعها المؤلف في بناء معمار مقامته.

- الجزء الأول : العرض (البداية)

يحتل صدارة المقامة مشكلاً جزءها الأول الذي يعد الخلفية الحيوية لهذه المقامة إذ يقدم به المؤلف نبذة مجملة عن شخصياته، ويحدد البيئة المكانية التي تجري فيها الأحداث واللحظة الزمانية التي تقع خلالها الأفعال، وقد تتفاوت مساحة العرض في المقامات اللزومية من مقامة لأخرى، فمنها ما يكون فيه العرض قصيراً لا يتجاوز الجمل المحدودة، ومنها ما يكون فيها العرض طويلاً نسبياً يتشكل من عدة فقرات.

يبدأ هذا العرض باخبار الراوي على لسانه بخروجه في سفر من الأسفار إلى إحدى البلدان معللاً السبب ، ومن ثم يقص علينا ما قد جرى معه وواجهه من مصاعب وأهوال، وما كان عليه من غنى وفقر، وسعادة وشقاء، وما كان يعتمل في نفسه من رضى أو بغض وما كان يشعر به ، من غربة وشوق واغتراب مقدماً بذلك صورة عن شخصه وصفاته وبعد ذلك ينتقل للحديث عن المكان الخاص الذي تدور فيه أحداث المقامة في فترة معينة " كالليل مثلاً "، مثل مسجد أو سوق أو بيت من البيوت قد دُعي إليه أو مجلس من مجالس الأدب أو الوعظ أو ساحة من ساحات المدينة أو غيرها من الأماكن العامة، مقدماً لها وضفاً تمهيدياً للحدث، وذلك عن طريق عرضه لمن بهذه الأماكن من أشخاص وصفاتهم⁽²⁷¹⁾.

" قال دعنتي دواعي الغي، إلى أرض الرّي. فأقمتُ فيها والبطنُ خميص، والثوبُ قميص. أعلمُ أني الغريبُ، فأستريبُ. (وأنّي) الأسيرُ، فلا أسيرُ. ألمحُ فلا أطمحُ. وأسمعُ فلا أطمعُ. وللحرّ إحزانٌ وإسهالٌ، وللدهرِ إجمالٌ وإمهالٌ. إلى أن مررتُ بمسجدٍ فيه ضجّاجٌ، وجدالٌ واحتجاجٌ. وإذا بخصومٍ يختصمونَ إلى شيخ زون ذي حكم وصول. فتأملتُ قضاياها، وتوسّمتُ سجاياها. فإذا بها تدورُ على مُجون، وتؤولُ إلى شجون. وبقيتُ إلى أن جنحَ الأصيلُ، وحن إلى عطنه الفصيلُ. وخلا نأديه، وأسكتَ مُنأديه. وهو يرْمُقني بطرفٍ حديدٍ، ورعيٍ شديدٍ. وأنا متمزّلٌ في عباءةٍ خلق، مُتوارٍ خلّقا في خلق⁽²⁶²⁾.

فهذا النصّ يوضح أين حط الراوي ركابه وماكان عليه من الجوع والعري والفقر وما كان يشعر به من الخوف وكيف أنه لجأ إلى أحد المساجد عند الأصيل فوجد الناس به في مجلس قضاء يترأسه شيخ ذو حكم وصول وتؤول قضاياها إلى شجون. نلاحظ أن العرض في النصّ المقامي، يشكل حلقة تتعلّق بالراوي وأفعاله، إذ إنه يعرض لنا ما يقوم به من أفعال وما يقع معه من أحداث تأخذ كلها صيغة الماضي وحتى يتصل هذا الجزء مع الجزء الذي يليه، نجد الراوي يقدم له من خلال عرضه لمكان الحدث ووصفه الأشخاص وما يدور به من أحداث أولية جاءت على لسانه حية نابضة بالحركة مراوحاً بين السرد والوصف مبيناً توالي هذه الأحداث عبر الزمن، وذلك بربطها بلحظة زمنية تتدرج الأحداث متصلة منها نحو النهاية في تتالي يأخذ

مبدأي السببية والزمنية، فضلاً عن أنه زرع لنا بذرة التشويق التي تدفعنا للكشف عن هذه الشخصية التي يقدم لها هذا الوصف.

-الجزء الثاني : المرحلة الوسطى

في هذا الجزء تأخذ أحداث المقامة بالتطور و الصعود بتركيز شديد نحو الذروة أو الأزمة وهي اللحظة التي تصل بها الحبكة المقامية إلى أقصى درجات التكثيف والإنفعال، ولقد بدت نقطة التحول في المقامة متجهة نحو الحل (273).

ويُعدُّ هذا الجزء مختصاً بالبطل (السدوسي) وقد يشاركه السائب فيه وقد يقف على الحياد وقد يكون الفريسة المستهدفة فيه ، فالبطل يظهر في هذه المقامات وفي هذا الجزء بالذات على أنه شيخ أديب مستكبر يسأل الناس المال والرزق بطرق شتى ووسائل احتيال غريبة يمكن أن تحصر في وسيلتين أساسيتين :

1- البراعة الأسلوبية.

2- التحايل.

- البراعة الأسلوبية

وهي سمة يمتاز بها البطل تمنحه القدرة على استعطاف الناس والتأثير فيهم فيسارعون إلى إكرامه وإعطائه ما يريد من مال ومتاع وهو حين يقف واعظاً ناصحاً مستأملاً يستغل المكان وما يدور فيه ليوظفه من أجل ما يود الوصول إليه، تقف حائراً أمام تفننه بالقول واقتداره على سلوك تشعباته وضمها في سلك خطابي ذي نبرة دينية خاشعة مؤمنة مبصرة (274).

-الحيلة

لم يكتفِ السدوسي ببراعته الأسلوبية وبلاغته وفصاحته لسانه، وإنما سلك شعاب التحايل من أجل الارتزاق وكسب العيش متتكرراً متخفياً وراء أقنعة متعددة يلبسها من أجل اتقانه أداء هذه الأدوار بكل يسر وسهولة مطمئناً إلى أنه لن تكشف حقيقته على الجمهور الذي ينصب حبال مكائده عليهم.

وقد عرّف القناع على أنه " ذلك الغطاء المستعار الذي يوضع على الوجه لاختفاء ملامح شخصية الممثل الأصلي" (275) في التراجيديات الإغريقية، وربما أنه عرف قبل ذلك إذ ارتبط بالشعائر والطقوس الدينية القديمة، وبعد ذلك انتقل القناع للمسرح وأصبح القناع تقنية فنية مرتبطة بالمسرح في المقام الأول (276).

ومع ذلك نجد كتاب المقامات يتخذونه أساساً قانونياً لاقامة بناء قائم على مبدأ ثنائية الخفاء والتجلي (277) وتبرز هذه الثنائية من خلال الحبكة المقامية القائمة على تنكّر البطل المحتال في بداية المقامة وانكشافه في نهايتها.

لقد أصبح القناع جزءاً لا ينفصل عن المقامة وذلك لأنه أداة الخفاء التي تمنح البطل سمة التلوّن والتخفي والتي تساعد على أن يلعب الدور الذي يراه مناسباً عند الضرورة وعلى هذا الأساس لا بدّ من توضيح الطرق المختلفة التي استعملت بها تقنية القناع لخدمة الحيلة للمقامة عند السرقسطي.

تبدأ خيوط هذا القناع من خلال ذلك اللثام الذي يُلبسه المؤلفُ بطلّهُ ومن الزي الذي لا يطيل وصفه مكتفياً ببعض العبارات المقتضة التي تحمل رسالة قصيرة تعبّر عن حالة " فبينما أنا ذات يوم في مجلسٍ وعظٍ لبعضِ النّسّاك، ونحن في ذكرِ البخلِ والإمساك. نذكرُ ما جاء فيه، ونتتبعُ القولَ ونستوفيه إذا بشيخٍ في أخلاقٍ، يهتفُ بإقلالٍ وإملاقٍ. ويلجُ بالسؤال، ويُذكرُ بالمالِ" (278)، " فانبرى من بين الرفقة إليه شيخ قد تذرّع بزمال وتلفّع بأسمال... " (279).

تمتد خيوط هذا القناع إلى ما أطلقت عليه وداد القاضي، القناع الحاجز (280) وهو نوع من الأقنعة يستعمله البطل إما من الظروف المحيطة به كالليل مثلاً إذ يستغله ستاراً واقياً بينه وبين الآخرين حتى لا يتعرفوا عليه كما في المقامة السادسة والعشرين.

" فبينما نحن كذلك إذا بشخصٍ يستره الظلامُ، ويسمو به الكلامُ. وهو يقولُ يا بني الآداب الغضة، وأربابَ الذهبِ والفضة. يا بني الأعاجم، هل لعودي من عاجم. هل لبشري من واجم. أين النبىء والمثيل، أين التشبيه والتمشيل. ها أنتم عصابة، فأين الإصابة. جرحتمُ الأدب، وقرفتُمُ النّدى. وجرتُمُ عن الغرض، وشغلتمُ (عن الجوهر بالعرض). قال فحركَ منّا وهزّ، وغلبنا وبزّ. (فاستدنيا جواره)، واستعدنا حوارَه.

فأبى واستنفر، وقال مثلي لا سَفَر ولا أسَفَر. حتى ينال الظفر، أو يتمطى العفر. ألا فاسمعوا ثم اسمعوا، ثم اياسوا أو فاطمعو⁽²⁸¹⁾.

وأما الليل فقد كان الوسيلة التي استظل بها الفتى ابن السدوسي ليسحب على السائب أردان حيلته إذ كان حاجزاً بينه وبين الحقيقة التي تكشف له مع الخيوط الأولى للنهار. ومن الأمور التي يلجأ إليها البطل أيضاً تمنعه في التتكرّر إذ يتمنع على الراوي ولا يحاول إعطائه الفرصة لأن يتأمله وذلك لئلا يتعرّف عليه " فأذا بشيخ ينفذ أحلاسّه، ويديم تطرفه واختلاسه وهو على ذلك عني يخنس، ويبدو تارة ويكنس... " ⁽²⁸²⁾.

لقد منح القناع المرئي⁽²⁸³⁾ البطل رخصة لعب الأدوار دونما عقبات، فتقمص شخصيات عديدة متماهياً ومتلبساً بها مخفياً حقيقته على الناس مما يجعل لعبة التحايل والخداع تأخذ مسارها إلى النهاية المرتجاء لدى البطل.

نجد السدوسي يقف أمام الناس يسألهم المال بعد أن تقلبت به الحال فأصبح ذا فاقة وعيال زوّته عنهم الأقدار وتباعدت بينهم الدار، فأصبح غريباً طريداً يعتام الكرام، ويتسوغ الحلال الحرام، ونجده أيضاً طارق ليل قد تقطعت به السبل يطلب الإقامة إلى الصباح يتحف القوم بغريب الأخبار ويفتتهم بعلمه⁽²⁸⁴⁾ وأدبه ونراه قاضياً محتالاً ويظلم ويرتكب كل ما يمنحه المال دون ورع ولا خشية⁽²⁸⁵⁾ وإمام مسجد يؤم الناس والصلاة⁽⁵⁾ ومتمرداً عليه في إحدى الحانات يُرَقِصُ حماراً ويعزف مزمراً⁽²⁸⁷⁾ وإما في أحد أسواق واسط فانه يكتسب رزقه من ترقيص دبّ له⁽²⁸⁸⁾.

وفي آخر المطاف ينتحل مهنة الطبّ والعِرافة يداوي المرضى ويعرف النجوى ويخاطب الجن قائلاً له حيث كان يُرقي فتى مريضاً بين يديه " يا ماردُ سهمك صارِد. يا مريدُ، ماذا تريد. ما أطغاك ما أعصاك، ما أبعدك عن الخير وأقصاك. أخرج يا واغل فانك شاغل، أبعد يا خائل، فإنك قاتل، لا تتفدّ إلاّ بسلطان، بُعدت من شيطان. والله لئن لم تمر هوناً، لأحملنك أوناً، وأبوءك من الأرض جوناً وأوسع خونك خونا. ولأجلبنّ على خيلك ورجلك، ولأريقن ماء سجلك. ولأذهبنّ بناجلك ونجلك. ولأرسلنّ عليك من الذكر كتائب، ولأجنبنّ إليك من الحفظ جنائب وجلائب. تذهب بك في كل مذهب، وتردّي بعفريت ومذهب. أعليّ تتمرّد، ولو ليّ تتجرّد، ومنهلي تتورد. شاه

وجهك، وتاه مذهبك ووجهك. اذهب يا ولّاح، كما ذهب الحلاج. تجرد عن هذا الجسد. وإلاّ أوثقتك في مسد. وأسكنتك قيعان البحار، أو ألحقتك بأمّتك في الصّحار. وأودعتك صمّ الصخور، بعد أن أعذبك بكل رقيّة وبُخور. ثم قرأ عليه وزمزم، وتقبّض واعرزّم. وشحا فاه وتثاءب، وتراوغ وتذاءب. ثم رجع إلى الناس وقال يا أيها الناس عندي في هذا الشأن سرائر، وخبايا من الحكمة وضرائر، أخذتها عن العلماء، ولقنتها عن الحكماء. أين من شكّا من هذه الأعراض، أين من رمى من هذه الأغراض. أين من لحقته آفة، أين من برّحت به علاقة أو شأفة. أين من خامرته الأشواق والوساوس، ولعبت به الأجراس والوساوس. أين من سحره ساحر، أو دحره داحر. أين من لقعته عين، أو رهقه دين. عليّ الضمان، وله الأمان. وأنا الزعيم، وله النعيم⁽²⁸⁹⁾.

لقد كان وراء هذه الأقنعة فنانٌ ماهرٌ يتقن أداء أدواره بكل مهارة مجسداً البعد الفني (التحيل) الذي يقوم عليه الفن المقامي الذي عرفناه من خلاله والذي يعد أساس المقامة.

فالسدوسي يتخفى ويتنكر ولا يكشف عن حقيقته إلاّ في نهاية المقامة بعد أن يحقق غرضه ومراده وقد تبقي مجهوله لدى الجمهور ولا يكشفها إلاّ السائب الذي يدفعه الشك أو الفضول إلى التعرف عليه وقد لا يعرفه حتى السائب إلاّ عن طريق الرقعة التي يتركها في نهاية المقامة شارحاً فيها حاله وحيله شعراً⁽²⁹⁰⁾. ومن الأمور التي تخدم البطل وتجعل قناعه سليماً معافى لا تقترب منه آفة الهشاشة هو انه دائم التنقل والترحال فعدم المعرفة المسبقة لشخصه من قبل الجمهور الذي يراه للمرة الأولى ليمنحه الفرصة لأن يرتدي القناع المناسب ويلعب من خلاله الدور الذي يناسب الزمان والمكان فيفرض سيطرته عليهم من خلال أفعاله وأقواله التي تبدو من سحر الخيال لدى هذا الجمهور الساذج البسيط الذي لا يتعدى كونه حشداً من السفهاء والضعفاء والاغبياء يفتنهم بكلامه ويسلب عقولهم بترقيصه دباً فضلاً عن أنه جمهور يجهل العلم والأدب ويؤمن بالخرافات والخزعبلات " قال فعلمنا أنه السروب الجوال، والنطوق القوال. أبو حبيب فتفرقنا وراءه ننفض عليه الطرق، ولا نأمن عليه الخلاعة والخرق. حتى وجدناه في بعض الخانات يُرقص حماراً ، وينفخ مزمراً. وحوله من الناس أوباشٌ وأوشابٌ، وقد أصابهم من قوسه نبالٌ ونشابٌ. وقد استهواهم أمره، واستنفرهم

زمره. فمن مصفّقٍ مازج، أو مصفّقٍ هازج. يروقُ إيقاعه، ويعجبُ إدقاعه. ومن طائشٍ ناقصٍ، ولاعبٍ راقصٍ" (291).

وبقي لنا أن نقول ان هذه المرحلة تقوم في بعض المقامات على مبدأ الحوار بين الشخصيات الفاعلة في النص ، والذي يدفع الأحداث نحو النهاية المحتومة والوصول بها إلى الجزء الثالث والأخير من المقامة لحظة الانكشاف والتجلي.

الجزء الثالث - لحظة التجلي

وهو الجزء الأخير والعضو المكمل للمقامة وهي اللحظة التي يتعرى بها السدوسي أمام الراوي بعد أن يطرح القناع عنه ويتعرّف على حقيقته بعد تخفيه واحتياله، ويكون ذلك أما باختياره هو تاركاً رقعة شارحاً بها حاله وحيله وأسبابه ومبررات أفعاله وأما بفضول من الراوي، والملاحظ على هذا الجزء أن الراوي يلعب دور المخبر الذي يدفعه الشك لأن يتأكد من صحة ما يدّعيه هذا الرجل أي أنه يلعب دور البطولة إلى جانب البطل السدوسي وبهذا الجزء الأخير تسدل الستارة على أحداث المقامة، فكل جزء منها اختص بمهام تهيء الجزء الذي يليه. الجزء الأول التقديم للاحداث عن طريق وضع القاعدة الزمانية والمكانية ورسم الشخص، وأما الجزء الثاني فهو مختص بالاحداث التي تتطور عن طريق الصراعات المختلفة مشكلة حبكة المقامة والتي تكون نهايتها في الجزء الثالث لحظة التجلي والانكشاف.

لقد كان هذا البناء هو البناء العام والغالب على المقامات اللزومية والذي يتشكل من تنكر البطل ثم نيّله ما يريد وانكشاف حاله على يد السائب في الختام ومع ذلك فاننا يمكن أن نجد هذا الهيكل على النحو التالي جمهور يتوسطه شيخ يعظمه أو يزخرف له حديثاً أو يرقص له دباً أو يدعي المعرفة بالغيب ثم فوزه وانطلاقه، وأقباله على المنكر وشرب الخمر. انكار الراوية فعله ذلك وتوبيخه وتوجيه اللوم له، دفاع البطل عن نفسه عن طريق ذمه الزمان وأهله.

والملاحظ أن المقامات اللزومية من حيث تركيب حبكتها تنتمي معظمها إلى المقامات ذات الحبكة العضوية المتماسكة، وذلك لان النص المقامي السرقسطي نص لا يميل إلى التعقيد والتعدد في الموضوعات وإنما يميل إلى الحبكة البسيطة ذات

الموضوع الواحد والحكاية الواحدة التي تعتمد على تكثيف الأحداث وجعلها في بناء مكثف لا يميل إلى الإطالة، وذلك أن النص المقامي نص قصير نسبياً من حيث المساحة ومن حيث الزمن لا يتعدى الساعات أو أياماً محدودة وأن أحداثه تجري في مكان واحد أو اثنين فتعطي البلد والمكان الخاص بهذه البلد كالمسجد أو حانه أو ساحة من ساحاتها العامة وشخصياتها معروفة ومحدودة لا تتجاوز الواحد والاثنين عدا الشخصيات الرئيسية وعلى العموم فإن أحداثها تسير في خط مستقيم دون أية تشعبات نتيجة لوجود حكايات متعددة داخل النص المقامي كقصص ألف ليلة وليلة، إذ نجد هذا التشعب في المقامة العنقاوية إذ تضم في ثناياها أكثر من قصة في آن معاً قد ضمنها الكاتب مقامة عن طريق آلية الاسترجاع.

لقد كان العرض السابق مختصاً بالبناء العام أي (الهيكل) أما طريقة المعالجة الفنية التي يتبعها الكاتب في سرده للأحداث والربط فيما بينها فسيكون مدار بحثي في هذا المقام، وذلك عن طريق تناول مقامة أو مقامتين بالدراسة لئلا ألجأ للكلام النظري المعمم الذي يقودني للوقوع في المغالطة والتناقض وذلك لأن لكل نص مقامي خصوصية في طريقة عرضه هذا من جهة وحتى تتضح الصورة بجلاء من جهة أخرى.

وعلى العموم فأني سأتناول مقامتين تأخذ واحدة منهما نصيبتها من الإجابة في حبكة للأحداث وسيرها في مسار منطقي لا يشوبه الخلل من البداية إلى النهاية مسخراً أياها لنسيج حيلة مقنعة تنطلي على السائب والقاريء معاً. والنموذج المقترح هاهنا المقامة الفرسية والتي تدور أحداثها حول وقوع السائب فريسة لحيلة السدوسي، وابنه حيث عرفا نقطة ضعفه أمام الخيل، إذ كان مولعاً بها في أيام شبابه ولاظهار قدرة الكاتب على نسيج حيلته واستغلاله لكل الامكانيات المتاحة لا بد لنا أن نتتبع طريقة في الحبكة وتسلسل العمل المقامي في الوصول به إلى بناء يمكن أن يوصف بالإتقان وأول ما نبدأ به المقدمة أو العرض والذي اختاره السرقسطي لأن يكون القاعدة التي تنطلق منها أحداث المقامة وهي أن السائب كان في شبابه معجباً بالخيل مولعاً باقتنائها " قال السائب بن تمام كنت في زمن الشباب الغرائق، والنماء المغانق. قد تفننت في السقاها فنونا، وجننت في البطالة جنونا. أخرج من طور إلى طور، فمن كور إلى حور، ومن

قصد إلى جور . فتعوضت في بعض الأوقات من الحسان الرعابيب بالعناق اليعابيب (وملت من) قرع الطنابير إلى قرع الطنابيب . استطرفها نوعا فنوعا، وأفتتها كرها وطوعا . فأرسل طرفي بينها سربا، بعد سرب، واستطرف لها كل مورد وكل شرب . ثم ارتاد لها المراعي، وأختار المحافظ والمراعي . وأجعل لها علامة ووسما، وأدعو بها اسما فاسما . أطرب إلى صهيلها طربي إلى الأغاني، وتشوقي كما تشوق المنازل والمغاني وربما باهيت . بها الكتائب، وسابقت النجائب . فحزت قصب الرّهان، وأتيت عزيزا غير مهان . فتستقزني أريحه الظفر، وألصق خد المناوي بالعفر . فأقمت على ذلك أعواما، أصاحب أقواما فأقواما (292) .

لقد كان اهتمام السائب بالخيال الورقة التي استغلها السدوسي في لعبته على السائب، فاختر الوقت المناسب والوسيلة المناسبة لتبدأ الأحداث تتحرك في الاتجاه المطلوب .

لقد قام السدوسي في إحدى الليالي وعند العشاء تحديداً بدفعه فتى كالشهاب، نقي الإهاب، على هيكل كالقدن، قد جلّ بفاخر من وشي وعدن . له هادٍ وأشراف، وسبائب وافية وأعراف . لا تلوح عليه هجنة ولا إقراف . أمام السائب ليقوم بخطاب استعراضي يعرض من خلاله أوصاف هذه الفرس وما تمتاز به من صفات جمالية وقدرات سحرية وأصالة .

" قال هذا المقرّب القارب، هذا الطالع الغارب . هذا الساري السارب . هذا ابن الوجيه ولاحق، هذا اللقوق لكل لاحق . هذا قيد النواظر، وفوت المناظر، وغيظ المناوي والمناظر . أين منه داحس والغبراء، أين الجماء والشقراء . أين اليعسوب واليحموم، أين العداء والجموم . هذا تليل، كما زها التاج والإكليل . هذا هاد، كما هدى إلى الرشيد هاد، وعين كمرأة الصنّاع، يديرها بمحجرها من القناع . ومنخر كوجار السباع، ومغار الضباع . وأذن حشر، لا طي ولا نشر . كورق البربر، أو السنّان الطرير . صادقة السمع، وادقة اللمع . تحس وطء الذر، وتؤذن بالخير أو بالشر . وجمجمة كالعلاء، أو السعلاة بالفلاة . إلى جران، كالإران . وجوف هواء، وأضلاع رواء . إذا أقبل أو أدبر، حدث عنه الحسن وخبر . وإذا قطف منه قاطف، فالبرق الخاطف . وإن سار منه سائر، فالطيف الزائر (293) .

نتيجة لهذه الأوصاف التي قدمت على لسان الفتى كان الحدث يتحرك بحذر نحو الذروة إذ شعر السائب أنه أمام فرس فريد فدار بينه وبين الفتى حوار زاد من إعجابه وتعلقه بهذه الفرس حيث أجابه عن السوط الذي يستعمله من أجلها " فقال مثله لا يُبعثُ بسوطٍ ولا زجر، ولا يدعى بحصانٍ ولا حجر. مالك وجراؤه، وليس لك بيعه ولا شراؤه. هو سكابي*، اتخذته لركابي. واصطفيته لزمانى، وأعدته لأمانى. لا يُعار ولا يُباع، ولو بُذلت فيه الضيعة والرباع. هو كفى وقدمي، ويُسري وعدمي. ولحمي ودمي، واغتباطي وندمي. قال فما زال قوله يؤكدُ به ولوعي، ويُشبُّ نار الحرص بين ضلوعي. إلى أن أُجزلتُ له العطاء، وكشفتُ الغطاء⁽²⁹⁴⁾.

وزيادة في التحايل والخداع رفض أن يبيعها للسائب حتى بعد أن أُجزل له بها العطاء فقد أدرك أن حيلته بدأت تأخذ مفعولها في نفس السائب وحتى لا يقلقه الشك، سلك له طريقاً جديدة قد مهدها جيداً وهمية أنه أدرك إعجابه الشديد بالفرس وعلى ذلك فانه يود وضعه امانة عنده ريثما يعود من سفره إلى عُمان، إذا أنه مطر له وأنه مشفق عليه من وعثاء السفر مقابل بعض من المال على سبيل السلف أو الدين يعيدها له بعد أن يعود لاعادة فرسه من عنده أي يجعله مجرد رهينة مقابل بعض من المال لا البيع لاطهار تعلقه وأنه لا يستغني عنه من جهة وحتى يزداد تعلق السائب به من جهة أخرى " قال قطري شاسع والمدى بيني وبينك واسع. وقد أخذت منه الأسفار والموامي والقفار. وهو كما تراه طليح، وأنا عليه مشفقٌ ومليح. وأنا من طريق على طهر، وقد نابت نوائبُ الدهر. ولكن لما أراه من سررك، وعجبك به وعزوك. أمتّعك به خلال ما أرجعُ من عُمان، ثم أسألك فيه الأمانة والأمان. وإنّي محتاج من المال إلى هنيئة تكون عندي سلفاً، وأنا أرجو من الله خلفاً، وإنك ستوسعه قياماً عليه وعلفاً. فما أفارقه بعلم الله إلا كما يفارق الوالدُ ولده، والعاشقُ جلده، والقاطنُ بلده⁽²⁹⁵⁾.

وبراعة في التحايل أظهر لنا أن شيخه لم يكن راغباً في بيع هذه الفرس وأنه أبدى فرحاً وسروراً حين علم من ابنه بعدم بيعها له، وأنما وضعه أمانة عنده ريثما يعودان من سفرهما. وعند الفجر وصلت أحداث هذه المقامة إلى قمتها حين حصلا على المال من السائب بعد أن استضافهما ليلة كاملة وهي اللحظة نفسها التي بدأت أحداث المقامة تتحدر نحو النهاية التي تحمل عنصر المفاجأة المنتظر بحكم معرفتنا

المسبقة لطبيعة النص المقامي فكانت هذه المفاجأة المنتظرة بالنسبة لنا والمدهشة والمؤلمة للسائب تكمن في طيات ذلك الخط الذي أودعه أيّاه إذا وجد فيه.

رماك عن غرة حبيب	يا أيها الخل والحبيب
وأنت خدن له حبيب	غرك من قبله أبوه
لا العرف منه ولا السيب	غرك من وصفه جواد

شرب علي عهد شبيب	أخني على عمره زمان
فعيشه الماء والزبيب	ليس بفيه سنن سن
حده الورس والصبيب	ولونه لا يحسد لکن
أنك في حجرها ربيب	هل علمت ويحك الليالي
والشد من جريه دبيب	تسأله الجرى في مداها
لم يدر ما الركض والشبيب	غرك منه صهيل مهر
يفرقه الماهر الطبيب	هلاً وفي صونه دليل
وكل تيس له نبيب	فكل طرف له صهيل
لا هو أسفى ولا ربيب	أخبت به من سليل عير
قد يخدع العاقل اللبيب	هون عليك الحديث عنه

قال فتتورته فإذا به كما ذكر، فلا حمد حامد ولا شكر. لا عير ولا فرس، ولا صهيل ولا جرس. جلد قد تخذد، ولحم قد تبدد. وإهاب قد تقلص، وشعر قد تملص. وضرس قد نفد وقنيء، وعظم قد ضوى وضنيء. قد خضبيه (بالحناء والورس) خاضب، ونضب ماءه من الدهر ناضب. قد ألصق عرفه وذنبه بالغراء، وركب في مثل الجريد أو السراء. فصيرنه طعمة للنسور والعقبان، وفريسة للأسود والذوبان. واحتسبت فيه المصاب، وقلت مثلي أخطأ وما أصاب⁽²⁹⁶⁾.

لقد كان هذا النص الشعري يحمل في طياته ما لم يكن يخطر على بالنا وبال السائب ترنيمة مؤلمة تؤذن بنهاية حلم عاشه السائب ليلة كاملة تجلت حقيقته مع خيوط الصباح الأولي.

لقد أمسك السرقسطي بزمام المقامة من البداية إلى النهاية إذ قام بوضع القاعدة التي ستتطلق منها الأحداث في العرض الأول الذي يشكل الجزء الأول منها، فاختار أن تكون شخصية الراوي الهدف للسدوسي وعليه فلا بد من وجود الشيء الذي يستطيع أن يستعمله البطل من أجل إيقاعه في الشرك فكان حبه للخيل وولعه الشديد به الوتر الذي سيعزف عليه السدوسي. وحتى تبدأ أحداث المقامة في سيرها إلى الأمام أوكل السرقسطي زمام أمرها إلى البطل فبدأ عمله منذ الساعات الأولى دليل لليل مصدر القوة بالنسبة له إذ يشكل حاجزاً يحجب به الحقيقة عن الراوي ومن هنا بدأت أحداث المقامة ترسم خطواتها على ساحة العمل المقامي رويداً رويداً صعوداً نحو القمة وحتى تسير الأحداث وتتطلي الحيلة قام السدوسي بحبك حيلته على النحو التالي، مستغلاً جميع الظروف:

- 1- اختيار الساعات الأولى من الليل.
 - 2- دفع فتى كالشهاب نقي الأهاب لأن تكون السنارة التي يضع الطعم من خلالها، فالفتى ذو أوصاف لا تنبئ إلا عن فتى ذي مكانة رفيعة.
 - 3- جعل الفتى يقدم خطاباً يعرض فيه أوصاف الفرس وما تمتاز به من محاسن.
 - 4- إظهار التمسك به وأنه ليس للبيع حتى بعد أن أجزل السائب له العطاء فيه.
 - 5- إظهاره الأشفاق عليه من وعشاء السفر.
 - 6- يتركه أمانة مقابل بعض المال بعد أن تأكد من أعجاب السائب به.
 - 7- وكانت المحاولة الأخيرة تظاهر الرجل بالفرح والسرور لعدم بيع ابنه الفرس للسائب وذلك لأنه لم يكن يرغب في ذلك.
- فما كان من السائب أمام كل هذا التحايل والخداع، إلا أن يصدق كل ما يجري حوله.

وأما المقامة الثانية، والتي أتناولها بالدراسة، المقامة الحادية والعشرون، والتي تدور أحداثها في البحرين، وحتى يتضح الغرض من وراء تناولي إياها، أقدم عرضاً سريعاً لها مقسماً على شكل وحدات كالآتي:

- 1- يخبرنا الراوي أنه قد وصل البحرين وهو أشعث أغبر لا مؤنس ولا صديق له.
- 2- توجه عند المساء إلى أحد المساجد بغية البيات فيه فيجد الناس بين راعك وساجد.

3- بعد فراغ الإمام من الصلاة والتفرغ والابتغال دار بينه وبين الراوي حديث، تعرف عليه وعرف قصته من خلاله.

4- وهي أنه قدم من اليمن بعد أن أغواه أبو حبيب بكل قبيح حتى تبدد ماله فحين رآه أعرى من النبع فارقه فراق الشرار للزند.

5- مواساة بحاله، دعاه الإمام إلى بيته فوجده منزلاً رحباً ذا أهل وصحب فوطاً له مهاداً ودعاه للنوم.

6- قام السائب بدفع صرة من اللؤلؤ النثير إلى الإمام وأوصاه بها صوناً لها وحفظاً.

7- في الصباح وجده الإمام قد سرق اللؤلؤ وهرب تاركاً له رقعة أدرك من فحواها أنه وقع في شرك السدوسي.

8- بعد أن علا صياحه وتوجهه أسرع إليه أهل المكان وأخبروه أنهم علموا أنه من صيده الليلي وأنهم أهل لهو ومجون، يأتيهم هذا الإمام الكاذب ليلاً فينهمك معهم في البطالة والغواية.

يتضح من خلال هذا التلخيص، وجود التناقض ما بين الأحداث في هذه المقامة نتيجة للإفتعال غير المبرر وغير المدروس للأحداث، وذلك من أجل بناء حيلة يظن السرقسطي أنها سوف تتطلي على القاريء.

فقد ظهر هذا التناقض بين الأحداث من أول المقامة إلى نهايتها من خلال وجود صورتين متناقضتين، واحدة في بداية المقامة والثانية في نهايتها:

الأولى منهما: تصور السائب على أنه ابن سبيل قد ورد البحرين أشعث أغبر لا مؤنس ولا صديق بعد أن تبدد ماله نتيجة لخداع صديقه أبي حبيب. وأما الصورة الثانية فهي: وجود صرة من اللؤلؤ النثير مع هذا الرجل الفقير الحال الذي تبدد كل ما يملكه من المال في اليمن قبل أن يصل البحرين والتي قام بدفعها إلى الإمام حفاظاً لها وصوناً. فهتان الصورتان المتناقضتان تدفعاننا لطرح الأسئلة التالية: من أين لهذا الرجل اللؤلؤ في نهاية المقامة، وقد أخبرنا في بدايتها أنه ورد البحرين خالي الوفاض بعد أن تبدد كل ما لديه من مال على يدي السدوسي في اليمن؟ فضلاً عن ذلك، ما السبب الذي يدعوه إلى دفع مثل هذه الصرة للإمام مع أنه قادر على حفظها وإخفائها؟ والسؤال الأهم والذي تظهر إجابته الإفتعال غير المنطقي وغير المبرر لهذه الأحداث، هو من أين

للسدوسي أن يعلم بوجود اللؤلؤ لدى السائب حتى ينصب شباك حيله عليه وهو الشخص الوحيد الذي يعلم أنه لا يملك المال بعد أن تركه خالي الوفاض وهرب عنه ؟ وإلى جانب ذلك كله هل يُعقل أن السائب لم يدرك أنه في بيت لهو ومجون لا بيت أسري يفترض أن يكون هذا الإمام فيه لا في بيت كهذا؟.

إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة، يظهر من خلالها التناقض ما بين أحداث هذه المقامة الناجمة عن عدم احتراس السرقسطي من الصنعة الافتعالية التي ينقصها التدبر والتنسيق بين الأحداث، فكانت النتيجة بناءً قصصياً متناقضاً من بدايته حتى نهايته يحسب عليه لا له.

التشكيل اللغوي

كان الذوق وما زال مدار الاهتمام على مساحة العصور الأدبية، فما كان مرفوضاً في عصر من العصور الأدبية السابقة، قد أصبح اتجاهاً له سلطانه في عصر لاحق.

فبعد أن كان الشعراء - والنقاد يفضلون الشعر المرسل على السجية دون تكلف أو تَعَمَل، أصبح هناك اتجاه آخر يفرض سلطانه على ذوقهم الأدبي منذ أن ظهرت تباشيره الأولى عند بشار بن برد ومسلم بن الوليد حتى تأكد وجوده وفرض نفسه على شعر أبي تمام⁽²⁹⁷⁾.

ويوضح ابن المعتز في كتابه " البديع " تربع الاتجاه " البديعي " على عرش الأدب شعره ونثره " إذ أتاح بوضعه لهذا الاتجاه ما لم يُتاح لغيره من الاتجاهات الأدبية عند العرب، فقد وضع أصوله النظرية القائمة على أسس فكرية وفلسفية وهذا ما لم يُتاح للاتجاهات الأخرى لكي تسمو وتتبلور وتكون مذاهب أدبية واضحة المعالم"⁽²⁹⁸⁾.

ومع أن المذهب البديعي بدأت بواكيره الأولى بالشعر فقد نما وترعرع بالنثر اتجاهاً أدبياً يضفي على نتاجهم حسناً وجمالاً تستعذبه النفوس وترق له الأسماع فظهرت الرسائل والخطب التي تسرف في حلي الزخرفات البديعية وأسرف المتأخرون من الكتاب في اصطناع هذه الزخارف والاعراف في تنميقها وعلى وجه خاص في تلك الأجناس الأدبية التي تحتاج إلى أناة وروية ومنها الرسالة والمقامة.⁽²⁹⁹⁾

وفي العصور اللاحقة لم يتوقف تيار الصناعة اللفظية بل أخذ يزداد ضراوة وشدة حتى نرى ضراوته تتأجج عند أهم أدباء القرن الخامس الهجري وأغزرهم إنتاجاً هو أبو العلاء المعري وذلك بإلزامه نفسه بما لا يلزم عليه في سائر شعره ونثره إذ خطّه منهجاً لنفسه ولزوم ما لا يلزم عبارة قديمة تعبر عن ظاهرة شاعت في الشعر أولاً وفي النثر ثانياً وكانت تعني " أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه ليدل بذلك على غُزره وسعة ما عنده"⁽³⁰⁰⁾ أو أن يلتزم الناظم والناثر ما لا يلزمه⁽³⁰¹⁾ طلباً لزيادة في التناسب والاعتراف في التماثل"⁽³⁰²⁾.

وهو وفقاً لتعريف البلاغيين أن "يجيء قبل حرف الروي"⁽³⁰³⁾ وما في معناه من الفاصلة ما ليس بلام في مذهب السجع"⁽³⁰⁴⁾ كقوله تعالى (وأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر)⁽³⁰⁶⁾ أو هو: " التزام الدخيل"⁽⁷⁾ حرفاً معيناً"⁽⁸⁾ وقال فيه صاحب الكافية هو " أن يلتزم الناثر في نثره أو الشاعر في شعره قبل حرف الروي حرفاً آخر فصاعداً على قدر قوته مشروطاً بعدم التكلف"⁽³⁰⁸⁾ وقد أصبح هذا المصطلح البلاغي منهجاً لبعض من الكتاب والشعراء يتفنون فيه مبدعين صوراً متعددة وأشكالاً مختلفة من الالتزام كما فعل المعري في لزومياته والحصري في مرثياته والسرقسطي في مقاماته. ولعل المدرسة العلانية في التطوع بما لا يلزم، كانت المعين الذي لا ينضب أمام الكتاب والشعراء في عصره وما تلاه من العصور في المشرق والمغرب فقلدوه في لزوم ما لا يلزم في شعرهم ونثرهم على السواء⁽³⁰⁹⁾ وقد كان اختلاف نوع اللزوم وتغيير عناصره من أديب لآخر دافعاً حداً بالمعري إلى تعريف اللزوم الذي سار عليه في لزومياته وتفصيل الحديث عن عناصره في مقدمتها ، فقد قال في تعريف لزوم ما لا يلزم " ففي هذا أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر لها حشو البيت ولها أسماء تعرف"⁽³¹⁰⁾.

وخلاصة القول في اللزوم أنه مذهب خاص يتبعه الأديب بمحض إرادته واختياره لأظهار قدرته اللغوية في التألق بالكتابة الأدبية دالاً على غُزرٍ وسعة ما عنده من امكانات قد تكون نادرة وغير مألوفة، لذا فللملتزم بما لا يلزم مندوحة في العدول إلى غير ملتزمه تجنباً لتكلف الذي قد يحتسب عليه لا له " وليس يغتفر للشاعر إذ نظم على هذا الفن لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزمه شيء من عيوب القوافي، لأنه إنما

فعل ذلك طوعاً واختياراً من غير إكراه ولا إكراه، ونحن نريد الكلام الحسن على أسهل الطرق وأقرب السبل وليست بنا حاجة إلى المتكلف المطرح، وأن ادعى علينا قائله أن مشقة نالته وتعباً مرّ به في نظمه⁽³¹¹⁾.

وبناءً على ذلك فقد اشترط فيه ابن الأثير عدم التكلف، أما المتكلف منه فهو الذي يأتي بالفكرة والروية، وذلك أنه ينضى خاطر في طلبه، ويبحث على تتبعه واقتصاص أثره، وغير المتكلف يأتي مستريحاً من ذلك كله، وهو أن يكون الشاعر في تنظيم قصيدته، أو الخطيب أو الكاتب في إنشاء خطبته أو كتابته، فبينما هو كذلك إذ سنع له نوع من هذه الأنواع بالاتفاق لا بالسعي والطلب⁽³¹²⁾.

ولعلّ السرقسطي من أهم كتّاب المقامة في القرن السادس، قد تأثر بالمعري قدر تأثره بالحريري ونسج على منواله مقاماته هذه واسماً إياها بالمقامات اللزومية. ولا أظن أنه كان عابثاً من وراء تسمية مقاماته هذه "بالمقامات اللزومية"، بل جاء اسمها حُجة على منهجه المتبع ودعامة انطلق على أساسها في بنائه هذا الرصف المعماري المهندس.

" أما بعد حمد الله العلي، والصلاة على المصطفى النبي فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة. أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره، ولزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم، فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم⁽³¹³⁾.

ونظرة شاملة لهذه المقامات ترينا كيف كان منهجه في الالتزام بما لا يلزم يقوم على دعامتين أولهما: أنه التزم في نظمها ونثرها قبل حرف السجع حروفاً أخرى تختلف عن حروف السجع وتخضع للازدواج في معظمها، ما عدا المقامة المثلثة إذ تخضع حروف اللزوم فيها إلى التثليث.

وأما الدعامة الأخرى فقد جاءت عنده على شكل التزام بأساليب مختلفة من التوشيح كإقامته عدداً من المقامات على حرف روي واحد لا يخرج عليه في سجعته من أول المقامة إلى آخرها.

لقد مثّل السجع الظاهرة الإطارية والأساسية في هذه المقامات، "من حيث هو عنصر موسيقي له تأثير متأكد في قيمة النص المجالية ومن حيث هو أيضاً علامة جنس أدبي هو المقامة في الأدب العربي"⁽³¹⁴⁾.

ويعد السجع من أهم المحسنات البديعية وأكثرها التي فرضت نفسها على فنون النثر العربي " وربما تحقق له ذلك لكونه أول وأقدم ما عرف العرب من فنون البديع ممثلاً في سجع الكُهّان ثم بوجوده في فواصل القرآن الكريم"⁽³¹⁵⁾.

ومنذ أن شاع استعمال السجع في منتصف القرن الثالث لدى كتاب المشرق حتى أصبح مظهراً يميز النثر البليغ لا يكاد يستغني عنه كاتب ، ولذا نشأت مدارس خاصة تعنى به عناية خاصة⁽³¹⁶⁾.

وأما في الأندلس " فقد كان السجع قليلاً جداً في القرون الأندلسية الأولى ولم يبدأ في الظهور على استحياء إلا مع أواخر القرن الرابع الهجري...، والحق أن السجع الأندلسي هو ابن القرن الخامس الهجري، فيه نشأ نشأته الفنية الواسعة وفيه استكمل مقوماته وفيه غدا عنواناً على البراعة ، قلماً يضحى الكتاب به أو يفرطون فيه"⁽³¹⁷⁾.

ومن أهم الفنون النثرية سواء في المشرق أو المغرب التي اعتمدت في تكوين جملها على السجع المقامة، فهو السمة اللازمة والأساسية في تكوين بنائها اللغوي الذي يميزها عن فنون القول الأخرى.

" فمهما يكن من أمر السجع في الفنون النثرية الأخرى كالخطبة والرسالة، فإنه لم يتمتع بمثل مكانته المرموقة التي احتلها في المقامة ، لانه إن كان في غيرها حليته وزخرفاً فهو في المقامة عنصر أصيل من عناصر بنائها الأدبي حتى صار علامة على المقامة"⁽³¹⁸⁾.

وللسجع في مقامات السرقسطي حضور بارز لا تكاد تخلو منه مقامة ولا فقرة إذ تفنن به صاحبه متجاوزاً الإزدواج المعهود إلى التنوّع في البنى والقوافي ، فكان من مقاماته المزدوجة والمثلثة والموحدة السجعية.

لقد عرّف البلاغيون السجع على أنه " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"⁽³¹⁹⁾ أي " تماثل الحروف في مقاطع الفصول"⁽³²⁰⁾.

وإذا ما نظرنا إلى هذه المقامات نجد أن صاحبها قد أقام معظم مقاماته على هذا الإزدواج من أول المقامة إلى آخرها إذ تتشكل فقراتها اثنتين اثنتين تتوج كل زوج قافية مشتركة⁽³²¹⁾ مثال ذلك من المقامة الثانية.

" لما فارقت جرجان، أريد أرجان. برح بي الشوق، وجدّ النزاع والتوق فسرت أستصحب الرفاق، وأجوب الآفاق، حتى فارقت المأهول، وركبت المجهول⁽³²²⁾.

في هذا المثال نرى السرقسطي قد بنى مقامته هذه على الأزواج من أول المقامة إلى آخرها، بحيث توج كل قرينتين من هذا الرصف بقافية مشتركة بالإضافة إلى التزامه حرفاً معيناً قبل حرف الروي في كل زوج مضافاً على هذه السجعات خفة ورشاقة.

وإلى جانب الإزدواج في هذه المقامات نجد السرقسطي قد ألزم نفسه قيوداً ولوازم متجاوزاً بها الإزدواج إلى أشكال مختلفة من التوشيح.

ففي مقامته السابعة عشرة (المرصعة) نجد أن فقراتها تتشكل اثنتين اثنتين، ولكنها تزيد على هذا الإزدواج بقرائن أخرى داخلية، وهذا الأسلوب في الصياغة يطابق ما عُرف بالترصيع عند العرب الذي " تكون [فيه] الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز"⁽³²³⁾ في القرينتين المتجاورتين، يقول في أولها:

" قال حننت إلى الوطن المحبوب، ونزعت إلى العطن المشبوب. حيث مارب الشباب، وملاعب الأحباب. وحيث عُقّت التمام، وشُقّت الكمائم. وأول أرض مسّ جلدى ترائبها، ورفع نجدي سرايبها. فأطعت العزائم ، وقدعت اللوائم. ورفضت المكاسب، ونفضت السباسب. وناهبت الفرقد في جوّه وصاحبت الخفيّد في دوه. فلا أنس إلّا بعواء السرحان ونداء الشبحان⁽³²⁴⁾.

من خلال المثال السابق نرى كيف أن السرقسطي بنى مقامته هذه على الأزواج المطعّم بقرائن داخلية فكانت كل كلمة في الجملة الثانية تطابق سابقتها في الوزن والقافية فتشكّلت هذه الجمل على أساس التقابل الصوتي الناجم عن التزامه بما لا يلزم من الحروف قبل السجعات محدثاً تناغماً موسيقياً عالي الانسجام خفيف الأنغام.

وإلى جانب مقامته السابقة الذكر مقامة أخرى سماها (المدبجة، الموشحة) فكانت موسيقاها عالية الأنغام بديعة الأوزان فجاءت كل فقرة منها على منوال سابقتها

وكل كلمة في الفقرة اللاحقة تطابق نظيرتها في الفقرة السابقة عليها في البنية والصوت الأخير " قال كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدّمّاة والحباب. قد خلعت الرسن والعدار، وقطعت اللّسن والإعذار. وتلقيت الراية باليمين، وحويت الغاية بالهزيل والسمين. فلا مركب من اللّهو إلّا وفي يديّ زمامه، ولا مذهب للسهو إلّا وعليّ إمامه. ولا أدري سوى السّعد صاحباً، ولا أسري بغير الجدّ صاحباً⁽³²⁵⁾.

من خلال النص السابق نلاحظ أن السرقسطي قد أخضع هذا النص إلى الموازنة بين الفقرات، بحيث تشترك كل اثنتين في منوال واحد أو قافية واحدة وعلى العموم فإن هذا التوازن الذي صنعه السرقسطي بين الفقرات، كان نتيجة حتمية لما نثره بها من جناس ولما وشاها به من طباق وإلى التزامه بما لا يلزم من حرف قبل حروف الروي التي تخضع كل منهما إلى الإزدواج.

ومن أكثر مقاماته إغراقاً في الصنعة، أربع المقامات التي أدارها على نسق الحروف، فكانت الأولى والثانية منها قد أدارها على حرف (أ، ب، ت، ث) وأما الثالثة والرابعة فقد أدارهما على حروف (أبجد)⁽³²⁶⁾ بحيث كان عدد فقرات كل مقامة من هذه المقامات الأربع معادلاً لضعف عدد الحروف في النسق المتبع.

فإذا ما قمنا بعملية إحصاء دقيقة لعدد الفقرات في المقامة السابعة والثلاثين على سبيل المثال مستثنين منها الشعر وجدتها تتألف من (58) فقرة وهذا الرقم هو ضعف عدد الحروف المتبعة في النسق، وقد جاء هذا الرقم نتيجة حتمية للالتزام بالإزدواج بين السجعات إذ كان يقيم فقراتها على شكل فقرتين متساويتين، تتوّج قافيتهما حرفاً واحداً.

وإذا ما تأملنا هذه المقامات الأربع، نجد أن السرقسطي ألزم نفسه فيها حدوداً لم يخرج عليها من أول المقامة إلى آخرها:

- 1- الالتزام بالنسق متسلسلاً به من البداية إلى النهاية دون تجاوز، فلا يدخل من الباء إلّا بعد أن يفرغ من سجته على الهمزة، وهكذا.
- 2- لا يترك أي حرف من حروف النسق المتبع أو يسقطه ولا يقوم بتبديل مكانه أو إرجائه إلى ما بعد.

3- الالتزام بالازدواج في كل سجعته، مقيماً النص على شكل قرينتين يتوج قافيتهما قرينة واحدة من حروف ذلك النص المتبع.

4- التزم فيها قبل حروف السجع حروفاً أخرى تختلف عن حروف السجع وتخضع للازدواج كذلك.

وأما في مقامته المثلثة ، فقد التزم في بنائها ثلاث قرائن بدلاً من اثنتين، في كل سجة قبل أن ينتقل إلى السجة التي يليها فتجتمع قرائنها ثلاثاً ثلاثاً، كل ثالث متوج بقرينة واحدة، لذلك فقد خضعت حروف اللزوم إلى التثليث أيضاً في شعرها ونثرها على السواء.

ومن الملاحظ أنه التزم هذا التثليث في شعرها فأورد ثلاث قطع شعرية كل قطعة منها على ثلاثة أبيات لا تزيد ولا تنقص بحيث تشترك هذه الأبيات الثلاثة بقافية واحدة، فكانت الباء في الثلاثة الأولى والفاء في الثلاثة الثانية والعين في الثلاثة الأبيات الأخيرة، كما نرى من قوله في خاتمها ، قال: " فقلت لا درّ درك، ولا أنجح شرك، ولا عداك ضرّك لقد لوم نجرّك، وكبر هجرّك، وتمين بعدك وهجرّك. ألا يكون لك رجوع، ولا يسلم منك سامر ولا هجوع، ولا يثني منك عمرّ ذاهب وزمن فجوع". فقال:

وقد دعا طرفه الهُجوعُ	هيهات من خالع رجوع
دهرٌ بأبنائه فجوعُ	ما نال منك ولا ثناء
ثم لك التوبُ والرجوع ⁽³²⁷⁾	دعني أوفي الصبا مداه

ومن ضروب السجع التي تخيّرنا أقامته خمساً من المقامات على حرف واحد لا يخرج عنه في سجعته من أول المقامة إلى آخرها، فعنّون كل واحدة منها باسم الحرف الذي بناها عليه الهمزية والباءية والجيمية والدالية والنونية، يقول في أول الهمزية " كنت زمن الشباب والنماء، قد ولعت بالنضال والرما. أتطلب النبع والسراء، وأتجشم التأويب والإسراء، وأتدري الظلماء، وأتسفف اليهماء. فبينما أنا بفقره بيداء، لا أرى إلا ظبية جيداء، أو نعمة ربداء. وقد باعدت الظلال والأفياء، وفارقت الحلال والأحياء⁽³²⁸⁾.

وإذا ما تتبعناها إلى النهاية نرى أنه قد مضى على هذه السجعة التي حملت عنوانها إلى النهاية فضلاً عن أنه التزمه في شعرها أيضاً بالإضافة إلى كل ذلك ، فإنه قد التزم بما لا يلزم مخضعاً أيّاه إلى الإزدواج.

لقد سعى السرقسطي من وراء ذلك إلى إصطناع بنية إيقاعية تتميز بالتنوّع والتجدد من مقامة إلى أخرى، فنراه ينوع بين إيقاع النسيج المقامي القائم على الإزدواج بين الفقرات أساساً متجاوزاً ذلك إلى التثليث والترصيع والتدبيج محدثاً بذلك بنية إيقاعية غنية الأنغام عذبة الألحان.

وأساس الإيقاع في هذه المقامات هي المادة الصوتية الناتجة عن استخدامه السجع ولزومه بما لا يلزم وتوظيفهما في صلب النصوص توظيفاً بارعاً معتمداً في ذلك على التناسق والتظافر وفق نسق معين مطرد يقوم على التكرار والترديد بالدرجة الأولى لذا فالإيقاع بهذا الاعتبار "حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية ويدخل ضمن ذلك كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وتكرار في الأصوات وفي المفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها"⁽³²⁹⁾.

يبدو من ذلك أن الإيقاع يعتمد على تردد الوحدات الكلامية والوحدات الكلامية في السياق على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام. وحتى يتم له هذا النوع من التساوي والانسجام فقد تخير أنواعاً من السجع تحقق له مطلبه المنشود.

1- السجع قصير المدى : وهو النوع الموعول عليه في إحداث التنغيم وقد سماه الباقلاني "السجع المتقارب الفواصل المتداني المقاطع"⁽³²⁾ ويعد هذا النوع من أفضل أنواع السجع وأكثرها مقدرة على إظهار الأنغام لأن تردد الأصوات المنبعث من الكلمات المسجوعة يتردد في زمن قصير من الكلام ، فلا يذهب النغم الناتج عنها سدى كما في السجع الطويل.

وأول نوع منه السجع المتواتب: " وهو نوع خفيف النبرات، سريع الحركات، يقفز بالقاريء قفزاً، لما فيه من تعابير قصيرة، تنتهي بسرعة إلى فواصل موسيقية كثيرة النبرات"⁽³³¹⁾ كقول السرقسطي واصفاً نفسه " فقلت أهلاً بليّك، وأني لأجد منذ حين ريّاك. من أين طلعت وذررت، وعمّ خبرت زمانك وفررت. فقال أما أنه الذي

عرفت كاشر الناب، زمر الذناب. مقلص الظلال، مذمم الخلال. خدوع الإقبال، رث الحبال. إديارُهُ أسلم من إقباله. وذئبه أقتل من رثاله. لا يقيل عثرة، ويُراصدُ العقرب والنثرة. يتلاعب بالاحلام، تلاعب المياسر بالازلام. أفٍ له من مُجدِّ هازلٍ، وفصيل بازل. ومودودٍ قاتل، ومأمون خاتل. ولا يرقُ منه جنانٌ، ولا يُرجى له حنانٌ. من سكن إليه يخذله، ومن صانه يبذله، لا يستريحُ من نصبه، ولا يُفِيقُ من وصبه⁽³³²⁾.

لقد جاءت هذه الأوصاف على لسان السدوسي في معرض جوابه لذلك السؤال الموجه له من السائب حيث التقاه بعد طول غياب فجاءت هذه العبارات المتسارعة المتقاربة الفواصل لتعبّر عن نبرات الاعتزاز بالنفس من جهة وعدم الرضى عن ذلك الدهر من جهة ثانية التي لن ولن تغير مني شيئاً ولن تضعفني شيئاً، فجاءت رداً على السائب والدهر معاً.

وأما النوع الثاني منه فقد عرف بالمتراكب: وهو نوع يبدو " لشدة إسراره كأن بعضه يريد أن يركب بعضاً فتوحي الأنغام المتصاعدة منه بجموح شديد وتسابق وإزدحام"⁽³³³⁾.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها عليه قوله: " فقلت أبا حبيب أفي هذا المسرح ترتع وتصقع، ومن هذا المورد تشرب وتنقع. لقد طاب مشرّعك، وعذب مكرّعك. ونقع صدّاك، وظفرت يداك. فأجمل ولا تحمل، واقنع ولا تمنع. واسرح ولا تمرح. واجنح ولا تسنح وامزح ولا تنزح. واطرح ولا تجرح. وقدر ولا تُكدر. وياسر ولا تعاسر. واجلب ولا تطلب. وأخلص ضميرك، ودارِ أميرك. وإياك والملل، والتجنّي والعلل. واعلم بأن خبرك ذائعٌ، وحديثك شائعٌ. ووراءك السنون، وأمامك المنون"⁽³³⁴⁾.

لقد جاءت هذه النصائح في جمل ذات قالب موسيقي واحد تتدافع بسرعة وكأنها تتسابق في مضمار سباق ضيق لتعبر عن دهشة السائب واستنكاره أمام فعل السدوسي. وعلى العموم فإن هذين النوعين من السجع يأتیان دائماً في مواضع الأنفعال والوصف لبعض الأحداث التي تتطلب سرعة في عرضها.

وهناك نوع ثالث يعرف بالمتمد " وهو الذي تبدو فيه الأنغام متواصلة والقوافي مستمرة على وتيرة واحدة حتى تستفرغ النفس⁽¹⁾ ونلاحظ أنه ورد على غرارهِ في

النص السابق الذكر حيث يقول موصياً أبا حبيب: "واسرح ولا تمرح. واجنح ولا تسنح وامزح ولا تنزح. واطرح ولا تجرح"⁽³³⁶⁾.

ومن مقاماته على هذا المنوال الخمس المقامات التي أنشأها على حرف روي واحد الهمزية والبائية والجيمية والدالية والنونية على الرغم من أن فقراتها أطول مدأً وأبعد سجعاً من فقرات المثال المطروح سابقاً فيقوله في إستهلال مقامته الدالية، قال حللت زبيد، وأنا أقود الخيل والعبيد، وأرفل في البرود وأكرعُ من العيش في برود. لا أصبو إلا إلى خريدة، ولا ألهجُ إلا بمقنبٍ أو بجريدةٍ أكربُ القحم الشداد، وأردُ النطاف والعداد. فحيناً للطراد، ومقنصة الشراد، وأونة للجلاد، وبذل الطريف والتلا.⁽³³⁷⁾

وحتى يخرج مقاماته هذه من الرتبة الناجمة عن تكرار نفس الصوت، قام السرقسطي بتطعيمها أصواتاً أخرى من خلال التزامه بما لا يلزم من الحروف مخضعاً إياه للازدواج في كل قرينتين فيتوجهما الحرف المختار أنظر لحروف اللزوم كيف كانت تخرج هذا النص من رتبة التكرار المستمر لنفس الحرف.

"قال أقمت في حلب، بين در من العيش وحلب. أخوض في جدّ ولعب، وأروض كل شامسٍ ومستصعب. أنتسم ريحان الشباب، وأحتال في ميدان المراح والشباب، لا أفكر في حادثة تتوب، ولا أدري كيف تهبّ الصبا والجنوب"⁽³³⁸⁾.

2- السجع المتوسط المدى: تكون فقراته أطول مدأً من السجع القصير، وقد شاع منه في مقامات السرقسطي السجع المتوازي"⁽³³⁹⁾ وهو يُراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منها"⁽³⁴⁰⁾ وقد عمد السرقسطي إلى الإكثار منه لأبراز الجرس الموسيقي بشكل يقترب من موسيقى الشعر الذي يعتمد الوزن والقافية في بنية البيت الشعري.

أنظر له كيف يوازن بين الكلمات ويوحد بين القوافي في هذه العبارات من المقامة البحرية.

"أيا أيها القوم كل له على هذا الرزق حوم وأن شيئاً يخاض إليه هذا الهول ويجاب، لأمر عظام وشأن عجاب. وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج وخرق هذا الماء الثجاج ولكم في البر منفسح ومجال ودونكم من هوله أوجال وأوجال كأنكم قد ملكتم عنانه وسالتم نينانه ووطئت لكم أعرافه وذلل تلاطمه وأشرافه والله لو

سلكتموه يوماً أو قطعتموه عوماً لكان ذلك من الخطر ومعدوداً من البطر هل سدت عليكم المسالك؟ أو طويت دونكم الممالك؟ أما لكم في قصد الملوك متجر رابح ومغابق في العيش ومصباح؟⁽³⁴¹⁾.

وأما المثال التالي فهو من المقامة الأسدية:

"قال مررت على بعض البوادي، وقد ذهبت على الخوافي والبوادي، وتلاحقت التوالي والهوادي، وصرت غرضاً للأعادي والعوادي، فقلت أقبر نفسي في هذه الكفور، وأصونها عن الكنود والكفور، وأرجو لها بالتقلب انتقالاً وأجدد لها بالذكر شحداً وصقلاً وقديماً شغلت الحواضر وفتنت النواغم والنواضر. وقديماً ذم الطراد وأحمدت العزلة والانفراد وأضر العرفان، وتأسى الأسوان واللهفان"⁽³⁴²⁾.

وإذا ما تتبعنا هذه المقامات نجدتها تعجّ بهذا النوع وذلك للأسباب منها:

1- إن هذا النوع من السجع يوافق منهجه في الالتزام بما لا يلزم ويساعده على المضي به بكل يسر وسهولة لما فيه من اتفاق في الوزن بين الكلمات يمنح السرقسطي فرصة الالتزام بالحرف الذي يراه مناسباً دون أن نشعر بأي تكلف مضافاً على سجعته خفة ورشاقة.

2- إن هذا النوع يمنح السرقسطي أيضاً قوة التمكن لاحكام صنعته من جهة والتحكم في مدى فقراته من جهة ثانية وذلك من أجل أن يتلافى حدوث التباعد الذي قد يحصل بين السجعات كما في السجع الطويل الذي يضيع به النغم الناجم عن السجعات نتيجة لطول الجمل وتباعد سجعاتها فتتسى السجعة الأولى قبل أن تصل إلى الثانية فيقل الالتذاذ بها.

وإلى جانب هذا النوع برع السرقسطي في استخدامه السجع المرصع إذ جعل المقامة السابعة عشرة قائمة عليه حيث جعل "في كل وحدة صوتية لفظاً يقابله مثله في الوحدة الصوتية الثانية من حيث الوزن والقافية"⁽³⁴³⁾، يقول فيها " وقال من اين وضح الواضح والأمر ما جاب الفلاة مجتاب، وانتاب العراة منتاب، وخرق الفقر منفرد، وسبق السفر متجرد وتوغل المسالك واغل وشغل الصعالك شاغل، فقلت هي الشؤون

تعرض. والمنون تعرض، والمذاهب تنتشعب والمآرب تتصعب والشوق ينزع، والروق ينزع والطرب يعتاد الأرب والشاسع يقترب والطلع يغرب⁽³⁴⁴⁾.

هذه الجمل على قدر ما فيها من تعقيد وتكلف فقد جاءت موسيقاها عالية الأنغام فتردد أصداؤها أنغاماً ثرة تكسبها حسناً وجمالاً رفيعين، فكانت كل لفظة في الفقرة الثانية تطابق نظيرتها في الفقرة الأولى وزناً وقافية محدثاً من التزامه بما لا يلزم من الحروف جناساً يكسب النص تناغماً موسيقياً ينتج عن التطابق الموسيقي بين أجزاء الفقرات المتعاقبة على شكل نسق تتردد أنغامه كصدى من طبول أفريقية وإلى جانب اللزوم بما لا يلزم والسجع غلب في مقامات السرقسطي مظهراً أساسياً آخر وهو نتيجة حتمية لإخضاع السرقسطي مقاماته إلى:

1- السجع.

2- اللزوم بما لا يلزم من الحروف والأصوات.

3- الموازنة بين الألفاظ من ناحية والفقرات من ناحية ثانية، جعل المقطعين من كل زوج متجانسين حيث تحول فيه "لزوم الأصوات إلى لزوم كلمات"⁽³⁴⁵⁾ تتقارب فيها الأصوات جزئياً غالباً جناساً ناقصاً.

"فلو دعوت النجوم لتتناثر سلكها أو سروت النجوم لتبادر ملكها. إلى أن عسا العمر وذبل عوده وقسا الدهر وبخل جوده وأخلق الجلباب وانصدع وفارق الشباب وما ودّع، فرنق المشارب والمشارع وضيق المسارب والمجارع وطوى الأنس طي الكتاب وزوى النفس زي المرتاب ونقلصت الظلال والأفياء، وتملصت الجلال والأحياء، وجفا المواصل والموانس وهفا المُشاكل والمجانس وبقيت من الدهر في أيّ إحاش ولقيت من الأمر كل إفحاش"⁽³⁴⁶⁾.

فلزوم السرقسطي أكثر من صوت واحد في اللفظتين المتقابلتين كلزومة اللام والكاف في سلكها وملكها، والواو والdal في عوده، وجوده إلى جوار السجع والاتفاق في الوزن ولدت كلها مجتمعة جناساً ناقصاً فجانس ما بين سلكها وملكها، عوده جوده، وانصدع وما ودّع، والمشارعة والإجارعة، الكتاب المرتاب الموانس والمجانس إحاش إفحاش، فأحدث هذا أنساقاً منسجمة الأصوات تتردد موسيقاها ألحاناً عذبة تطرب لها الأذان وتمنح النص جمالاً وحركة وحيوية. ونظراً لهذا الالتزام بما لا يلزم عند

السرقي في فقد ظهر الجنس في شعره أيضاً وخصوصاً في الأبيات التي حوت التصريح بين شطري البيت الواحد فكانت القيمة الموسيقية لهذه التصريعات أعمق تردداً وأعلى إيقاعاً من تلك التي خلت من الجنس.

ومن الأبيات التي جانس فيها بين العروض والضرب قوله:
دعى بك الدهر لو تجيب يا حبذا السامع المجيب⁽³⁴⁷⁾

في هذا البيت أحدث السرقي جناساً ناقصاً بين كلمتي تجيب، مجيب فنتج عنهما التصريح وكقوله :

أفرت من أهله زرود⁽³⁴⁸⁾ فلا أنيس ولا شرود⁽³⁴⁸⁾

ومنه أيضاً قوله:

لو أن دهرًا مضى يعاد ⁽³⁴⁹⁾	حديث من بان يستعاد
وما على الحر عار ⁽³⁵⁰⁾	الدهر ثوب معار
كم دنس في ثوبه وكم ضر ⁽³⁵¹⁾	شيخ رمى بكيده جمعاً حضر
وبين الناطق الفصيح ⁽³⁵²⁾	قد استمع العادل النصيح

لقد كان لأساليب التوشيح السابقة أثرها في بنية المقامة ككل:

فقد كان لنزوعه نحو الموازنة والتساوي بين الفقرتين في المقامات المزدوجة وما بين الثلاث فقرات في المثلثة وبين جميع الفقرات في الموحدة السجعة، تأثيرها على مدى المقامة حيث أنه لا يستطيع أن يستمر على هذه الوتيرة من التنسيق بين الفقرات المتتالية إلاّ لمساحة ضيقة بعض الشيء، وذلك على عكس تلك المقامات التي تحللت من أغلال هذه القيود التي كبل بها نفسه أولاً ومقاماته ثانياً فكبح جماحها حتى تقلصت وقصر مداها كما يظهر ذلك جلياً في مقامتيه اللتين أنشأهما على نسق حروف الهجاء والمقامتين اللتين كتبهما على نسق حروف أبجد فكانت نصوص هذه المقامات

أقصر المقامات اللزومية إذ لا يتجاوز عدد فقراتها الست والخمسين قرينة أو الثماني والخمسين قرينة.

وهذا الإهاب الضيق لم يتسع للحكاية المقامية، فقد وئدت في هذه المقامات القصيرة المتقلة بقيود الصنعة فضلاً عن أن أحداث القصة الموجودة بها تتقدم ببطء شديد وتقل بها الحركة وتضعف فيها المشاهد كما في مقاماته المثلثة والمرصعة والمديجة.

الفصل الثاني

تقنيات السرد المقامي

الاستهلال

من المتواضع عليه في الدراسات النقدية التي تتناول أي عمل إبداعى بالدراسة والتحليل، الوقوف على أجزاء ذلك العمل كلها دون فصلها عن بعضها بعضاً، إذ ليس بالإمكان الوقوف على خصائصه وقيمته الفنية والأيدلوجية إلا من خلال الدراسة الشمولية والمعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره المكوّنة لبنائه، منطلقين من الفكرة التي ترى أن العمل الفني كتلة واحدة متكاملة غير قابلة للتجزئة، وعلى العموم .. فإن هذه النظرة إلى كلية النص لا تنفي أن كل عمل أو نص يحتوي "على مواطن في غاية الحساسية بالقياس إلى الكل الذي يمثلته بحيث تغدو هذه المواطن نتوءات بارزة في هيكل النص ، تنبئ بكونها المحل الذي تنهض فيه وتتحقق به مجموعة من التفاعلات النصية الحيوية القادرة وحدها على الدفع به قدماً إلى الأمام ، وإرشاد القاريء إلى كفايات وضروب تصريف رموزه وإشاراته نحو تصوّر استراتيجي يضمّره ويخطط له فاعل حيوي خفي، هو ذلك الذي شاع الإصطلاح عليه بالكاتب أو المؤلف المضمن"⁽³⁵³⁾.

ومن هذه المواطن الاستراتيجية والتي تشكّل مفصلاً حيوياً في جسد النص الاستهلال، أو ما عُرف بفاتحة النص، فهو الجزء الأكثر خطورة على النص، إذ إنه البوابة إلى مسالك النص وتشعباته، والنواة المخصبة تلك التي تتحوّل إلى مَولِد خلايا، تنقسم داخل النص على شكل لبنات معمارية تنمو داخل النص الذي يكبر ويتضخم على أساس متين.

ومع استراتيجية الموقع للاستهلال، فلا يمكن دراسته بمعزل عن محتوى النص وبنائه، وإنما يتم تناوله في ضوء مفردات النص وكتيبته، وإلاّ ما الفائدة من تناوله جزءاً مستقلاً بذاته، يقول أرسطو " ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم، إلاّ بالارتباط، فالذراع المفصولة عن الجسم ليست ذراعاً إلاّ بالاسم"⁽³⁵⁴⁾.

وعلى ضوء ذلك فالاستهلال بنية فنية تحمل السمات النوعية والمضمونية لنص. النواة التي تمتد خيوطها داخل النص مولدة صوراً وأفكاراً حيوية ومفردات جديدة، فهو ابن النص ونتاجه يكبر معه في ذهن المؤلف حتى يصبح النص نصاً ملموساً على أرض الواقع، بعيد الكتابة الفعلية له.

وبما أن الاستهلال بنية فنية وأسلوبية تخضع لمنطقية النص الداخلية ولا تتفصل عنه بأية حال من الأحوال " إلا بغرض الدراسة " فإن دراسته في النص المقامي السرقسطي تتكون على محورين:

أولاً : كونه بنية فنية تحمل السمات النوعية الخاصة بالنص المقامي متجاوزين هذه العتبة إلى نسيج البنية الداخلية المتشكلة من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروي، المروي عليه.

ثانياً : يدخل الاستهلال مع النص في علاقة جدلية تنتج عن تفاعله مع عناصر العمل كلها، وعليه فإن تناوله في هذا المحور يدور حول الفاعلية الحقيقية له في جسد النص المقامي، ولن نخوض في هذا المحور هنا لأنني قمت بدراسته بشكل مفصل عندما تناولت الحكمة المقامية.

منذ أن عرفت الخليفة نظام الجماعات عرفت المجالس، مقرر اتخاذ القرار بعد التداول، والمتنفس لسمار في الليل بعد نهار يعج بالصخب والتعب، لقد عرفت هذه المجالس في مختلف الحقب التاريخية العربية خاصة ، وكانت لها خصوصية تتفرد بها، فتتلون بألوان كل حقبة ، فأصبحت لها أزمنتها الخاصة وشخصياتها المتميزة وأجواؤها المفعمة بالمساجلات والمناظرات والمغامرات والقصص والأخبار والألغاز والمسائل... إلخ⁽³⁵⁵⁾.

لقد عرفت أنواع عده من المجالس، وكان عائداً لأمر منها وجود مجالس لعامة الناس وخاصتها، ومجالس ليلية وأخرى نهارية، ومجالس الجدّ يقابلها مجالس الهزل، فضلاً عن تنوع الفضاءات التي تعقد بها هذه المجالس، كالبلاطات والمساجد والساحات العامة والبيوت والأسواق ... إلخ⁽³⁵⁶⁾. فهناك مجالس السمر والسمار، مجالس ليلية يستمتع بها الحضور إلى أخبار العشاق وقصصهم والخرافات والأخبار والحكايات

العجیبة عن الجن و غیرها. ومجالس الخاصة تعقد بعيداً عن أنظار العامة وأسماعهم، بالإضافة إلى مجالس العلماء والفقهاء والوعاظ والأدباء والقصاصین والندماء... الخ. فكل طبقة وفئة اجتماعية مجالسها التي تُعرفُ بها، والتي تستطيع أن تتعرف على أبعادها الاجتماعية والثقافية واتجاهاتها الفكرية من خلال الكلام الذي يدور في هذه المجالس.

وبتنوع المجالس العربية تنوع الكلام العربي وكان لاستيعاب متكلمين ذوي كفاءة عالية (مرسلون)، ومستمعين ذوي قدرة على التمييز بين أصناف الكلام (مستقبلون)، الدور الأكبر في صبغ الكلام العربي بسماته الخاصة والتميزة.

لقد ارتبطت بعض سمات المجلس بالعديد من مظاهر إنتاج الكلام العربي، كالديوان والمقام والنادي والبيت "الشعري" والباب والكتاب، وبالإضافة إلى ذلك وهو الأهم أن صيغة المجالس اتخذته أساساً لتشكيل بعض النصوص كالمقامات والليالي التي دُوّنت في ما بعد على شكل مصنفات مكتوبة كالامتناع والموانسة لأبي حيان التوحيدي، ومجالس ثعلب ونزهة المجالس للصفوي، والمقامات للهمذاني والحريري... الخ⁽³⁵⁷⁾.

فلولا المجلس لما كان للكلام العربي أن يتشكّل وينمو فهو الفضاء الثقافي العربي الخصب، الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار، إذ كان يمارس بين متكلمين نقلةً ومستمعين وعاء⁽³⁵⁸⁾.

لم تعد المقامة التي اتخذت من صيغة المجلس إطاراً فنياً يضم مكنوناتها السردية التي تميز نوعها "نقترن بالحديث بل استقامت نوعاً قصصياً، ذلك أنها أصبحت تحبك على وقائع متخيّلة، مستندة إلى راوٍ يقدمها، لا على سبيل التحقق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من القصص الذي يصدر عن موهبه أدبية، غايتها ابتداع قصة وليس رواية واقعة. مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راوٍ وهمي يختلق متناً وهمياً"⁽³⁵⁹⁾.

لقد حافظ معظم كتاب المقامات على بنيتها التقليدية والتي وضع أساسها الهمذاني، وثبت دعائمها الحريري، بنية فنية قائمة على تضافر مكونين سرديين: راوٍ يروي وقائع حكاية يقوم بها شخص معين، وبطل أو شخص محدد تشكل

مجموع أفعاله نسج هذه البنية، ومن خلال تضافرها على ساحة العمل يتكون بناء سردي أو متن حكاوي قوامه الرواية والحكاية⁽³⁶⁰⁾.

ومن أهم ما حافظ عليه كتاب المقامات في نسيج البنية التقليدية للمقامة، بنية الاستهلال السردية، إذ تعدّ من أهم الشروط التي تميز نوع المقامة العربية الإصيلة النشأة عن بقية الأنواع الكلامية العربية الأخرى وليدة المجالس.

ينقسم الاستهلال إلى قسمين

- الجملة الأطارية : التي تحمل سمات النص النوعية والتي تحيل على راوٍ ومرويٍّ عليه يستمع إلى مرويٍّ، من قبل ذلك الراوي المعروف لديهم، ومجموعة الجمل التي تشكل الحلقة الأولى من ذلك البناء المقامي (الحكمة) على لسان الراوي المنتج (الشاهد) الذي يتحدّث بضمير الأنأ.

- الجملة الإطارية

بعد الوقوف على الجمل الإطارية التي اقتنع بها المقاميون، السرد في مقاماتهم نجد أن ثمة تنوعاً في تلك العبارات، فمنهم من أطر بعبارة حدث أو أخبر المتصلة بضمير المتكلم أو بضمير المتكلمين مرات عديدة على النحو التالي: حدثني أو حدثنا، أو أخبرني أو أخبرنا، وأما البعض الآخر فقد راوح بين حكى، قال، روى، فلان، إلخ...

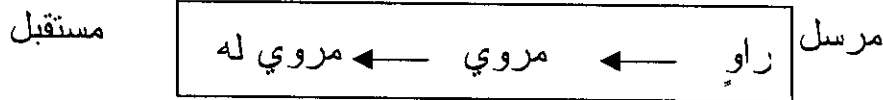
وأما السرقسطي فإنه لم يخرُج عن ذلك المضمار ودشّن المقامة الأولى بالعبارة التالية " حدّث المنذر بن حُمام قال: حدّثنا السائب بن تمام قال " والتي كانت مُفتتحةً لثماني مقامات من مجموع المقامات الخمسين⁽³⁶¹⁾ وعبارة حكى المنذر بن حُمام. قال: حدّثنا السائب بن تمام كانت مفتتحةً لمقامة واحدة⁽³⁶²⁾ وأما عبارة " قال كنت أو وردت ... إلخ. فقد تصدّرت العدد الأكبر من المقامات⁽³⁶³⁾ وهناك صيغ أخرى كقوله حدّث السائب أو قال السائب فإنها تتوزّع على المقامات المتبقية⁽³⁶⁴⁾.

فمن الملاحظ على الجملة الإطارية عند السرقسطي أنها قد ركّزت على صيغتين، هما حدّث وقال ، فكلمة حدّث تحمل في ثنايا حروفها القليلة جوانب عدة إذ إنها تنبئ بحضور نوع من أنواع السرد التخيلي على لسان راوٍ يروي لنا سرداً

قصصياً فيختص برواية الأفعال والأقوال في آنٍ معاً (حكاية) مبعدة ذلك السرد عن مجرد الإخبار التقليدي الذي يحتمل الصدق أو الكذب في الكلام العربي الموروث، هذا من جانب وأما من الجانب الآخر فإن كلمة (حدث) تكشف عن جانبين نتوهم للوهلة الأولى أنهما متناقضان بل على العكس من ذلك فتضافرهما يشكل البنية الفنية لذلك العمل، فحدث قناع نسمع من خلاله صوت ذلك الراوي المجهول الذي يروي متناً سردياً لمروي لهم من الدرجة الأولى يعرفونه هم فقط.

فهذه الكلمة تحمل القطبين السالب والموجب اللذين تكتمل بهما دائرة السرد المقامي خاصة والتي تتكون من راوٍ ومروي ومروي له، حتى تتحقق شروط ذلك النوع الأدبي خاصة.

المتن



ومن الملاحظ على صيغة الماضي حدث أنها توحى بحديث موجّه من شخص ما إلى شخص آخر يقعان في نفس المستوى، وربما يكون هذا المتلقي فرداً أو مجموعة من الناس تلقى عليهم تلك الرواية في مجلس من المجالس، ولهذا السبب عُدت المقامة من الفنون القولية الشفاهية التي يتناقلها مجموعة من الأشخاص على شكل سلسلة " مستنقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتشدد في تقبّل النصوص وتصحيحها وغربلتها. وكانت هذه العبارة كغيرها من العبارات دالة في أصلها على واقع من التاريخ، أو على تاريخ من الواقع فانقلبت سيرتها في السرود المقامية إلى قصص خيال وصرف إبداع " (365) في الجملة الإطارية لدى السرقسطي يمكننا أن نميّز أكثر من راوٍ يقعون في مستويات مختلفة على شكل سلسلة، بحيث يفضي كل مستوى من هذه المستويات للمستوى الذي يليه. يعد الراوي عنصراً تكوينياً من عناصر النص المقامي إلى جانب المروي والمروي عليه يصطنعه المؤلف من أجل أن يقوم بمهمة الرواية والإخبار عن عالم مُتخيل يصطنعه المؤلف أيضاً، فقد يكون هذا الراوي شخصاً يحمل اسماً وقد يختفي

وراء صوت أو ضمير وعلى العموم فإنه القائم بنتاج ذلك المروي والنهوض به، وقد لا يقتصر دوره على ذلك فقد يكون مشاركاً بالأحداث كشخص من الشخصيات داخل ذلك العمل إلى جانب الرواية، ومع اختلاف موقع الراوي والمهمة التي ينهض بها يتحدد مستواه على مساحة السرد المقامي، وكما أشرنا سابقاً فإنه بالإمكان أن نميز مستويات متعددة من الرواة في هذه المقامات يقعون في مستويات مختلفة من الرواية.

الراوي الأول (الراوي الإطاري)

وهو صاحب كلمة حدث أو قال معلناً بتلفظهما عن بدء ذلك النوع من أنواع السرد التخيلي المسمى مقامة مجهول لا يعرف اسمه (لنا) متقنع يحدث أو قال يطل علينا من خلالهما وسرعان ما يختفي بعد النطق بها تاركاً أمر الرواية لمن يأتي بعده في هذه السلسلة، مقدماً إياه بصمت وتحفظ ودون أدنى تعليق بشأنه متلقياً منه ما سمع على لسانه.

إن هذا الراوي الإطاري يقف عند حد الاستقبال والإرسال لا يتجاوزه للمشاركة في إحداث ذلك المروي الذي يدشن لظهوره.⁽³⁶⁶⁾ إن الدور الذي يستقي منه الراوي الإطاري مهمته يتبع من ذلك الموقع الذي يحتله على بنية النص إذ أنه من خلال هذا الموقع يكشف عن هذا السرد التخيلي ، مشكلاً البوابة التي تمر منها المقامة إلى المتلقي، ومع استقرار هذا النوع من السرد على إطار معين أصبح هذا الراوي (وبعبارة الأولى) جزءاً أساسياً من بنية المقامة التقليدية وعلامة تتسم بها وتعرف من خلالها⁽³⁶⁷⁾.

الراوي الثاني (الراوي الوسيط)

المندر بن حُمام لا يُعرف عنه سوى اسمه فقط، يعمل على نقل المروي إليه من الراوي المشارك إلى الراوي الإطاري (الباث) بحيث تقف مهمته على التوسط بينهما دون أن يتدخل بذلك المروي أو يبدي تعليقاً عليه، مفسحاً المجال أمام الراوي المشارك أو المشاهد برواية أحداث مقامته بصوته وعلى لسانه تاركاً له أمر الرواية من خلال قوله حدثنا السائب بن تمام قال. لقد حاول بعض الدارسين ربط هذا الراوي بالسرقسطي نفسه معللين ذلك الربط بدلالة اسم هذا الراوي لأن الهمام تعني السيد

الشريف.⁽³⁶⁸⁾ ولتكن هذه الدلالة صحيحة، أيقن لنا أن نربطهما معاً لهذا السبب فقط ؟. وعلى العموم فإني أظن أن هناك سبباً آخر كان وراء ذلك الربط هو: أن السرقسطي بإضافته هذا الاسم إلى روايته كان قد خرج على مألوف العادة عن كتاب المقامات الذين يكتفون بذكر اسم راوٍ واحد ينهض برواية أحداث مقاماتهم.

إن إضافة اسم هذا الراوي إلى سلسلة سند الرواة في هذا المقامات يشكل رداً على هذا الربط السابق، وذلك أن المؤلف بإضافته إسم هذا الراوي خلافاً لمن سبقوه، يدخل جملة الاستهلال في مضمار العنعنة والإسناد المركب اللذين يبعدان المؤلف عن ساحة النص والتدخل غير المباشر به والذي يؤكد هذا الاحتمال، أن المؤلف كان يسقط اسمه في معظم المقامات ويكتفي بجملة الراوي الإطاري قال: يعني السائب، أو قال السائب، فلو أنه كان يقصد إلى ما ذهبوا إليه لما أسقط اسمه في معظم المقامات، بل على العكس من ذلك يكون التركيز على ذكره أمراً مفروغاً منه. والتعليل الدقيق لإضافة هذا الاسم هو أن المؤلف قصد به زيادة في العنعنة التي تمنح هذا الكلام المروي، أو المنقول صدقاً لدى المتلقي من جهة واحتمال وقوع هذه الأحداث أي الواقعية من جهة أخرى.

الراوي الثالث: الراوي (المنتج)

إنه الراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله متحدثاً بضمير أنا يروي من موقع المشاهد والمشارك، لا من موقع المروي له، يُدسَّن له على لسان الراوي الوسيط المنذر بن حُمام من خلال عبارة " حدثنا السائب بن تمام قال. وحالما يفرغ من نطق هذه العبارة سرعان ما يتخذ الرائي موقعه على مساحة النص قابضاً بزمام مهمته الأساسية وهي نسيج الحكاية وترتيب مكونات العالم الفني للمقامة ، وذلك باستعادته واقعة شاهدها وشارك فيها مركزاً اهتمامه حول شخصية مركزية تكون محوراً للوقائع تتسم بأنها شخصية تتجنب الكشف عن نفسها ولا يفتضح الراوي أمرها إلا بعد الانتهاء من المهمة التي يقوم بها، وذلك في لحظة التعرف⁽³⁶⁹⁾.

إن هذا الراوي هو المنتج الحقيقي للنص، هذا على المستوى الإطاري العام، وأما على مستوى النسيج الداخلي لبنية المقامة فإنه قد يقوم بوظائف عدة لا تتكشف لنا

إلا من خلال الدراسة لهذا الدور داخل تلك البنية السردية للمقامات، ونحن نعلم أن السائب هو الشخص الذي شاطر السدوسي بطولة هذه المقامات إلى جانب مهمته الأولى رواية الأحداث. وبما أنه المنتج الحقيقي للنص ، فقد استخدم الفعل الماضي (قال) حتى يفسح له المجال بالتحدث في معظم المقامات ، وذلك لأنه فعل يتناسب ومهمته الأساسية الرواية بضمير الشخص، فالفعل قال يعد (سيد ألفاظ العزو) يحمل معنى النطق والتلفظ المباشر دون وسطاء معطياً المجال لمن يتكلم بعده أن يتحدث بضمير الأناء، وهذا الضمير يلقي مصداقية لدى المتلقي، إذ أنه يعتبر من صوت حي ينبعث منه غير متخف وراء قناع الضمير.

فضلاً عن أنه يعبر عن الرؤية الذاتية لسارد تجاه الأشياء والأحداث مما يبعد عن السرد التقليدي المجرد القابل للتناقل على أسنة الرواية كالخبر وغيره من أنواع الكلام والأحاديث المنقولة.

وقبل أن أختتم الحديث أود أن أنوه إلى قضية قد توقع بعضاً من الدارسين في لبس حول من يروي في المقامة العربية، أهو الراوي الإطاري أم الراوي المنتج قد يقع بعضهم في فخ التوهم ويذهب إلى أن الراوي المنتج هو الراوي الذي تعزى له رواية المقامة وذلك إنه راوٍ معروف يروي لنا عن بطل محدد من موقع المشاهد مرة والمشارك مرات عديدة، مبتعدين فيما ذهبوا إليه عن جادة الصواب والحقيقة التي لا جدال فيها، أن من يروي في المقامة العربية هو ذلك الراوي الإطاري صاحب كلمة حدثنا الذي يعد البوابة التي تمر المقامة من خلالها إلى المتلقي والذي لولاها لما وصلت إلى المروي الذي يشكل بالنسبة له راوياً من الدرجة الأولى⁽³⁷⁰⁾.

الراوي وموقعه

يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

الأولى: وجود قصة تضم عناصر فنية: زماناً ومكاناً وأشخاصاً وأحداثاً. مشكلة مادتها الخام، ويطلق عليها المتن الحكائي.

الثانية: " الطريقة التي نحكي بها تلك القصة "⁽³⁷¹⁾، وتسمى هذه الطريقة أسلوب السرد والتي عن طريقها تميز أنماط الحكي المختلفة⁽³⁷²⁾ ، وحتى نقدّم هذه الأحداث الغفل في

بناءً شفاهي أو كتابي على حد سواء وحتى لا تبقى في عالم الغيب، " لا بد لها من حضور هيئة تلفظية" (373)، تتمثل في شخصية السارد "هذا الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً ولا صوت الشخصيات ولكن بدون سارد لا توجد رواية... إنه الشخصية التي بدونها سيبقى الخطاب السردي في حالة احتمال". (374) وعلى هذا فإن السارد هو المنتج الحقيقي للخطاب، فلولاها لما ظهر على ساحة الوجود بشكل فعلي.

إن تلك الهيمنة التي يتمتع بها السارد تدخله في حالة من التماهي مع كاتب النص السردية، مما يصعب على البعض أن يميز من الذي يسرد أو يقص أهو الكاتب بصوته أم أنه فوَض شخصاً آخر ينطلق بلسانه ويعبر عما في خلد في هذا المقام، فالكاتب هو صانع العمل السّري وخالفه دون موارد، وبما أنه هو صانعه فله أن يبتدع الأحداث، ويختار الشخصيات، ويضع البدايات والنهايات، وله الحق أيضاً في أن يفوَض الراوي الذي يريد أن يتحدث بصوته دون أن يقحم نفسه داخل عالمه القصصي مباشرة وبشكل واضح (375)، وأما السارد " الراوي في الحقيقة، أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القصص، شأنه شأن الشخصيات والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية... [من الملاحظ] وجود مسافة بين الراوي والروائي فهذا لا يساوي ذلك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله" (376).

وما دام المتن الحكائي رهينة لدى السارد يشكله كيف شاء، فلا بدّ له من رؤية خاصة " تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة " (377) تعمل كالبوصلة التي يستطيع السارد عن طريقها توجيه عالمه السردية ليصل به إلى برّ الأمان، إذ هي " الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها " (378) ومع ذلك فإن هذه الرؤية لا يمكن أن تتجسد لدى السارد إلا من خلال اعتماده على موقفه الفكري الأيدلوجي تجاه ما يحط به مما يمكن السارد أن يُموضع نفسه في مكان محدد ينظر منه إلى اتجاه، هو يريد من هنا أن تتحدد سماته وخصائصه النوعية، لذا " فإن الراوي والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما متداخلان ومترابطان وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية" (379).

لقد بدأ الاهتمام بتفاصيل العلاقة ما بين الرؤية والراوي منذ بداية القرن الماضي مع الراوي هنري جيمس، الذي دعا إلى "مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف" (380).

أما بيرس لويوك في كتابه (صناعة الرواية) "الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية ... [فقد] ميز بين العرض والسرد مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة بنفسها، وأن في السرد راوياً عالمياً بكل شيء" (381).

وقد أشار بعض الباحثين إلى أن أفلاطون قد سبقهم إلى مثل هذا منذ زمن بعيد "عندما ميّز في الجمهورية وهو بصدد الحديث عن الملحمة بين السرد العادي من جهة والمحاكاة من جهة أخرى" (383).

ومنذ أن ظهرت دراسة لويوك الأنفة الذكر تعاقبت الأبحاث والدراسات حول الرؤى، فقد قام نورمان فريدمان بتقديم تصنيف لوجهات النظر، وذلك بعد اطلاعه على الدراسات السابقة أكثر تنظيماً أسفرت عن ظهور ثمانية أنواع من الرواة (383).

أما تقسيم الناقد جون بويون للرؤى فما يزال هو التقسيم السائد والمهيمن في النقد القصصي إلى اليوم، وهو التقسيم الذي ينطلق منه معظم الباحثين فقد قسمهما إلى ثلاثة أقسام وذلك بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية:

1- الرؤية من الخلف : وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات عن نفسها (384) الراوي . (الشخصية الحكائية) .

2- الرؤية مع : وهي الرؤية التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات (385) (الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية) .

3- الرؤية من الخارج : وهي التي تكون بها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات عن نفسها (386) (الراوي > الشخصية) .

وتأثراً بثنائيات العالم اللغوي السويسري دوسوسير يقدم الناقد الفرنسي ستيفان تودروف ثنائية المختزلة للرؤى.

1- الرؤية الخارجية 2- الرؤية الداخلية (387)

وهما تقابلان ما عرف بالسرد الموضوعي والسرد الذاتي لدى الشكلاي توماس فسكي (388). ولهذه الثنائية الأثر الأكبر لتحديد الموضع الذي يتموضع به للسارد بالنسبة

للشيء الذي يؤدّ تقديمه المتلقي وعلى أساس موقعه تتبلور سماته النوعية وتتأكد خصائص سرده: أذاتيّ أم موضوعي.

وإذا ما انتقلنا إلى جرار جنيت فإننا نجده يقيم تصوره بناءً على عمل بويون وتودروف السابقين وذلك بعد إستبعاده الرؤية ووجهة النظر، لما لهما حسب إعتقاده من طابع بصريّ وإستبدالهما بمصطلح (التبئير) الذي يرى أنه أكثر تجريداً وأبعدُ إحياء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات ⁽³⁹⁸⁾ مقيماً له تقسيماً ثلاثياً:

1- التبئير من درجة الصفر أو ألاتبئير كمقابل لمصطلحي بويون وتودروف " الرؤية من الخلف: السارد . الشخصية، إذ يعتمد به على وجود راوٍ عليم يقدم الأحداث والمواقف من وجهة نظره هو كما هو موجود في الحكّي التقليدي ⁽³⁹⁰⁾.

2- التبئير الداخلي : فيقابل الرؤية مع التي يكون فيها (السارد = الشخصية) وقد قسمه إلى ثلاثة أنواع :

1. محكي ذو تبئير داخلي ثابت، أي عرض الأحداث والمواقف من خلال وعي شخصية واحدة فقط، مما يؤدي حتماً إلى تضيق مجال الرؤية وحصرها في شخصية واحدة بعينها.

2. محكي ذو تبئير داخلي متنوع (متحوّل) وفيه تقدم الأحداث والمواقف من منظورات متعددة لأكثر من شخصية وبصورة متسلسلة ومتتابعة.

3. محكي ذو تبئير داخلي متعدد، وفيه يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة كما في الروايات البوليسية ⁽³⁹¹⁾.

3- التبئير الخارجي: الرؤية من خارج الراوي. الشخصية أي أن السارد يقوم بتتبع السلوك الخارجي ورصد لتلك الشخصيات دون اللجوء إلى مشاعرهما وأفكارها ⁽³⁹²⁾.

في المقامات نحن أمام سرد لاحق ، أو ما يسميه الشكلاونيون الروس بالعرض المؤجل، "حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بكل تفاصيل منته الحكائي" ⁽³⁹³⁾ والقائم بالسرد في مقامات السرقسطي هو الراوي المنتج السائب بن تمام، فهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله للرواة

الآخرين، والمسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها في إطار سردي يحمل رؤية ما، إذ لولاه لبقيت أحداثها (الغفل) بعيدة في غياهب المجهول.

والسؤال الذي يطرأ في هذا المقام : اين يقف هذا الراوي بالنسبة لعالمه السرد الذي يقوم بروايته ومن أين يستقي معلوماته عن من يروي عنهم؟. وقبل أن أقوم بتحديد موضعه بالنسبة للشيء الذي يرويهِ أودّ الوقوف على قضية تخدم ما نحن بصدده ، ألا وهو التفريق بين السائب السارد (الراوي) والسائب الشخصية.

من الملاحظ أن الراوي السائب يفتتح مقاماته بفعل ماضٍ مستند إلى ضمير المتكلم (أنا) لكن هل أن هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنأ هو ذاته السائب الشخصية ؟ في الحقيقة أن هذا الراوي " ليس مع مسافة الزمن هو تماماً [السائب الشخصية] وذلك أن السائب الراوي هو من يروي في زمن حاضر [عن شخص] كأنه هو الراوي وقد وقعت أحداثه في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو [الشخص ذاته] فإن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما، ... إن هذه المسافة هي التحول، وهي أيضاً مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعاً لرؤيتها وهي بهذا المعنى مسافة تنهض عليها الذاكرة، وتسمح بإعادة النظر والنقد والتقييم، فتقيم الاختلاف بين من يروي (الراوي الناظر في موضوعه) ومن يروي عنه (الشخصية البطل موضوع النظر)"⁽³⁹⁴⁾.

وعلى هذا، فالسائب الراوي: هو من يروي في زمن حاضر عن أحداث وقعت معه أو شاهدها في زمن ماضٍ إلا أنه يروي بعد انتهاء الأحداث ومرورها، إذ يكون على وعي تام بحدودها وأبعادها ومراميها.

وأما السائب الشخصية: فهو من يروي عنه السائب الراوي في زمن الماضي، أي وقت وقوع الحدث ، إذ إنه يتميز عن السائب الراوي بمعرفته المحدودة لتطورات الأحداث وأبعادها التي يشكل هو نفسه جزءاً منها، فهو يتحدث عنها ويقدمها لنا من خلال وعيه الأنّي المتزامن مع وقوع الحدث .

يروى السائب في مفتتح المقامة الخامسة: أنه ذهب إلى أحد مساجد دمياط، حين كان فيها، وذلك بعد أن تكدرت نفسه لما فيها من الفتن وسوء الحال التي يعانيتها الناس،

يقول: "فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع، وإذ بفتى كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن داعم، يجيد الإنشاد والإنشاء، ويلعب بالعقول كيف شاء، وقد وقف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماع، فما زال يهفو بالألباب ويدعو إلى الإقامة والألباب، وهو يهتف بقول يأخذ القلوب، ويفوت شأو الحقوق والطلوب"⁽³⁹⁵⁾.

إن النص السابق يتعاون على تقديمه السائب الراوي، والسائب الشخصية وذلك إن السائب الراوي يفسح المجال أمام السائب الشخصية التي عاشت الحدث وشاهدته أن تقدمه لنا من خلال انطباعاته الأولية عنه، إذ انها قدّمت للمتلقي وصفاً مؤثراً للفتى قصد له الراوي وسعى من أجله، وذلك حتى يتبناه ويأخذه المتلقي على محمل الصدق مطيحاً بكل التوقعات، صانعاً عنصراً المفاجأة الذي يخطط له الراوي من اللحظة التي بدأ يروي فيها مقاماته.

يقول الراوي في المقامة السابعة والأربعين :

" قال كنت قد دخلت من أرض السند، إلى بعض جزائر الهند، ألتمس الرزق في التجارة وأستنبط الماء من الحجارة، وقد طويت الصبّاطي السجل، وخضعت إلى الصدق خضوع البائس المقل فحصلت بين أمة ذات سلم وسلام، ليسوا بأهل إيمان ولا إسلام، يؤثرون العدل عرفاً ويصرفون الجور صرفاً، ومعى من التجار جماعة، قد قادتهم كما قادتني طماعه، فاحتجنا فيما بيننا إلى ترجمان يعبر عن الأثمان، ويخبر بالأمانة والأمان، يؤدي النقود ويحكم العقود ويزيل اللبس ويرفع الهمس والنبس، فينا نحن كذلك فإذا برجل مشذب الخلق، رحيب الخلق، ذي لطف وعلاج، خراج في الأمور ولآج. يستنزل العصم من الفند، ويستخرج الماء من الزند، وهو قد تزيى بزيّ القوم وتذبذب، وراض أخلاقه وتهذب، فأعجبنا ما رأينا من وساطته وظنناه من حياطته، وأستمننا إليه استئامة، واغتتينا صحبتته اغتئامة "⁽³⁹⁶⁾.

تقوم رؤية السائب الشخصية على رسم أبعاد الصورة المشهدية في أثناء وقوع الحدث وذلك من خلال انطباعاته الأولية التي فرضها عليه الموقف حاجتهم إلى مترجم، فهذه الصورة المشرقة لهذا الرجل دفعتهم لأن يقتنعوا ويظنوه مرادهم المنشود، فجاءت العبارة الأخيرة من هذا النص على لسان الراوي، لتؤكد ما قد ذهبنا إليه ومن

الملاحظ أن عنصر المفاجأة هو الخيط الرفيع الفارق ما بين السائب راوياً والسائب الشخصية، فالسائب في زمن روايته عارفاً ومدرکاً أبعاد تلك الأحداث، فهو يعرف أن هذا الرجل المترجم هو السدوسي ذاته قبل أن يبدأ في روايته، فهذه المعرفة لم تكن متوفرة له كشخص أثناء وقوع الحدث، إذ انها كانت متغيبية ولم تتأت إلا بعد انتهاء الأحداث⁽³⁹⁷⁾.

يقول السائب في المقامة الثانية والأربعين أيضاً هذه العبارة: " ونام الشيخ عنا يغط غطيط البكر، وهو يدير علينا كل ذهن ومكر "⁽³⁹⁸⁾.

إن هذه العبارة الموجودة في ثنايا هذه المقامة جاءت على لسان الراوي وذلك أنها تحملُ وعياً تاماً للذي سيحدث في ما بعد من مكر وخداع والذي لا يمكن أن يتأتى للسائب الشخصية في أثناء وقوع الحدث وإنما جاءت من وعي الراوي وإدراكه لهذه الأحداث. وأما المجيء بها هاهنا من أجل خلق تشويق لوقوع حدث عجيب وغير متوقع (مفاجأة).

نعود الآن إلى السؤال المطروح آنفاً: أين يتموضع الراوي حيال عالم سرده؟ تظهر معظم البنى الاستهلالية في مقامات السرقسطي، أن هذا القسم من المقامة مرتبط بالراوي ارتباطاً وثيقاً، فهو مختص بحيله وترحاله، ويظهر هذا الارتباط بشكل جلي من خلال استخدامه المطرد لضمير المتكلم، إذ تدل كثرة هذه الضمائر على ظهور صوت الراوي وهيمنته على أحداث المقامة، مما يمنحه حضوراً كاملاً على مسرح المقامة وتدخلاً في سير أحداثها⁽³⁹⁹⁾.

ونحن نعلم أن السائب إضافة إلى كونه راوياً فهو إحدى الشخصيات التي تلعب دوراً أساسياً في بنية المقامة، إذ يقوم بنزع قناع البطل واسقاطه عنه في لحظة التجلي. وبما أنه الراوي الوحيد الذي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردي الذي يروي عنه، ومن خلال رؤيته الذاتية "وإدراكه الحسي والمفهومي"⁽⁴⁰⁰⁾. فإننا نستطيع القول بأن الرؤية في مقامات السرقسطي هي: رؤية داخلية ثابتة "تبئير داخلي ثابت" والراوي راوٍ مشارك أو مصاحب، إذ تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات المقامية الأخرى "الراوي" = الشخصيات.

فالأحداث في معظم هذه المقامات تقدّم إلى المتلقي من خلال رؤية السائب وإدراكه لها، إذ تعكس لنا هذه الرؤية بعضاً من ميوله واهتماماته وخبراته، إضافة إلى تحديد موضعه الجسماني بالنسبة للشيء الذي يقدمه للمتلقي، أمام، خلف، مشارك، مشاهد، الاثنين معاً⁽⁴⁰¹⁾.

"حدّث المنذر بن حمام قال: حدث السائب بن تمام قال: أقمت بحكم الزمن ، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن فسرت من فدن إلى فدن كأني أطلب أثراً بعد عين من ذي وزن أو ذي رعين، حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأة سفائن، وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء وتمر بين الشد والإرخاء، تؤذن بالرجاء وتحمل على الجود والسخاء، وشرعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من السيف وألفت بكل ملاح عليها وعسيف وكنت أشوق إلى أخبار الهند من قيس إلى ليلي ومن بشر إلى هند، فنقت إلى عجائبها وتطلعت إلى غرائبها فبينما أنا ألتبس الحبير ، وأحيى الصغير والكبير. والناس من بين خائض وسابح، وغانم ورابح. وإذا بشيخ كالحنية والمرنان، يجري مع الدهر في عنان، ويصول من مقو له بصارم وسان. يدلف في مشيته، ويؤذن بغشيته > قد تلفع بردائه وتنفّع وتنكر على متأمله وتمنع"⁽²⁰²⁾.

ففي هذه الافتتاحية التي تلي الفعل، قال العائد على شخص الراوي يفتح الراوي مقامته بفعل ماضٍ يستند إلى ضمير المتكلم مقيماً المسافة الزمنية التي تخوّله حق الرواية عن نفسه في الزمن الماضي المطلق غير المحدّد بفترة زمنية معينة. فالفعل الماضي في هذه الافتتاحية يتناسب ونوع السرد اللاحق الذي يقوم به هذا الراوي فهو يعمل على " تقرير الأحداث المسرودة وتأكيداها".

وأما اسناد هذه الأفعال إلى ضمير المتكلم بأنه يظهر لنا مدى ارتباط هذا الراوي بالأحداث التي يروي عنها وملازمته لها " وبروز نبذة الراوي وسيطرته عليها من جهة أخرى"⁽⁴⁰³⁾.

فالراوي الذي يروي بضمير الأنأ في هذه المقامة كما في المقامات الأخرى يتخذ من نفسه وغيره موضوعاً للسرد، وبمجرد انتقاله إلى دور الراوي يصبح بناءً، يمسك بزمام مقامته مشكلاً بناءً مقامياً يتوهم البعض أنه سيرة ذاتية لشخصه، "بل هي (أي

المقامة) سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأناء، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع⁽⁴⁰⁴⁾.

وأما مراوحته ما بين الفعل الماضي والفعل المضارع في النص فهي مراوحة ما بين السائب الراوي الذي يروي مستخدماً الفعل الماضي والسائب الشخصية التي تتحدث عن نفسها وانطباعاتها اثناء وقوع الحدث.

ومع أن هذا الراوي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردي فإنه يقف حيال بعض الأحداث موقف المشاهد الراصد الذي يرصد السلوك الخارجي، للشخصيات فقط، دون الولوج إلى مشاعرها وأفكارها، فالراوي في هذه الحالة راوٍ راصد يقف عند حدود رؤيته للأشياء ولا يتجاوزها إلى أعماق من ذلك مستعيناً بضمير الهُو، وهذا ما حدث في المقامة العشرين على سبيل المثال لا الحصر.

فالراوي في هذه المقامة يُقيم المسافة بينه وبين من يروي عنه محدداً موضعه في وسط الجمهور الذي يعظه ذلك الواعظ مكتفياً بنقل الشيء الذي يسمعه ويراه في حدود ما يسمح به نظره وسمعه دون أن يتجاوز إلى أعماق من ذلك ملتزماً في موضعه هذا حدود الراوي الشاهد في مفهومه الحديث دون الخروج عن ذلك الإطار.

فالراوي قدّم لنا وصفاً حياً لما سمعه وراه في أول المقامة وبعد ذلك يقول أنه لحق بهذا الواعظ إلى مدينة القاهرة، وذلك ليروي لنا ما سوف يحدث معه هناك ولكنه لم يستطع أن يبين لنا ما الذي حدث معه داخل قصر السلطان إلا عن طريق استخدامه وسيلة السؤال الموجهة إلى البطل نفسه ليقص عليهم ما الذي حدث معه، وهم ينتظرون في خارج القصر مسترجعاً إياه على لسان البطل نفسه، فهذا الراوي الشاهد لا يستطيع أن يقف وراء البيوت ولا فوق أسقف المنازل وإنما يقف عند حدّ مشاهدته وسماعه.

" قال فبينما هو كذلك يخب في حديثه ويضع ، ويحلب درّ الكلام ويرضع، إذا بداع من السلطان قد دعاه، مما شكّنا أن ناعياً نعاه فسيّرَ وصرنا وراءه إلى القاهرة وأنا أرجو له فضل المملكة الظاهرة فغاب عنا ملياً، وكان باستعطاف الملوك ملياً. فإذا به قد طلع علينا ذا نشرٍ ذائع، ومركب رائع. وملابس فخمة ومواهب ضخمة ووجاهة ضافية ونباهة وافية " ⁽⁴⁰⁵⁾.

" قال فقلت له ماذا لقيت، وعلى ماذا تولّيت وبقيت. فقال إنه شكر ثنائي وأحمد غنائي. وقرب مكاني، ووعد إمكاني. واستوصفني فوصفت، وباحتني فأنصفت. واسترشدني فأرشدت، واستتشدني على البديهة فأنشدت(406).

إن تقنية الراوي الشاهد في مقامات السرقسطي تقنية لتسمح للنص المقامي باستمرار الحيلة السردية إلى غايتها المرسومة، فهذا الراوي يقدم لنا الأحداث والمواقف من خلال مشاهدته لها وانطباعاته دون أدنى معرفة عما في داخلها مما يمنح الفرصة الكافية لشخصيات وعلى رأسهم البطل لأن يرسموا ويخططوا حتى يصل السرد إلى خط المواجهة في لحظة التجلي(عنصر المفاجأة) الذي يصل إليه الراوي الشاهد في نفس اللحظة التي يصل بها المتلقي.

فهو لا يعلم حقيقة هذه الشخصية إلا بعد أن يصل السرد لحظة التجلي وهي اللحظة التي تعد العنصر الأهم في بناء المقامة، إذ إن هذا العنصر هو وراء غياب تقنية الراوي العليم إذ إن علم الراوي ومعرفته بدواخل التشخيصات، يتنافى مع ما في المقامات من تستر وخفاء يترتب عليهما عنصر المفاجأة.

ونلاحظ أن الراوي الأول يروي من الداخل (مشارك) المستعين بضمير (الأننا) ينطلق من أسلوب السرد الذاتي " الذي يعتمد على راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية"(407)، "والذي يفتح على جميع الضمائر"(408)، مستخدماً ضمير المتكلم وكأنه يروي سيرة ذاتية فهذا الضمير المستند إلى الفعل الماضي " يسهم في تجنب أي وصف مجرد للأشياء والموجودات التي ستظهر لاحقاً في المقامة، إنما يولي إنطباعات الراوي ورؤيته الذاتية ومواقفه الشخصية اهتماماً خاصاً، ومن خلال ذلك تتدفق الفاعلية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى"(409).

وقد يلجأ هذا الراوي الذاتي إلى استخدام ضمير المخاطب: أنت وأنت، أنتم في حوارات مسرحية أو على شكل " منولوجات " داخلية مناجياً بها نفسه. "حدث السائب بن تمام، قال: حلت بلد دمياط والناس في أضيق من سم الخياط، وقد كثرت بها الارجاف، وتوالت السنون العجاف، وتمكن الاختلاف وأعجز الانتظام والائتلاف، قال: فلفني الحزن في شملته، وضممني إلى جملته. فضقت بتلك الحال ذرعاً، ولم أستدر من قعود الأنس ضرعاً، وقلت ما أكرهه حوضاً، وأجده روضاً. فجعلت أالطف النفس

وأصابر، وأخادعها حيناً وحيناً أكابر. وأقول مالك والحزن وما ركبت السهل منها ولا الحزن إنما أنت طيفٌ طائف، وبرقٌ صائفٌ تتسلخ عنها انسلاخ الهلال من المحاق، ثم ندعو لها بالويل والإسحاق. ولم أدر أن المرء يعديه الجوار، (ويثنيه) الجوار. فأبنت القبول، ولا الطبع المجبول⁽⁴¹⁰⁾ وما الراوي حيث يقف مشاهداً وملاحقاً من الخارج فقط، فإنه يروي بضمير الهُو، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي الذي يقدم الأحداث بحيادية وعدم انحياز⁽⁴¹¹⁾.

"قال: كنت في واسط، بين عادل من الدهر وقاسط. وسام من القدر ونازل، وناب من العمر وبازل. أتمسك من الدهر بذناب وألوذ من البر بجناب. أغالب النفس غلاباً، وأوسعها سعيّاً وطلاباً. فبينما أنا يوماً في بعض سككها أدور، والصعود ينكرني والحدور. إذ سمعت زمراً وقصفاً، وجلبةً وعصفاً. والولدان يتسابقون إليه تسابق الفرش، ويتهاشون عليه أشد الهراش. وهم يطيطون به عجباً، وبطيطون عليه لجبا. فاحت ذلك الجمع، وأطلت الملح فيه واللمع. فإذا بشخص مزمل في كساء، بين صبية ونساء. يعدو ويرقص، ويزيد في حديثه وينقص. وإذا في يده سلاسل، وحيوانٌ كرية المنظر باسل. يرقصُ برقصه، ويتوقعُ مواقع زيد ونقصه، وقد شحا فاه بعود، وأخذ في هبوطٍ من اللهو وصعود⁽⁴¹²⁾.

إن هذه الفقرة السابقة هي عبارة عن افتتاحية مقامة الدب يمتزج بها أسلوباً السرد الذاتي والموضوعي فالراوي يخبرنا عن نفسه محدداً مكانه وحاله اللذين هو عليهما، بطريقة تسلسلية متتابعة ذات إيقاع سريع لحمل المتلقي معه إلى الواقعة التي سوف تكون محط سمعه ومراه في الفقرات القادمة أنه يسمع زمراً وقصفاً وجلبة وعصفاً، ويرى أناساً يتسابقون إلى مصدر هذا الصوت كأنهم فراش على مصدر ضوء يبدأ الفضول بدفعه لكشف الذي يجري في هذه اللحظة وإن هذا الوصف الذي يشوبه الغموض للوهلة الأولى يخلق تشوقاً وفضولاً لدى المتلقي يتساوى في قدره مع فضول الراوي الذي يدفعه ليتقدم خطوة إلى الأمام ليلمح جمعاً ثم خطوة أخرى يطيل النظر والسمع ليشاهد عن قرب وجلاء رجلاً متزماً في كساء يُرقصُ حيواناً كرية المنظر ويروي على لسانه الأشعار.

تلعب حاسة السمع دور (الرادار) اللاقط الذي يلتقط الأصوات دون أن يحللها وذلك أن تحليلها يحتاج إلى المعاينة المباشرة عن قرب وإلا بقيت هذه الأصوات عبارة عن شيفرات مبهمّة وغير مفهومة منها تتحرك حاسة البصر لاستجلاء الأمر عن كُتب مقدّمة صورة حية مفعمة بالحركة لذلك الرجل بتضافرها مع حاسة السمع، وذلك أن هذا الراوي ينقل ما يسمعه ويراه في آن معاً.

وفي الختام أودُّ أن أقول إن المقامة الواحدة قد يتعاون على تقديمها أكثر من راوٍ، يروون المقامة من الداخل رواية داخل رواية، كلُّ يروي قصته كما حدث في المقامة العنقاوية من تعدد رواة. القصة الإطارية يرويها السائب، وأما البطل فإنه يبتدع قصة يدعي أنها حدثت معه ورفاقه، اسحر بهم حيوان بحري ثم أبحر، ثم أبحر حتى أوصلهم إلى جزيرة وجدوا بها شيخاً عجوزاً قص عليهم قصته مع طائر العنقاء، فقد تناوب هؤلاء الرواة على تقديم المقامة وهذا ما نجده في المقامات التي يقف بها البطل قاصاً يقص قصة قد حدثت معه، أو يختلقها لخداع الناس، أو حيث يقف واعظاً أو خطيباً مفوهاً، عندما ينحسر دور الراوي المنتج ويمتد دوره على مساحة النص كما في المقامات: (6، 7، 8، 20، 22، 26، 45، 48، 49) على سبيل المثال لا الحصر.

وعن طريق المزج بين هاذين الأسلوبين السرد الذاتي والموضوعي في المقامة ظهر شكل يكاد يكون غالباً على فن المقامة السرقسطية، ما عرف بالرؤية الثنائية التي تمتاز بها الرؤيتان الداخلية والخارجية في بنية المقامة الواحدة.

وخير مثال عليها ما يرويّه لنا الراوي مراوحاً ما بين نفسه والآخرين، في المقامة التاسعة والأربعين، إذ إن هذه المقامة هي عبارة عن نص يحمل سرداً مزدوجاً ذاتياً يختص به، وموضوعياً يختص بأفعال البطل.

وهناك مقامات يتعاون على تقديم أحداثها أشخاص يؤدون دوراً مهماً في المقامة كما في الخمرية التي يتعاون على تقديم أحداثها السائب الراوي والنادلة التي تستقبله وتقص عليه قصتها مع ذلك الشيخ الذي يدعي أنه حاكم عُمان والذي يتضح في نهاية المقامة أنه السدوسي المخادع.

المروي عليه

لقد أشرنا سابقاً إلى أن المقامات هي نتاج المجالس، لذا فقد عدت من السرديات التي تحمل سمات السرود الشفاهية التي تعتمد على عمليتي الإرسال والاستقبال من قبل باث يرسل متناً إلى متلقٍ يقعان في نفس المستوى، فغياب أحد هذه المكونات، يعني غياب النوع إذ " لا وجود لها إلا بحضور جلي لراوي ومروي، ومروي له" (413). من الجلي أن البنية السردية للمقامة تتشكل من راوٍ، ومروي ومروي عليه كأبي خطاب سردي آخر.

يعرف المروي عليه بأنه الشخص الذي يوجه إليه السرد من قبل الراوي وهو كائن ورقي متخيل يصطنعه الكاتب كما يصطنع الراوي والشخصيات في نصه (415)، ولا تقل أهمية المروي عليه عن أهمية الراوي في نظر (برنس) الذي يعود الفضل إليه في العناية بهذا المكون السردي. فهو يرى أن " كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً وسواء أكان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية أو كان يحكي متواليات أو تتابعاً بسيطاً للأحداث، في الزمن لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مرويّاً عليه المروي عليه شخص " ما " يوجه إليه الراوي خطابه وسواء كان السرد الروائي حكاية أو ملحمة أو رواية، فإن الراوي خلق متخيل شأنه في هذا شأن المروي عليه (415).

يتضح من النص السابق أن كل نص سردي لا بد أن يحتوي على مروي عليه يقع في نفس المستوى الذي يقع فيه الراوي الذي يقوم بالإرسال له. وفي البداية وقبل أن نتعرض لمفهوم المروي عليه وتحديد وظائفه في النص السردي المقامي لا بد لنا من أن نميزه عن مفهوم القارئ الحقيقي، والقارئ الفعلي "الضمني" والقارئ النموذجي، وذلك من خلال قاعدتين أساسيتين هما:

الأولى: التعرف على مستويات الإرسال والتلقي المتعددة في البنية السردية تبعاً لنوع العلاقة التي تربط كلاً من المرسل والمتلقي في كل مستوى من هذه المستويات، وأما القاعدة الثانية : فهي تنطلق من موقع هذا المتلقي ووظيفته في البنية السردية. لقد ميزت الدراسات التي عنيّت بنظرية التلقي مستويات عدة الإرسال والتلقي تبعاً لنوع العلاقة التي تربط كل مرسل بالمتلقي فتوصل بعضهم للمستويات التالية: (416).

1- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يعزى له ذلك الأثر الأدبي " أي مؤلف العمل على المستوى الحقيقي الملموس " يقابله قارئ حقيقي يؤلف من أجله النص وهو القارئ بمعناه العام (417).

2- مستوى يحيل على مؤلف فعلي " ضمنى " ذات المؤلف الثانية مجرداً إياهما من نفسه ، يقابله قارئ فعلي " ضمنى " يوجه إليه الخطاب فيستقبله بوصفه رسالة متحيلة من المؤلف (418).

3- مستوى يحيل على راوٍ سردي تستند له مهمة إنتاج المروي يقابله مروي عليه المتلقي السردى والذي يستغل المروي بوصفه رسالة من الراوى (419).

4- وأما المستوى الأخير فإنه يحيل على مؤلف حقيقي صاحب العمل يقابله قارئ حقيقي مثالي يؤول النص حسب رغباته الخاصة مستنداً إلى أي معطيات ومفاهيم متواضع عليها في أوساطه الفكرية والأدبية.

من الواضح أنه بالنظر إلى هذه المستويات أن المروي عليه:

1- هو إنشاء نصي محض لا يتعدى عالمه السردى.

2- عنصر من عناصر النص التكوينية.

3- يقع في نفس المستوى مع الراوى الذي يرسل له المروي مشكلاً جمهوره الخاص به، وعلى هذا فإن المروي عليه هو: ذلك العنصر التكويني المتخيل الذي تكتمل به دائرة السرد الذي يوجه إليه الراوى خطابه في البنية السردية الداخلية تحديداً غير متجاوز لعالمه السردى الحقيقي.

وأخيراً حتى تتضح الصورة المبتغاة من دراسة المروي عليه في مقامات السرقسطي وهي الكشف عن الدور الذي يلعبه في تشكيل عالم السرد وعن فاعليته في استكمالها لعناصر البنية السردية لا بد لنا أن نتعرف على أهم الوظائف التي يلعبها المروي عليه في السرود وهذه الوظائف هي:

1- التوسّط:

وهو من أوضح الأدوار وأهمها حيث أنه يتوسط بين الراوى - والقارئ أو بين الكاتب والقارئ مساعداً على طرح منظورات كل من الكاتب والراوى فمن

خلاله يتمكن كل منهما " الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروي عليه" (420).

2- التشخيص:

وظيفة يمارسها المروي عليه في موقعه كشخصية داخل السرد، وهي ذات أهمية للشخصيات والراوي الذي يوجه له السرد، حيث أن ثنائيتها تكشف عن علائق سردية مهمة داخل البنية السردية وتتضمن جوانب عدة تتعلق بالراوي والشخصيات، ومن خلال مهمة التشخيص نتلمس بوضوح العملية السردية التي تكشف لنا عن الرؤية الذاتية لكل من الراوي والشخصيات الأخرى، وهذه العملية هي عملية تبادل الأدوار حيث أن الراوي فيها يتحول إلى مروي عليه وهذه العملية من أهم العمليات التي يستند إليها السرد المقامي تحديداً وذلك أن الراوي المنتج هو راوٍ وشخصية مقامية في آن واحد.

3- تأكيد موضوع السرد:

إن هذه الوظيفة تفرضها طبيعة العلاقة الجدلية ما بين المروي عليه والسرد المتأئين من أهمية دوره للسرد والتي لا تقل أهمية عن دور الراوي، فهو العنصر الذي تكتمل به دائرة السرد فبحضوره يحضر السرد وبغيابه يغيب وتقدم ألف ليلة وليلة توضيحاً ممتازاً للدور الذي يمكن أن يلعبه المروي عليه في السرد " فإذا كان على شهرزاد أن تمارس موهبتها بوصفها راوية للحكايات، أو تموت، فهي تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها، واضح أن مصير البطلة، والسرد على السواء لهما يعتمد على إمكاناتها من حيث هي راوية، ولكن على مزاج المروي عليه، بالمثل فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهرزاد ستموت وينتهي السرد" (421).

وكما ميزنا مستويات متعددة من الرواة في مقامات السرقسطي فبإمكاننا أن نميز مستويات مماثلة للمروي عليه وذلك أن كل راوٍ لا بد أن يقابله مروي عليه يقع في نفس مستوى ذلك الراوي الذي يرسل له الخطاب، إذ لا وجود لأحدهما دون الآخر وحتى نتوصل إلى الهدف المنشود من دراسة المروي عليه في المقامات اللزومية، وهو

بيان الدور الذي يلعبه المروي عليه في السرد المقامي لا بدّ لنا أن نقوم بتصنيف مستوياته داخل السرد، وذلك بالنظر إلى علاقته بمستويات الرواية.

المستوى الأول

ويمثله جمهور الراوي الإطاري صاحب كلمة حدّث أو قال يقع خارج عالم النص " المتن " غير مرتبط به مباشرة، يقوم بمهمة الاستقبال من ذلك الراوي الإطاري، غامض مجهول الصفات، لا توجد أي معطيات أو إشارات نصية يمكن أن يستدل بها على طبيعته، وهو إلى جانب مهمته الأولى والأساسية (الاستقبال) يقوم بأدوار ذات أهمية لحياة هذه النص، فلولاها لما ظهر، فهو بعد الوسيط بين الراوي الإطاري والقراء الذين يقرءون هذا النص يُعدّ التكوين، فالمروي عليه في هذا الموقع يكون بمثابة الصحفي الذي يتلقى من الراوي الإطاري خبراً أو اعلاناً عن حضور نوع من الأنواع الأدبية، ومن ثمّ يقوم بتأديته إلى الأوساط المعنية به، فبواسطته يصل إليهم وبايحاءاته يلفت انتباههم إلى وجوده.

وفي هذا المستوى من مستويات المروي عليه يمكن أن يقع الخلط فيما بينه وبين القراء الحقيقيين، وذلك أن المروي عليه في هذا المستوى لنصوص المقامة أو إلى أي نص ما يملك سمات النصوص الشفاهية يمكن أن يكون مروياً عليه وقارئاً في آن معاً، وذلك أن الاستماع للنص الشفاهي يقع بمثابة القراءة للنص الكتابي، وهذا الخلط هو الذي دفع بعض النقاد إلى القول أن المروي عليهم في هذا المستوى هم جمهور وتلامذة المؤلف الحقيقي الذي يوجه لهم الحديث في حال إلقاء المقامة على مسامعهم على لسان ذلك الراوي الذي يجرده من نفسه، والذي يبعدنا من الوقوع في هذا الخلط عند السرقسطي، ان المقامات لم تعد تلقى في المجالس فقط، وإنما خصوصية المقامات والتي تعدو تقليداً متبعاً على مر العصور يعطينا الحق في أن نعدّ المروي عليه في هذا المستوى مروياً عليه متخيلاً لا كما عدّه النقاد مروياً عليه حقيقياً.

المستوى الثاني

في هذا المستوى تبدأ العملية التي تعدّ ملمحاً مميزاً لنوع المقامة عملية تبادل الأدوار، إذ يتحول الراوي الإطاري بمجرد تلفظه كلمة حدّث أو قال إلى مروي عليه يستقبل من المنذر بن حُمام منفرداً أو في وسط جماعة من الناس.

المستوى الثالث

في هذا المستوى يتحول المنذر بن حُمام إلى مروي عليه يقع على خط المواجهة مع ذلك الراوي المنتج يستمع له مباشرة وهو يروي مغامراته وقصصه مع ذلك البطل المحتال.

إن المروي عليه في هذا المستوى يعرف لسان الراوي ولغته قادر على فهم المعاني والدلالات، لذا فالسائب غير مُضطر إلى التوضيح والتفسير لبعض المعاني في دلالاتها إلاّ فيما ندر.

ومع ذلك فإن المروي عليه في هذا المستوى يظل محدود المعرفة إذ يبقى عالّة على الراوي، فهو غير قادر على تأويل أي فعل أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة من الراوي وشروحاته والمعلومات المستمدة منه، مثال ذلك أن المروي عليه في كل مقامة لا يستطيع أن يتعرف على شخص البطل الحقيقي (السدوسي) من خلال الاعتماد على ذاكرته وخبرته الذاتية وإنما يعتمد في ذلك على الراوي مما يضطره إلى الكشف عنه بطريقة مباشرة " فقلت الشيخ والله أبو حبيب " ومثال ذلك أيضاً أن المروي عليه في المقامة السادسة لا يستطيع أن يتعرف على البطل ولا يستطيع أن يكشف حقيقته مما يترتب عليه عدم القدرة على تحديد الهدف الحقيقي والمقصود من وراء تلك الخطبة التي أُلقيت على مسامع السفار في شاطئ عدن، إلّا بعد أن يكشف له الراوي من خلال العبارة التي وجهها السائب للبطل بعد أن تبعه بُعيدَ الانتهاء من خطبته الدينية فوجده قد دخل إلى إحدى الحانات يلهو ويلعب مع النساء إذ قال له: " أبا حبيب، أمن الوعظ إلى النعظ ؟ " فهذه العبارة على لسان السائب " الراوي " تكشف لنا ذلك الرجل المحتال.

والمروي عليه بحكم موقعه كمتلقٍ إطاري لا يتجاوز الجملة الإطارية إلى عالم النص الداخلي فإنه يبقى صامتاً لا يبدي أي تعليق على ما سمعه وكأنه مقتنع تماماً

بصدق ما يُعدّ و يروى عليه وكأن مهمته الأساسية الاستقبال من الراوي المنتج، والإرسال إلى الراوي الإطارى تتطلب منه أن يكون على هذه الصورة.

المستوى الرابع

يضم هذا المستوى فئتين من المروي عليهم:

الفئة الأولى : تتمثل في جمهور المشاهدين الذين يعرض البطل أمامهم فصول مسرحيته إذ يوجه لهم الخطاب عن طريق عبارات مخصوصة تخصهم من خلال خطابه كقوله " أيها الناس " أو أناشدكم الله معشر السفّار، أيها القوم إلى آخره من تلك العبارات التي تشير لهم مباشرة تخصّهم بالخطاب.

وأما الفئة الثانية يمثلها السائب بن تمام، إذ يتحول هذا الراوي المنتج إلى مرويّ عليه يتوسط الفئة الأولى أو مروي عليه متفرّد في حال قيام احدى الشخصيات المقامية برواية أحداث ومواقف تتعلق بمعالم السرد الداخلية.

ولتوضيح صورة المروي عليهم في هذا المستوى ومدى فاعليتهم في تحويل العملية السردية، جدير بنا أن نتفحص نوع العلاقة التي تربطهم بالبطل السدوسي. أما أصحاب الفئة الأولى: فأنهم أناس يلتزمون الصمت أمام سحر السدوسي، فهو بالغ التأثير فيهم، شديد الفتنة لهم، يقعون تحت تأثير أقنعتهم مشدوهين مذهولين، ومما يعزز إعجابهم به وتقديرهم له ذلك اللسان الفصيح والبيان العجيب والأسلوب الفريد؛ وذلك لأنهم فئة بسيطة وساذجة تؤمن بالخرافات والخزعبلات ذات حظ قليل من الثقافة تتبهر بكل شيء.

من هنا نقطة البداية التي ينطلق منها السدوسي لفرض سيطرته وهيمنته عليهم، وذلك من أجل تحقيق ما يودّ تحقيقه من مآرب في كل مقامة.

فبعد أن يوقعهم تحت تأثيره وينتزع منهم الإعجاب والتقدير يبدأ اللعب بهم كحجارة الشطرنج، موجهاً إياهم نحو هدفه المنشود، مستغلاً عواطفهم الجياشة التي تدفعهم ليستفيد مما يحثهم عليه بكل رضى ودون أي تردد.

وربما يجعلهم السهم الذي يصيب به أعداءه وينال منهم كما في المقامتين الثامنة والعشرين والحادية والأربعين، فهو في الأولى منهما يوميء إلى تلك الفئة من الأوباش

الذين يحيطون به بضرب السائب ومن معه من رفقة فضلاء الذين سرقهم بعد أن استضافوه ليلاً وأكرموه، حيث ادّعى أنه ابن سبيل، وذلك بعد اصرارهم على كشف حقيقته لهم " قال فعلمنا أنه السروب الجوال والنطوق القوال. أبو حبيب فتفرقنا وراءه ننفذ عليه الطرق، ولا نأمن عليه الخلاعة والخرق. حتى وجدناه في بعض الخانات يرقص حماراً وينفخ مزموراً وحوله من الناس أوباش وأوشاب، وقد أصابهم من قوسه نبال ونشاب، وقد استواهم أمره واستقرهم زمره، فمن مصفق مازج أو مصفق هازج. يروق إيقاعه، ويعجب ادقاعه. ومن طائش ناقص، ولاعب راقص. فلما رأنا نقصد قصده بادر إلينا وسلم، وتذمم من فعله وتظلم. وقال يا بني الأمجاد، يا طلاع الأنجاد. يا فتیان الفتوة يا إخوان المروّة. لا تفضحوا مستوراً ولا تهيجوا موتوراً، وإلا فكل من ترون تحت أمري واقع، وبذكرى صاقع. فإياكم ومقارعة الأرذال، والتعرض للابذال. واحتسبوا ما ضاع، وتوفوا الخساس والأوضاع. قال فما عطفنا منا ضراعتة ولا ثنتنا براعتة. وأخذنا نُصَوِّبُ في تأنبيه ونصعد ونبرق في تهديده، ونرعدُ فأشار إلى أولئك الخساس، وقال هاكم يا بني الأعساس. فدفعونا عن حريمهم دفعاً، وأوسعونا لكراً وصفعا. وجمعوا علينا الجاني والذاهب، حتى مقتنا المنهوب والناهب، والناس علينا من شامت لائم، وعائب ذائم. يقولون ما للنبهاء والسفهاء، وما للبرعاء والخلعاء. وما لرائح على العلم وغاد، ومنازعة الأنذال والأوغاد. وهو يعدو لعباً ورقصاً، ويظهر ضعةً ونقصاً⁽⁴²²⁾.

ومثال ذلك أيضاً في مقامة الدب، إذ أوماً إلى فئة المشاهدين والحضور أن السائب شيخ سوء يغمز بالولدان ويعيب الأخدان.

وأما تأثير بيانه وحسن اقتداره على امتلاك ناصية الخطاب في المقامة السابعة هي التي منحتة القدرة السحرية على التأثير في السفار وثني عزائمهم عن السفر، وهي نفسها التي حببت إليهم السفر في اليوم التالي وقوت عزائمهم عليه منقلبون وكأنهم لم يسمعوا شيئاً في اليوم السابق، فهذه القدرة السحرية التي يختار لها السدوسي فئة معينة يبتثها فيهم يسخرها من أجل تحريكهم، فهم إلى جانب كونهم مروياً عليهم، فهم يلعبون دوراً مهماً في تحريك العملية السردية والوصول بها إلى النهاية، فلو اختار السدوسي فئة غير هذه الفئة لما انطلت عليهم حيلُهُ وأقنعتُهُ فينقلب كل شيء عليه، وينتهي السرد

بصورة عكسية تخالف الرسالة المنشودة التي وضعت المقامات من أجلها مما يفقد هذا النوع من أنواع السرد ميزة من ميزاته التي يمتاز بها، وهي التحايل على الناس واستغلالهم قدر الإمكان بكل الطرق المتاحة من أجل الاكتمال لا الموت.

وأما الفئة الثانية والتي يمثلها السائب فإنه يشبه الفئة الأولى من بعض الوجوه، إذ هو مثلهم تخدعه حيل السدوسي، وحبائله حتى يقع في الشرك في مرات عديدة (0 لكنه وعلى الرغم من ذلك يختلف عنهم في أنه ينخدع في بداية الأمر بأقنعة السدوسي وحيله، لكن ما يلبث أن تتنازع الشكوك حول حقيقته فيتطور هنا الشك إلى فعل، لذلك يلحقه ليتحقق من هويته، عن طريق المواجهة. فما يلبث السدوسي أمام رغبته (التحقق والاستطلاع هذه) أن ينزع قناعه دون تردد، أمام السائب وفضوله. إذ بهذا الكشف يُسدل الستار على أحداث المقامة.

فالمروى عليه السائب رجل يمكن أن تخدعه المظاهر للوهلة الأولى، لكن ما يلبث أن يستعمل عقله يتأمل الشيء الذي أمامه رافضاً أن يقبله على ظاهره، وهذه الميزة تحقق للنص ثنائيته التي بُنيَ عليها.

إذ يعتمد المؤلف بشكل عام إلى إخفاء شخصية بطله وإحاطتها بالغموض، ثم يعتمد إلى إظهارها عن طريق السائب، وبهذا الكشف تُسدل الستارة على أحداث المقامة، فنهاية السرد مرتبطة بكشف هذا الخفاء وتجليته، ولو تم هذا الكشف عن شخص السدوسي من بداية المقامة لما حصلنا على مثل هذا النص إطلاقاً، ولَمات السرد واختفى قبل أن يبدأ.

المستوى الخامس

يتحول به البطل إلى مروى عليه، كما في المقامة العنقاوية، حيث قام ذلك الشيخ وهو في الجزيرة أثناء رحلتهم المزعومة التي قاموا بها على ظهر ذلك الحيوان البحري الغريب برواية قصته مع طائر العنقاء عليهم هو ومن معه، وهذه حالات نادرة، لا توجد إلا في المقامات التي تتضمن قصصاً أخرى تدخل عن طريق البطل إلى تضاعيف السرد لهدف في المقامة كما في المقامة الثامنة والأربعين حين يدعي أن والده أخبره قصة غريبة قصتها عليه جده، قد وقعت مع أحد ملوك طريف وأبنائه قديماً.

وفي نهاية المطاف نخلص إلى أن المروي عليه في المقامات يؤدي دوراً مهماً لا يقل أهمية عن دور الراوي في تشكيل عالم السرد وبنائه.

تتجلى ثنائية الراوي والمروي عليه في المقامة العنقاوية من خلال الترتيب التالي:

مستواه	المروي عليه	المروي	مستواه	الراوي	تسلسل
أول	جمهور الراوي الإطاري.	المتن	أول	الراوي الإطاري	1
ثاني	الراوي الإطاري.	المتن	ثاني	الراوي الوسيط (المنذر بن حمام)	2
ثالث	الراوي الوسيط	المتن	ثالث	الراوي المنتج (السائب بن تمام) يروي من داخل النص إلى خارجه.	3
رابع	الراوي المنتج وجماعة المشاهدين.	يروى قصته وأصدقاؤه مع ذلك الحيوان البحري الذي أسحر بهم ثم أبحر، حتى وصلوا جزيرة في وسط البحر.	رابع	البطل (السدوسي) يروي داخل النص.	4
خامس	البطل وأصدقاؤه الذين معه في تلك الرحلة.	يروى قصته مع طائر العنقاء الذي رباه حين كان صغيراً بعد وفاة أمه وأصبح يطيعه كابن له.	خامس	الشيخ يروي في داخل النص.	5

صيغ الخطاب المقامي

في معرض الدراسات التي اشتغلت على الحكي بشكل عام ميز الشكلاونيون الروس بين الحكاية والخطاب فالحكاية هي (الأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع مجريات الأحداث بشكلها المتتالي في الزمان دون وجود وسيط يتولى مهمة تقديم تلك الأحداث أي الوجود التجريدي للأحداث والأفعال. وأما الخطاب فإنه يرتبط بالطريقة التعبيرية التي بواسطتها يتم إيصال الحكاية أو التعبير عنها

للمتلقي⁽⁴²³⁾ عبر إدراك الراوي لمتنه الحكائي الذي يتغير (ويتنوع) بتغير نمو صفاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه المتخيل⁽⁴²⁴⁾.

على هذا فإن الراوي إما أن يكون راوياً مهيمناً يملك زمام السرد دون أن يفسح المجال لأحد بالتحدث وإما أن يكون راوياً متنازلاً عن سلطانه يترك للشخصيات فرصة التحدث، معبرين عن ذواتهم بأسلوب استعراضي ممسرحاً بذلك الأحداث لا سارداً لها⁽⁴²⁵⁾ فلكل راوٍ طرقه التعبيرية التي يختارها لنقل وقائع متنه الحكائي وتبليغها للمتلقي وذلك عن طريق صيغتين تعبيريتين أساسيتين، فهو " إما أن يدع قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، وكأنها تقع أمامه على الطريقة التي تشاهد بها المسرحيات على خشبة وهو ما يسمى بالعرض ... وإما أن يتكفل هو بنقلها بطريقة غير مباشرة عبر خطابه الخاص دون أن يدع لنا فرصة الاتصال المباشر بها وهو ما يصطلح عليه عادة بالسرد"⁽⁴²⁶⁾ وهذان المصطلحان الحديثان لهما جذور عميقة تمتد إلى ما أسماه تودروف بفني الأخبار والدراما " فالأول سرد خالص والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث والشخصيات لا تتكلم ... أما في الدراما فإن أحداث (الحكاية) ليست مسرودة ولكنها تجري أمام الأعين مشخصة وفيها تهيمن أقوال الشخصيات"⁽⁴²⁷⁾.

يشير جنيت في أثناء تناوله لمفهوم المسافة أن أفلاطون هو أول من تناول هذه القضية في الفصل الثالث من كتابه الجمهورية في أثناء تحديده للفرق ما بين السرد ... والمحاكاة، فأفلاطون يقيم تعارضاً بين صيغتين سرديتين تبعاً لكون الشاعر " نفسه هو المتكلم ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره " وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة " أو لكون الشاعر على العكس " يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم، بل شخصية ما، إذ يتعلق الأمر بأقوال منطوق بها " وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليداً أو محاكاة"⁽⁴²⁸⁾.

ويضيف جنيت أن أفلاطون لكي يوضح هذا الفرق بين الصيغتين بالدليل يعتمد إلى قطعة من إلياذة هوميروس فيغيره من المحاكاة إلى سرد خالص إذ هو عبارة عن مقطع حوار يدير بين الشاعر الكاهن خورسيس وآلهة الإغريق فيحوله إلى سرد بحث على لسان السارد هوميروس بعد أن كان قائماً عنده على أساس محاكاة أقوال

الشخصيات في أسلوب مباشر أساسه الدراما محولاً إياه إلى كلام روائي سردي يتدخل به الراوي فيصوره كلاماً غير مباشر ويجمع مع اللامباشرة كذلك التكنيف⁽⁴²⁹⁾.

بعيداً عن التفاصيل فإن أي خطاب سردي تقدم مادته الحكائية من خلال نمطين تعبرين أساسيين هما السرد والعرض تتضمن كل واحدة منهما صيغاً صغرى بسيطة أو مركبة⁽⁴³⁰⁾ وبين هذين النمطين يتوسطهم نمط ثالث يوصف بالمنقول، وذلك لأن المتكلم لا يقوم فقط بأخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض ولكنه أيضاً ينقل كلام غيره سرداً أو عرضاً ومن خلال هذا النمط يصبح أمام متكلم ثانٍ ينقل عن متكلم أول⁽⁴³¹⁾ لقد عرفنا من خلال دراستنا للراوي ومستوياته في المقامات اللزومية أن الراوي المنتج السائب بن تمام راوٍ يفرض هيمنته وسلطانه على النص المقامي، إذ إنه الراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله مسرودة ومنقولة متحدثاً من موقع المشاهد والمشارك وهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله والمسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها في قالب سردي، فلولاه لبقيت أحداث منته الحكائي في عالم المجهول، وهو أيضاً الشخص الوحيد الذي يختار الطريقة التعبيرية لنقل وقائع منته الحكائي وتبليغها للمتلقى.

انطلاقاً من التحديد السابق ومن دراستنا لنصوص هذه المقامات نلاحظ أن الراوي يراوح بين السرد والعرض في تقديمه للمادة الحكائية التي يتكون منها البناء الفني للمقامة.

وبما أن السرد بمعناه الخاص "خطاب الراوي المنتج على لسانه" يعد من أهم الصيغ التنفيذية التي تقدم من خلالها مادة المقامة بوصفه عرضاً لغوياً إخبارياً وصفيّاً لمتوالية من الأفعال والأحداث على لسان الراوي، وبما أنه السمة اللازمة والأساسية لأي خطاب سردي فإننا نجد الراوي يفتح مقاماته بمقدمة سردية تتشكل على شكل "عرض لغوي لمتوالية من الأفعال والأحداث"⁽⁴³²⁾ على لسانه متخذاً من صيغ الماضي المطلق الخالية من التحديد الزمني شكلاً سردياً يتناسب ونوع هذه السرود اللاحقة فأصبح هذا الشكل نمطاً ثابتاً التزامه المقامات جميعها، وذلك أن هذه الصيغ تحمل في طياتها التأكيد والإقرار بوقوع هذه الأحداث، فضلاً عن أنها ذات طبيعة تسلسلية تدفع بحركة الأحداث إلى الأمام مما تسهم في تطورها وإظهارها متسلسلة مترابطة⁽⁴³³⁾.

ويبدو إن أسلوب السرد يظهر المتكلم هو الأسلوب الغالب على هذه المقامات مما يستشعر معه وللوهلة الأولى أن هذه السرود هي سيرة ذاتية للراوي الذي يستهل مقاماته بمقدمة سردية يبدؤها بالإعلان عن خروجه في سفر من الأسفار إلى أحد البلدان، مخبراً عما واجهه من متاعب وأحوال في الطريق، ومن ثم ينتقل لإخبارنا عن حاله واصفاً إياها وما جرى معه من أحداث كذهابه إلى مسجد أو سوق وذلك حتى ينتقل بنا إلى الحدث الذي يقودنا إلى الحدث الأهم في المقامة كعثوره على حلقة وعظ وما شابه أو لقائه بشخص غريب يثير فضوله واهتمامه وهكذا.

وحرصاً من الراوي على تقديم صورة نابضة بالحياة تضع المتلقي في أجواء الأحداث قبل عرضها فإنه يراوح بين السرد والوصف في لحمة تصعب معها الفصل المطلق بينهما، مما يؤدي إلى إطالة بعض المقدمات بشكل ملحوظ، وذلك لأن الوصف "يلغي مجرى الزمن بوصفه حالة سكونية تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني" (434).

والوصف الخاص بالراوي والبطل والشخصيات الأخرى وما يتعلق بها من أحوال داخلية وخارجية والخاص بالأماكن وموجوداتها الساكنة والأحداث بدناميتها إنما يقف مع السرد في إضاءة جوانب الأحداث والتقديم لها مما يضمن صورة شاملة تجري الأحداث في إطارها (435).

"حدث المنذر بن حمام قال حدث السائب بن تمام قال أقمت بحكم الزمن، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن، فسرت من فدن إلى فدن، كأني أطلب أثراً بعد عين، من ذي يزن أو ذي رعين حتى انتهيت إلى مدينة مدائن، ومرفأ سفائن. وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء، وتمر بين الشد والإرخاء. تودن بالرخاء، وتحمل على الجود والسخاء، وشرعها بالسلامة يخفق، وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من السيف وألقت بكل ملامح عليها وعسيف. وكنت أشوق إلى أخبار الهند، من قيس إلى ليلي، ومن بشر إلى هند. فتقت إلى عجائبها، وتطلعت إلى غرائبها. فبينما أنا ألتبس الحبير، وأحصى الصغير والكبير. والناس من بين خائض وسابح، وغائم ورايح. وإذا بشيخ كالحنية والمرنان، يجري مع الدهر في عنان، ويصول من مقو له بصارم وسان يدلف في مشيته، ويؤذن بغشيته. قد تلع بردائه وتقع وتكر على متأملة وتمنع" (436).

لقد أوضح النص السابق أن العلاقة بين الوصف والسرد علاقة عضوية فتعلقهما شكل المشهد الافتتاحي برمته والذي يهيئ للحدث التالي ويقدم له واضعاً المتلقي في جو الأحداث قبل عرضها.

وأما السرد في بقية النص فإنه يقوم بمهام تعمل على تنمية الحدث وتطوره إذ يقوم الراوي في معرض نقله لبعض الحوارات والخطابات المباشرة على ألسنة الشخصيات المتحاوره بالتقديم لها من خلال جمل يشير بها إلى بدء الحديث وكيفيته أو إلى الهيئة التي يكون عليها المتحدث وأشكال حركاته التي يقوم بها في أثناء حديثه مبدئاً التعليق عليها عاملاً على تنمية الحدث وتطوره.

" قال فَوَجَلَ الشيخَ وَخَجَلَ، وأسْرَعَ إلى رضاهُ وَعَجَلَ، وَوَقَفَ وَقَفَةً المرتاب، وَجَنَحَ إلى الأعتابِ وَالآنَ القولَ ورققه، وأجال الدمعَ ورققه"(437).

وقد يقوم السرد بدور تفسيري لبعض الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها بعض الشخصيات وذلك عن طريق بعض الاسترجاعات التي تكون على شكل عرض إخباري لمتواليه من الأفعال تقوده للكشف عن السبب الكامن وراء ذلك التصرف. كالقصة التي روتها النادلة في المقامة الخمرية معتمدة بها عما بدر منها تجاه الراوي من جفوة ومبادرتها له بالسؤال عما يحويه من النقود قبل أن تقدم له الخدمة المفروضة ضناً منها أنه كمثل ذلك الرجل الذي ادعى أنه سيد عمان وأنه ذو مال وجاه واتضح لها بعد تقديم الخدمة له أنه على عكس ما ادعى.

" فقالت عذراً إليك في هذه الجفوة، ومثلك أغضي عن الهفوة وما هو إلا أن شيخاً طرفنا منذ أزمان زعم أنه سيد عمان. ثم بعد ليالٍ، زعم أنه ذو فاقةٍ وعيالٍ. غير أنه مبلى بالخمر، مُعْنَى بالقصف والزمزمر. له ما شئتَ من أدبٍ بارعٍ وفهم فارع. وظرفٍ ناصع، وظرفٍ ماصعٍ. ومُلحٍ وأدبٍ، وأذْيالٍ في العلمِ وأهدابٍ. فما زال يستميلُ الجُلَّاسَ وينفضُ الأحلاسَ. ويتهادى من شربٍ إلى شربٍ، ومن نوعٍ إلى ضربٍ. فلما طلبناه بما عنده، جحدَ قَنَدَه، ورقى فَنَدَه، وجعل الإعدامَ حشمةً وجُنْدَه فشفع فيه كُلُّ من خالطه وكَفَفَ به كُلُّ من خادعه وغالطَهُ. فهو قد بقي رهن هذه الدنان، وشاركننا فيها شركةَ عنانٍ"(438).

وأما في الختام فإن السرد يقوم على تسريع الأحداث ملخصاً ومجماً وذلك للوصول بها إلى نهايتها المنشودة الكشف عن شخص البطل وإسدال الستار. "قال فبقيتُ معه على ذلك حتى فشا خبره وانتشر وكلح له العدو عن نابه وكشَرَ وازدروه ازدراء الظالم، وحطوه عن رتبة العالم. وسددوا إليه السهام وأحالوا عليه الأوهام. وبلغَ السلطانُ خبرَه، وبلاه وخبرَه. ونفاهُ على وجهه، وبالح في دحره ونجهه، وبقي ضاحياً بالعراء، مستتراً بالضراء⁽⁴³⁹⁾."

الخطاب والسرد

يطلق مصطلح الخطاب في العربية على " كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفويّاً أو مكتوباً "⁽⁴⁴⁰⁾ إن هذا التعريف يضم تحت مظلتَه كل أنواع الخطابات التي يمكن أن تقع بين مرسل ومتلقٍ مباشرين أو غير مباشرين فهو يضم الخطاب السياسي والديني والتاريخي والأدبي، سواء كان خطاباً شعرياً أو سردياً أو نقدياً. فكل خطاب من هذه الخطابات يحمل في طياته أفكاراً ورؤى يود زرعها في نفس المتلقي وذلك عن طريق أساليب خاصة بكل نوع من أنواع هذه الخطابات.

يقول بنفسه معرفاً الخطاب بأنه " كل تلفظ يفترض متكلاً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "⁽⁴⁴¹⁾.

وقبل أن أخوض في مضمار الدراسة حول الخطاب المقامي لا بد من طرح

السؤال التالي:

بما أن الأعمال السردية هي عبارة عن خطابات موجهة للمتلقي في حد ذاتها فهل تحوي خطابات داخلية مميزة يمكن أن يكون لها معالم خاصة نستطيع الوقوف عليها ..؟ وبدقة أكثر يمكن أن نطرح السؤال على النحو التالي:

"هل يوجد سرد في حالة نقية من تدخل نوع أو أكثر من أنواع الخطابات الأخرى؟ "⁽⁴⁴²⁾.

لقد كانت الإجابة لدى جنيت على هذا السؤال بالنفي " فهناك في كافة الأحوال نسبة من السرد متضمنة في الخطاب ومقدار من الخطابة في السرد "⁽⁴⁴³⁾ ومع ذلك فإن

لكل منهما حدوده الخاصة التي تميز كلاً منهما عن الآخر، فالخطاب يمكنه أن "يرى دون أن ينقطع عن كونه خطاباً في حين لا يمكن للسرد أن يفيض في الكلام دون أن يفصل عن ذاته" (444) مع ما يمكن أن يقع بينهما من اندماج يصبح به السرد عنصراً متضمناً في الخطاب أو يصبح الخطاب عنصراً متضمناً في السرد مشكلاً ورمياً واضح المعالم يسهل تلمّسه في جسد النص. لقد أصبح معلوماً لنا أن النصوص المقامية هي نصوص وليدة المجالس أي أنها تحمل بعضاً من صفات النصوص الشفاهية ذات النبرة الخطابية الموجهة إلى متلقٍ مباشر، لذا فإننا نجدها تحوي قطعاً خطابية تتخلل السرد مشكلة ورمياً في جسد النص من جهة وعلامة مميزة لنوع من جهة ثانية، بدءاً وفي هذا المقام تحديداً أود أن أقف على نوع هذه الخطابات داخل النص المقامي السرقسطي وذلك من خلال ضبط العلاقة بين الخطاب السردى المقامى ذي الملامح الخاصة وأنواع الخطابات الأخرى المتضمنة في داخله والتي يعد غرضاً مميزاً لنوع المقامة. فهذه الاستطرادات ذات الصبغة الخطابية تعد من أهم الخصائص التي تميزت بها الفنون المقامية بشكل عام والسرقسطية بشكل خاص، والسؤال من أين تسرب هذا العنصر للجسد السردى المقامى؟ وما هي الأسباب التي كانت وراء التسرب حتى أصبح الخطاب من العناصر المميزة بجنس المقامة؟ أعتقد أن هناك أسباباً أذكر منها:

- 1- استفادة المقامة من الأجناس الأدبية السابقة عليها كالقصيدة الشعرية والرسالة والخطب (الوعظية منها خاصة) والتي تعد الإطار الثقافى لكل مبدع وذلك عائد إلى عدم ظهور أو معرفة نظرية الأجناس الأدبية التي تضع كل جنس أدبي في بوتقته التي تفصل كل جنس أدبي عن غيره ولأن المقامة جنس أدبي جديد لم تستقر قواعده بعد، فإننا نجده يصيب من كل جنس بسهم.
- 2- وبما أن المقامة هي وليدة المجالس فإنها تحمل سمات النصوص الشفاهية ذات الصبغة الخطابية المعروفة آنذاك كالخطب والقصص التي كانت تلقى على أسماع الناس في المجالس والنوادي والمناسبات المختلفة.
- 3- إنشاء بعض المقامات لأغراض تعليمية في الدرجة الأولى.
- 4- توظيف ثقافة الأديب: أي إظهار ما لديه من معرفة في كافة المجالات العلمية والأدبية والدينية.

5- البناء الفني للمقامة والقائم على وجود شخص مُستَكِدٍ محتال أديب فصيح يملك زمام الكلام شعراً ونثراً، فجاءت خطابه داخل السرد صورة حية تعبر عن قدرته البيانية من ناحية، وفي التجلي الذي تتخذه شخصيته في كل مقامة من ناحية أخرى⁽⁴⁴⁵⁾.

هذا بشكل عام، أما بالنسبة للسرقسطي وإلى جانب كل ما سبق فإن التزامه بالبناء التقليدي الموروث للمقامة، كان وراء ذلك الوجود للخطابات في جسد مقاماته إضافة إلى أنه حاول إظهار ثقافته في كافة المجالات محاولاً توظيفها قدر استطاعته، إذ كان عالماً وكاتباً وشاعراً وقد ظهر ذلك جلياً في مجمل مقاماته.

لقد أشرت في مقدمة هذا الجزء أن الراوي المنتج هو الراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله ناقلاً ذلك من خلاله هو دون منازع، وقد يفسح المجال أمام بعض الشخصيات بالتحدث لتسمع صوتها تخطب وتتجاوز ناقلاً ذلك كما هو دون تغيير أو اختصار، مما نشعر معه أننا أمام عرض مباشر⁽⁴⁴⁶⁾. لكن ينقل إلينا عبر متكلم غير المتكلم الأصل فنصبح أمام متكلم ثانٍ (الراوي) ينقل عن المتكلم الأصلي⁽⁴⁴⁷⁾ من هنا نسمع صوت البطل يخطب في من حوله واعظاً وأديباً وقاصاً. يقول الراوي ناقلاً لنا خطاب البطل السدوسي على مرقاة الشحر "فسرت إلى مرقاة الشحر، وقد أزمعت على ركوب ذلك البحر إذ سمعت هاتفاً يقول من يصغ إليّ قليلاً يغنم من إرشادي جليلاً. أشد من فرنده، وأخبره عما خفي عليه من صينه وهنده. فصار الناس حوله، وتبادروا قوله. فقال أيها القوم، كل له على هذا الرزق حوم. وإن شيئاً يخاض إليه هذا الهول ويُجاب، لأمر عظام وشأن عجاب، وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج، وخرق هذا الماء الشجاج ولكم في البر منفسح ومجال، ودونكم من هوله أوجال وأوجال. كأنكم قد ملكتم عنانه، وسالتم نينانه ووطئت لكم اعرافه، وذلت تلاطمه وإشرافه"⁽⁴⁴⁸⁾ ومع أن هذه الخطابات تشكل ورماً في جسد النص فقد تسهم في إنتاج الدلالة الكلية للنص المقامي إذ يتوقف ذلك على عدة أمور منها موقعه وفحواه ودوره في حركة السرد.

فإذا استطعنا أن نحدد موقعه في سلسلة الأحداث فإن ذلك يساعدنا في التعرف على مدى مساهمته في إنتاج الدلالة الكلية للنص فالموقع لا يعني مكانه بين سلسلة

الأحداث فقط وإنما الموضع زائد ارتباطه المنطقي به أي لماذا جاء هنا تحديداً ؟
ولتوضيح ذلك نأخذ بعضاً من نصوص هذه المقامات ونخضعها للدراسة العملية.

وأول ما نبدأ به على سبيل المثال المقامة السادسة والعشرون، إذ يشكل الخطاب الذي جاء على لسان البطل بها تنوعاً بارزاً يحتل معظم المقامة ولتحديد موقعه في جسد النص نقوم بتقسيم المقامة إلى الوحدات التالية:

- 1- يخرج السائب من العراق في لمة طيبة الأعراف.
 - 2- خلال طوافهم البيت الحرام وفي أثناء تداولهم أطراف الحديث على تنوعه، يشاهدون شهاباً يسقط فظنوا أمراً عجباً أو دعاء يستجاب ... الخ.
 - 3- في هذه الأثناء يطلع عليهم رجل يستتره الظلام يسفه حديثهم ثم يشرع بإلقاء خطاب شعري راصداً فيه أسماء النجوم وأوصافها وحركاتها.
 - 4- أعجبوا به أشد الإعجاب وسألوه أن يُعرّف بنفسه.
 - 5- فأجابهم أنه غريب خالي الوفاض فرقوا لحاله وأعطوه المال.
 - 6- في الختام يتعرف السائب عليه فإذا به السدوسي.
- من خلال هذا التقسيم نستطيع أن نضع الخطاب ضمن الحدث الثالث مستغرقاً ما يقارب مساحة سبع صفحات من أصل خمس عشرة صفحة تستغرقها أحداث المقامة كلها أي ما يقارب نصف مساحة النص الإجمالي موقفاً بذلك الأحداث عنده أخذاً على عاتقه صرف الأنظار إلى هذا الرجل السحري المبدع.

وإذا عدنا إلى الجزء الأول من هذه المقامة ونسأل السؤال التالي: لماذا جاء الخطاب في هذا المكان تحديداً ؟ وما هو السبب الذي دفع بالبطل لإلقائه هنا؟. يقول الراوي إنهم وفي أثناء طوافهم بالبيت الحرام يرى هو ومن معه شهاباً في عرض السماء فيدور بينهم الحديث حوله وفي هذه الأثناء يظهر رجل يستتره الظلام يسفه حديثهم لخروجه عن الإصافة ثم يبدأ بالحديث على شكل خطاب شعري راصداً به أسماء النجوم وأوصافها.

والسؤال الآن هل هذا السبب الذي نسجه لنا المؤلف سبب مقنع لوجود مثل هذا الخطاب على طوله هنا ؟.

أعتقد أن الإجابة على مثل هذا السؤال تعد البوابة التي ننطلق منها للقول: أن مثل هذه الخطابات لم تكن لتخدم السرد وإنما جاء السرد لخدمتها فكأنه أسس من أجلها لا من أجل خدمة مقتضياته هو، وهذا واضح بشكل جلي في المقامة التي بين أيدينا وما يدعم رأيي فحوى هذا الخطاب الذي يستعرض به المؤلف جانباً كبيراً من ثقافته هذا من جهة، والطريقة الساذجة التي زجّه بها المؤلف إلى جسد النص فكأنه قصد إلى عرض هذا الخطاب بالدرجة الأولى وذلك ضمن قالب سردي صنعه المؤلف من أجله دون الاهتمام بفتيات هذا القالب السردية.

وإذا انتقلنا إلى مقامتيه الثلاثين والخمسين وهما المقامتان اللتان تدوران حول موضوعات نقدية، نجد أن الخطاب النقدي فيهما خطاب نقدي مقصود لذاته وضع في قالب سردي هزيل بعض الشيء تغيب به الأحداث ويبرز الخطاب فارضاً هيمنته وسلطانه على مساحة النص.

يدور الخطاب النقدي في المقامة الثلاثين حول أشهر شعراء العربية وأشعارهم وأوصافهم التي اشتهروا بها منزلاً كلاً منهم في منزلته التي أسكنه النقاد بها مبتدئاً بشعراء الجاهلية متدرجاً إلى أن يصل إلى مشارف القرن السادس، مغفلاً من عاصره منهم ومحجماً الحديث عن شعراء الأندلس في العصور كافة.

وأما مقامته الخمسون فإن الخطاب النقدي فيها قد دار فحواه حول صناعتي النظم والنثر وذلك على شكل حوار مطول بين ولدي السدوسي في المفاضلة بين النظم والنثر حتى اتسع الخصام بينهما، وعندها جاء السدوسي ليفض بينهما الخصام وذلك عن طريق إلقائه خطاباً تحدث به عن فضل كل منهما مستغلاً الحديث عن الأدب والأدباء خاتماً حديثه بالاستجداء مستدراً عطف السامعين ليحتال عليهم.

إن عرضي لفحوى هذه الخطابات كان الهدف من ورائه التأكيد على ما قلته سابقاً من أن هذه الخطابات هي خطابات مقصودة لذاتها، فربما أن المؤلف كان يهدف إلى وضعها ضمن هذا القالب المشوق لهدف تعليمي بحث، لذا فإنه لم يكن مهتماً بفتيات السرد قدر اهتمامه بهذا الخطاب وعرضه في لغة بليغة وعبارات دقيقة وما يرجح هذا الغرض تحديداً هو ما جاء داخلهما من مادة نقدية ذات قوالب جاهزة ومتعارف عليها لدى المهتمين بالشعر والشعراء في عصره وقد ذهب الدكتور حسن عباس إلى مثل ذلك

في أثناء حديثه عن هذه المقامة قائلاً: " القول عندي في هذه المقامة أنها مقامة تعليمية في ذكر أسماء الشعراء ومعرفة أحوالهم، ولا أرى السرقسطي كان يهدف إلى وضع مقامة نقدية، فلم يكن السرقسطي ناقدًا، ولا تعرف له مصنفات نقدية، ولو توفرت مادة نقدية، تعبر عن رؤية خاصة لسبكها في غير هذه المقامة ولا أريد بعد أن أكون حرفياً، فأقول إن السرقسطي لم يدع ذلك لنفسه، ولو ادعاه لسماها مقامة في نقد الشعراء لا مقامة الشعراء (449).

وأما جعله الخطاب يدور حول فحواه حول صناعتي النظم والنثر فعلى الرغم من أنه يعرف أنها قضية قديمة طالما خاض بها النقاد من قبله حتى إنه أصبح الحديث بها من باب التكرار معترفاً بذلك على أحد لسان ولديه " سأل أحدهما صاحبه فقال يا حبيب أترع أنك لبيب، وأنك بأدواء الأدب طبيب، قال كلاً يا غريب. وما الذي أعياك، حتى تتجّه من حيّاك بالخير وبيّاك. فقال سؤالُ أعياء الأول والآخر، والجادّ والساخر. هذا النظم والنثر، كيف القُلُ فيهما والكُثر. وأيّ النّصلُ أو الأثر، وأيهما أعقب صاحبه أثراً، وأحرزَ دونه أثراً. وأيهما في النفوس أوقع، وأشفى لغلّة الصّادي وأنفع (450) فقد كشف عن القصد من وراء تأليفهما بطريقة غير مباشرة.

وفي المقابل هناك خطابات تشارك في إنتاج الدلالة الكلية للنصّ إذ تلعب دوراً فاعلاً على مسرح الأحداث على الرغم من أنها تتشكّل نتوءاً بارزاً في جسد النص من هذه الخطابات، الخطابات الوعظية التي تأتي على لسان البطل، إذ يقف خطيباً واعظاً مذكراً الناس بالآخرة ومنبهاً إياهم على أمور تخص حياتهم الدنيوية والأخروية داعياً إلى نبذ الدنيا ومغرياتها والتقرب إلى الله عز وجل بالاستغفار والتسبيح وتطهير السرائر والجيوب والبذل والعطاء مما ملكت أيماهم زاهدين راجين رحمته ورضوانه "أيها الناس. أضرب لكم الأمثال، ولا أخطب منكم الغناء ولا الحُثَال. الحكمة للمؤمن ضالّة، والموعظة على الهدى دالّة، الموت لا بدّ نازل، والأجلُ مقاربٌ ومُنازل. والمرء بين أمل خادع، وقدر رادع. وعمر ذاهب، وأجل ناهب. وظلّ مائل، وفي زائل. ورأي فائل، وقضاء حائل. يفترش الأمن مهذا، ويلبك الصّابّ شهدا. ويقول لن تبيد وما أطيب السّلع والهبّيد. وغراب الردي يحوم ويحلّق، والدهر يبلى جديده ويخلق.

وربما وَقَعَ على فنائه. ونَعَبَ بذهابه وفنائه، يُسمِعُه بلسان فصيح، وَيَسْتَمِدُّه بقول النصيح:

قد أسمع العاذل النصيح وبين الناطق الفصيح
أما ترى ويحك الليالي غرابها بالردى يصيح
وأنت في غية التصابي قد تاب من لومك النصيح⁽⁴⁵¹⁾

ومع أن خطابه الوعظية تمتاز بأسلوبها المقنع وعباراتها النابضة بالحق الديني الصادق وصورها الناطقة المعبرة فإنها لم تكن مصنوعة من أجل الوعظ لذات الوعظ بل أن الوعظ فيها ما هو إلّا وسيلة خداع ومكر يتوارى خلفهما البطل، مستغلاً الوازع الديني ومحركاً آياه في النفوس حتى يستطيع فرض سلطانه السحري عليهم بكل يسر وسهولة، ويقدموا له كل ما يريد راضين طائعين ملبيين ندائه على خير ما يرام، ولتوضيح ذلك نأخذ نماذج مقترحة من هذه المقامات لنرى من خلالها كيف يلعب الخطاب الوعظي دوراً فاعلاً على مسرح الأحداث.

من هذه المقامات المقترحة المقامة الخامسة وقبل أن أبدأ الحديث عنها فلا بد من أن أقسمها إلى وحدات متسلسلة، وذلك حتى تتضح الصورة بشكل جلي.

1- حل الراوي دمياط والناس في أضيق من سم الخياط وقد كثرت بها الأرجاف وتوالت السنون العجاف وتمكن الاختلاف وأعجز الانتظام والانتلاف ... الخ.

2- ضاقت نفسه ذرعاً من تلك الحال.

3- سار إلى المسجد الجامع حيث ملتقى اليائس والطامع معللاً نفسه.

4- وجد فتى كالكوكب اللامع يخطب في الناس وقد وقف على قوله الأسماع وصرف إليه الأطماع.

5- بعد أن فرغ من خطابه الوعظي يكمل الوعظ شيخ أشار إليه موضحاً للناس أنه والده.

6- يسأل الإحسان والعطاء ثم يذهب ومعه ابنه والسائب وراءه.

7- يكشف السائب النقاب عنه فإذا به الشيخ المحتال أبو حبيب وابنه.

وأما الآن وبعد هذا التقسيم لا بد لنا من أن ننظر إلى فحوى الخطاب، لقد جاء هذا الخطاب الوعظي داعياً الناس إلى شكر الإله ونبذ الفتن والبغضاء واللجوء إلى

الصفح والإغضاء والاعفاء وتطهير النفوس " أيها الناس ما أَسْتَدِيمَتِ النِّعَمَ بِمَثَلِ الشُّكْرِ، وَلَا تُوقِيَتِ النِّقَمَ بِأَوْفَى مِنَ الذِّكْرِ، وَإِنِ الَّذِي أَرَى بَيْنَكُمْ مِنَ الذَّحُولِ. أَشَدُّ مِمَّا أَلَمَ مِنَ المَحُولِ. وَمَا تَأْكُدُ مِنَ الإِحْنِ، أَعْدَى مِنَ المَحْنِ، فَطَهَّرُوا الجُيُوبَ، وَأَخْلَصُوا الغُيُوبَ وَارْفَعُوا الظَّنَّ وَالرَّيْبَ، وَإِلَّا فَاسْتَشْعَرُوا الحَرْبَ وَالرَّيْبَ. وَأَعْلَمُوا أَنَّ تَشَتَّتَ الأَهْوَاءَ، يَرْفَعُ عَنْكُمْ بَرَكَةَ الأنْوَاءِ. وَفِيمَ التَّدَابِيرِ وَالبِغْضَاءِ، وَهَلَّا الصَّفْحَ وَالإِغْضَاءَ...⁽⁴⁵²⁾ أَيْنَ النِّهْيِ وَالإِحْلَامِ، وَفِيمَ التَّنْظَامِ وَالإِظْلَامِ. أَمَا أَنَّ لَّيْلَ الغَيِّ أَنَّ تَتَجَلَّى أَحْلَاكُهُ، وَلِنَظْمِ البَغْيِ أَنَّ تَتَنَثَّرَ أَسْلَاكُهُ. وَأَنَّ يَسْتَفْظَعَ الجَانِي جَنَاهُ، وَيَأْسُفُ عَلَى مَا اقْتَرَفَهُ وَجَنَاهُ وَأَنَّ يَجْدُدَ مَتَابًا، وَيَسْأَلُ رَبَّهُ إِعْتَابًا. فَلَعْلَهُ وَعَسَى، أَنَّ يَلِينُ مِنْهُ مَا قَدْ عَسَا. وَيَنْهَلُ مَا جَمَدَ، وَيَنْبِيرُ مَا خَمَدَ، فَالرَّجَاءُ مِنْهُ وَاجِبٌ، وَلَيْسَ دُونَ اللَّهِ حَاجِبٌ⁽⁴⁵³⁾.

وأما الخطاب الذي جاء على لسان الشيخ فقد حمل في طياته نبوءة يستشعرها هذا الشيخ الخبير بأحوال الدنيا ألا وهي انفراج كربهم الذي هم به عما قريب إذا ما صفحوا ونبذوا كل شيء وراء ظهورهم طائعين فاعلين الخيرة " أيها الناس إنما هو ريث ومهل، وعل ونهل. وخرق لا يرقع، وغلة لا تنقع. ألا إن بعد الشدة رخاء، وعقيب العاصف رخاء. وعند الشدائد يمن الرب بالعوائد. فاستشعروا الفرج، ودعوا الخوض والمرج. وإياكم واليأس، فإله يرفع اليأس. لقد خسر اليؤوس القنوط، وفضل الله بعباده منوط وإن السعة لتداول الضيق وتعاقبه، وتراسل الأزل وتراقبه. وإنما للمرء ما قدم، فحذار أن تتدم. فالغنم لديك سانح، والفوز إليك جانح، والسعد يُناجيك، والحظ يحاجيك. والفرج يغازل، والدهر يهازل. وإن كان شرر الشدة يلفح، فإن زهر الفرجة ينفج. ولا والله ما استمرت حال، ولا اتصل إمحال. وكأني بواديكم قد أمرع، وبحوضكم قد أترع. وبثائركم قد سكن، وبطائركم قد وكن. وبالرض قد أرض، وبالمحل قد مرض. وباللقاح قد درت ضروعها، وأمن مروعها. وسكن هائجها، وركد مائجها. واستقر القرار، وتفاوح الرند والعرار. فثقوا بي فقد حلبت الدهر أسطره، وقرأت أسطره⁽⁴⁵⁴⁾.

لقد جاء هذا الخطاب في مكانه وزمانه المناسبين ليضرب على الوتر الحساس في نفوسهم المتكدرة اليائسة، فقد قام أولاً على تطهيرها ومن ثم قام على زرع الأمل

فيها فما كان منهم أمام سحره إلا أن انهالت منهم الهبات عليه ومالت النفوس إليه وجعل كل منهم يفديه بالأهل ويتلقاه بالرحب والسهل⁽⁴⁵⁵⁾.

وإذا ما انتقلنا إلى المقامة السادسة، نجد أن الخطاب الذي ألقاه البطل على مسامع السفار يمتزج به المدح والوعظ والدعاء حتى يأخذ طريقه للاستجداء، فقد كان هذا الخطاب القناع الذي توارى خلفه محتال ادعى أنه ذو فاقة وعيال وبعد أن نال من عطائهم ما نال تبعه السائب فأزال عنه القناع كاشفاً حقيقته للمتلقي فإذا هو ماجن خليع " فبادرت لأكشف سره، وأتحقق شره، وقد نازعتني عليه الظنون، وقلت سر مكنون فسرت وراءه وهو أمامي، فقال تقدم لتكون أمامي، حتى أفضى بي إلى بيوت حان أو خان، ذوات قتار ودخان. فبادرته ذوات خيلان، كالمها أو الغزلان. فمزقن عنه تلك الأخلاق، وكشفن عما جلب من الأعلاق. وفدينه بالامهات والآباء، وطرحن عنه مشقة الإعراض والإباء. وجعل يفتش عن صدور وسوق، ويجلوهن في معرض من الخلاعة وسوق. فقلت أبا حبيب أمن الوعظ إلى النعظ. ومن الكور إلى الحور. أين منك الوعد والوعيد، والمبدىء والمعيد⁽⁴⁵⁶⁾.

وأما خطابه في مدينة القيروان والذي يدعو به للتفكير والاعتبار مما آلت إليه هذه البلد من دمار وخراب بعد أن كانت بلداً مزدهرة عامرة بأهلها.

" يا طُلُول، أين الحلُول. ويا ربوع، كم ذا الرُبُوع، ويا ديار، هل فيكن ديار. ويا وكن، أين السكن. أعِي أم صمم، وجِنُّ أم لَمَم. حتّام أضربُ الجَرَس، كأنّي أنادي إذ أكلم ذا حَرَس. إن أمراً ما ناب، طرق الجناب أحال الأحوال، وأدار السنين والأحوال. حتى تعوّضت من الأقمار والأدمار، بهيقي خاضب وحمار. ومن البيض الأوانس، بالأدم الكوانس. ومن الحسان الخِرَاد، بالنور الشَرَاد، ومن الجُرذ السَلاهَب، بالخَنَس القَراهَب. ومن رنة العود وصهيل الجياد، بأنه اليوم وعويل الفيّاد. آه من رجالك، (آه من فسيح مَجالك). آه من مصاعبك، آه من ملاعبك. آه من قُرُومك، آه من عَرَبك ورُومك. لقد لعبت بك الرياح النُّكَب، وعفا رَسومك الجُود والسُّكَب لقد سحب عليك البلى ذُيولَه، وأجرى بواديك سيُولَه، وخيم بِساحتك وأناخ، وأستوطأ المَبْرَك والمَنّاخ، قال فذُعِرْتُ له من قائل، وقلت ياله من مُعَرَّس أو قائل. وملت إليه لأغنم انسا، وأريح عُنسا، فإذا به مشدّب الخلق والقامة، فدعاني إلى الإلباب والإقامة. وجعل يقول يا أيها

الرجل الريث لا العجل، والأمن لا الوجل. (أنا) أَلْحَقَكَ بِاصحابك، وأساعذك على بكائك وانتحابك. وإن هذه للعجائب، وإن الليالي للعتاق النجائب. لا ما نكلفه من وخذ ورسيم، وتستهديه به من طروق طيف وهبوب نسيم. تمر بها غفلاً، وتعرض عنها طوالع وأفلا مئز إلى ذلك الناووس، تجد هناك تمثال طاووس وترى الدمى كالبيض الحسان، تكلمك من غير لسان (457).

فترجل عن فرسه تاركاً مقوده في يده وبعد أن طاف في أرجائها وتعطف عاد إلى حيث ترك فرسه فوجد هذا الرجل الواعظ ما هو إلا سارق ناعب سرق فرسه وتركه وحيداً.

" قال فنزلت له عن الراحلة وجعلت في يده المقود وألفيت إليه المزودة وميزت لأشرف على تلك الصورة وقد خلعت لباس الضعف والخور فأطلت هناك إقامة وتردداً، وقد أوسعني قوله تبدلاً، وتلدداً وطلبته حيث وعدته. ففقدته وما وجدته. وألفيته قد خط في بعض الصفائح لساطع من الفحم لائح.

إذا ما أنت من دون سيرك صحبة	فلا تبغ عنها باكياً كل طاسم
ودع ذكر ما قد فات عنك فإنما	يهمك إعمال المطى الرواسم
وهل صفحات الأرض إلا بلاقع	فما بال دار بين بصرى وجاسم
لئن عصفت بالقيروان وأهلها	عواصف أودت بالرياح الواسم
فمن قبل ثلت عرش عاد وجرهم	وداس حمياها الردى بالمناسم
أسائب لا يغرك منى باسم	فيارب باك إثر جذلان باسم
إذا كلحت دنياك عن ناب أزمة	أرتك الأماني واضحات المباسم
فسر غانماً منى التجارب إنما	تلوح على خد الزمان مياسم (458)

وأما خطابه الوعظي في المقامة الرابعة عشرة ما هو إلا وسيلة يستدرج بها تلك الجماعة الماجنة اللاهية من بيتها إلى مقره الذي هو به.

" وأرسلنا إليه من يخبرنا بخبره، ويطلع علينا من عبره. فإذا شيخ قد وفذه الهجود، وحناء الركوع والسجود. ومعه فتى يحكيه فعلاً. ويحذوه نعلًا. فأوماً بطرف

لافت، وصوت خافت. وقال من الطارق الهامس، والليل مكفهر دامس. ومن المنتاب، وما لنا أكوار ولا أقتاب. وليس إلا الحزن والأكتياب، والتوهم والارتياب. فقال أنا من جملة نقارف الذنوب، ونرجو من فضل الله تعالى السجل والذنوب. وتواقع الخطايا، وتركب الجرائم رواحل ومطايا، ثم ترجو من ربها المواهب والعطايا. سمعنا تضرعك وابتهالك، فخشينا أن أمراً ما هالك. فجئنا نرجو يمن جوارك، وبركة حوارك " (459).

فبعد أن إستدرجها إليه ألقى عليهم خطاباً في صورة توبيخ وضيق فزع منه أوماً إلى الفتى أن يكمل ما قد بدأه تاركاً المكان ومن فيه، وفي أثناء ما كان الفتى يلعب نفس دور أبيه كان أبوه قد ذهب إلى بيتهم وسرق كل ما به وعندما عادوا إليه وجدوه سرق كل شيء تاركاً لهم رقعة فيها:

وسادة أغمار	لله غر كرام
فالمال نهب ضمار	لم يدروا صرف الياالي
وطاب منها ثمار	نعمتم بالاماني
لظاهـر إضمار	أنا السدوسي عندي
ما مثلهـن غمار	أخوضهن غمراً
لم يطـوه مضمار	فرب طرف جواد
فإنهـا أعمار	فأعمل لنفسك واجهد
كما تراهم حمار	وإن دهرك هـذا
أتى عليه الدمـار	لا تأس يوماً لشيء
وغـيرك العـمار	فالدار منك خراب
ويحك المـزار	أما ترى العود ييكي
يزري عليها الخـار	والكأس لـذة حين
وحـازم مسـمار	وما يضيع لـندب
وفـازت السـمار (460)	خابت عيون نـيام

وفي الختام أود أن أشير إلى أن مثل هذه الخطابات قد تكون مسؤولة عن غياب السرد لكنها المرأة التي تنعكس من خلالها شخصية البطل، فهو إلى جانب أنه مستكبر محتال أديب بارع يملك زمام الكلام شعره ونثره.

الفصل الثالث

الخاتمة

لقد تناولت هذه الدراسة المقامات اللزومية لابي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (دراسة نصية) وفق مقولات علم السرد ومعطياته الأساسية. وذلك بهدف رصد العناصر السردية المكونة للنص المقامي اللزومي، ووصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة والتي تفرقها عن أي جنس أدبي آخر على الرغم من إفادتها من بعض الأجناس الأدبية الصادرة عليها.

ولكي تنطلق الدراسة في مسارها الصحيح نحو الهدف المنشود ناقش التمهيد (ماهية المقامة من حيث هي جنس أدبي)، وذلك من خلال طرحه السؤال التالي: (ما المقامة) والذي فجر جدلاً واسعاً اتجه الباحثون للإجابة عليه ثلاثة اتجاهات: يرى الأول أن المقامة قصة، في حين يرى الاتجاه الثاني إن المقامات ليست من القصص في شيء، وأما الاتجاه الثالث فيرى أصحابه أن المقامة جنس أدبي مستقل بذاته وله سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل سردي آخر.

ووسط هذه الآراء المتناقضة فقد توصلت الدراسة إلى أن المقارنات التي أقيمت للبحث عن قصصية المقامة والتي جعلت من مقومات الفن القصصي الحديث معياراً يحاكمون المقامة على أساسه خرجت عن مسارها الصحيح إذ نسي أصحابها ثلاثة أمور هي : أولها أنهم يتعاملون مع فنيين متميزين في القيمة الفنية فيما بينهما. ثانياً وجود الفارق الزمني الذي يفصلهما عن بعضهما قروناً طويلة. ثالثاً الاختلاف في الإطار البيئي والتاريخي الذي نشأ فيه كل منهما، ومع هذا فإن الدراسة لن ترفض مبدأ المقارنة ولكن لن تتبناه من أجل البحث عن قصصية المقامة لاكسابها هوية سردية وذلك من خلال ربطها أو حشوها بأي نوع من أنواع السرود المستجدة كالقصة على سبيل المثال، وذلك لأن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة الحديثة وإنما هي (جنس أدبي مستقل بذاته له خصائصه التي تميزه عن أي فن سردي آخر). ولكن من أجل إظهار البعد القصصي فيها وتحديد سماته التي تبرز

مواطن قربها وبعدها من الأعمال القصصية الحديثة من جهة ولكي تتوصل إلى سماتها النوعية التي تمنحها هوية سردية تدخلها عالم السرد من جهة ثانية.

وفي الباب الأول تناولت الدراسة خمسة مكونات أساسية للنص السردى المقامي: الأول منها دار حول الزمن الفني المقامي من خلال ثلاثة أبعاد:

1- الترتيب: وقد تمثل في مقامات السرقسطي بحالتين هما: حالة التوازن المثالي والتي تتوالى الأحداث الغفل فيها على الورق كما هي على الواقع في سبع وأربعين مقامة، أي ما نسبته 94% من مجمل المقامات الخمسين. حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي، في هذه الحالة نجد أن النسق التتابعى للاحداث قد انحرف عن مساره في ثلاث مقامات أي ما نسبته 6% من مجمل المقامات، حيث تم ذلك عن طريق آلية الاسترجاع باسترجاعه لحدث واحد أو عدة أحداث سابقة لتلك التي تم حبكها.

2- التواتر: نجد الراوي يقص مرة واحدة ما وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع، ومرد ذلك لسببين: إن البناء العام للمقامات هو بناء متتابع تتوالى به الأحداث على الورق كما هي على الواقع فلا مجال للتكرار. وأما السبب الثاني فهو أن النص المقامي نص قصير نسبياً بالمقارنة مع بعض النصوص السردية الأخرى مما ضيق المجال على المؤلف الضمني بأن يكرر الأحداث في نصه المقامي مستعيضاً عن ذلك التكرار ببعض العبارات المخصوصة.

3- الديمومة: سرعة النص أي الإيقاع الزمني للسرد والذي تم قياسه من خلال أربع آليات هي: الحذف، التلخيص، المشهد، الوقفة الوصفية، وقد لاحظنا أن المشهد والتلخيص قد غلبا على النص المقامي اللزومي.

ويدور المكوّن الثاني حول المكان والذي قسم إلى محورين:

الأول : المدن بوصفها الإطار الأشمل الذي يضم عالم السرد. وقد توصلت الدراسة إلى أنها تقع في شرق العالم الإسلامى والجزيرة العربية، والعراق، فاخترت مدينة السلام، وسنجان، وحرّان، والكرج، ووجدناه قد تغلغل في رحلته إلى الشرق الأقصى، كالصين وجزائر الهند وغزنة، ومن ديار مصر والشام: الإسكندرية ودمياط،

وحلب، وفلسطين. فلم تدر قصة مقاماته في بلاد المغرب والأندلس أربع مرات، مرة في الزاب، والثانية في القيروان وثالثة في طنجة والرابعة في جزيرة طريف حيث شكلت هذه المدن الإطار الأول الذي يضم أحداث هذه المقامات، فقد حملت أبعاداً سياسية واقتصادية وعلمية ودينية بجانب بعدها الاجتماعي الذي عرفت به.

والثاني: الذي يضمن الأماكن المحددة التي وقعت بها الأحداث كالسوق والمسجد والحانة والساحات العامة والتي لعبت دوراً مهماً على مستوى السرد فقد كانت تساعد على إنتاج الدلالة الكلية للنص. ومن الأمور التي تميزت بها هذه المقامات استلهاها العنصر البحري وتوظيفه في النص المقامي مما أضفى على هذه المقامات جمالاً فنياً وبعداً فكرياً.

وأما المكون الثالث فهو الشخصيات، فقد ظهر في هذه المقامات ثلاثة أعلام رئيسية: راويتان أولهما المنذر بن حُمام ينقل الحديث فقط دون أن يتدخل بالكلام والأحداث، وتقف مهمته عند حد الزيادة في العنونه التي تمنح المقامة صفة الواقعية. وثانيهما السائب بن تمام فإن له دَورَين: راوٍ يروي لنا الأحداث، وأحد البطلين المحوريين. وأما ثالثهما فهو الشيخ المكدي أبو حبيب السدوسي، الذي يشكل البطل المحوري في المقامات، وإلى جوار هذه الشخصيات تظهر في المقامات شخصيات أخرى مساندة، بعضها يمت إلى البطل بصلة القرابة كابنيه حبيب وغريب وابنته مجهولة الاسم. ومع وجود اسم علم يدل عليها فإنها شخصيات ورقية خيالية، وهي في ذات الوقت شخصيات تغلب عليها صفتا البساطة والسطحية، نستطيع أن نتكهن بردود أفعالها من النظرة الأولى لها، وذلك لأنها شخصيات ثابتة ذات فكر واحد أو ذات مشاعر وتصرفات واحدة، تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامه. فهذا الثبوت للشخصية المقامية (البطل تحديداً) منبعه المرجعية الثقافية لهذه الأنماط في ذهن المؤلف الضمني، إذ إنها شخصيات نموذجية معدة سلفاً تخطت حدود الزمان والمكان فأصبحت نموذجاً سردياً يعبر عن طبقة من طبقات المجتمع (طبقة المكديين) هذا من ناحية وأما الناحية الأخرى فإن هذه الشخصيات قُدمت لنا من خلال مواقف متعددة منفصلة لا من خلال عمل متكامل يحوي مواقف إنسانية تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً.

ومن خلال دراستنا للمكون الرابع (الحبكة) تبين لنا عند تتبعنا للنظام الزمني أن الوقائع في مقامات السرقسطي تعتمد على مبدأي السببية والزمنية إذ تتوالى هذه الوقائع على الورق في البناء كما في منتهى الحكائي، مما ينتج عنه بناء متتابع تتوالى أحداثه في الزمان، فكل حدث ينتج عنه حدث يتبعه، ولأن السرد في المقامات هو سرد لاحق يبدأ بعد انتهاء الأحداث فقد هيمنت الصيغ الفعلية الماضية في تشكيلها لبنية السلسلة السردية المترابطة فينتج عنه تتابع للحركات وتعاقب للأفعال يدفعها في اتجاه السرد الطولي الذي يمنح المقامة حالة من التوازن المثالي تبعدها عن الانحرافات داخل الزمن السردية والتي تتأتى لها عن طريق آليات الإسترجاع والاستباق، مما ترتب عليه اتخاذ المقامات بناءً واحداً تشترك فيه أغلب المقامات، إذ أخذ هذا النمط شكل الحبكة الأوروسطية التي تعد الشكل الأساس للحبكة والذي تتفرع عنه عدة تشعبات وعدة تعقيدات.

وأما المكون الخامس والأخير فقد اختص بنظام الدوال التشكيل اللغوي والذي تحكمته به مجموعة من العناصر أساسها السجع واللزم بما لا يلزم وأساليب أساسية أخرى كانت نتاجاً لهما معاً كالجناس إلخ. مما أثر على بناء المقامة ككل فقد كان لنزوعه نحو الموازنة والتساوي بين الفقرتين في المقامات المزدوجة، وما بين ثلاث الفقرات في المثلثة، وبين جميع الفقرات في الموحدة السجعة، تأثيرها على مدى المقامة حيث إنه لا يستطيع أن يستمر على هذه الوتيرة من التنسيق بين الفقرات المتتالية إلا لمساحة ضيقة بعض الشيء، وذلك على عكس تلك المقامات التي تحللت من أغلال هذه القيود التي كبل بها نفسه أولاً ومقاماته ثانياً فكبح جماحها حتى تقلصت وقصر مداها كما يظهر ذلك جلياً في مقامتيه اللتين أنشأهما على نسق حروف الهجاء، والمقامتين اللتين كتبهما على نسق حروف أبجد فكانت نصوص هذه المقامات أقصر المقامات اللزومية إذ لا يتجاوز عدد فقراتها الست والخمسين قرينة. وهذا الإيهاب الضيق لم يتسع للحكاية المقامية، فقد وئدت في هذه المقامات القصيرة المثقلة بقيود الصنعة فضلاً عن أن أحداث القصة الموجودة بها تتقدم ببطء شديد وتقل فيها الحركة وتضعف فيها المشاهد كما في مقاماته المثلثة والمرصعة والمذبجة.

وفي الباب الثاني ناقشت الدراسة تقنيات السرد المقامي إذ ضم أربعة مباحث الأول منها: الاستهلال المقامي ما بين الراوي والمروي عليه من أهم ما حافظ عليه كتاب المقامات في نسج البنية التقليدية للمقامة بنية الاستهلال السردية إذ عُدت من أهم الشروط التي تميز نوع المقامة العربية عن بقية الأنواع الكلامية العربية الأخرى وليدة المجالس. إذ ينقسم إلى قسمين: الجملة الإطارية التي تحمل سمات النص النوعية والتي تحيل على راوٍ، ومروٍ عليه يستمع إلى مروي من قبل ذلك الراوي المعروف لديهم. ومن خلال هذه الجملة عند السرقسطي تمكنا من تمييز أكثر من راوٍ يقع كل واحد في مستوى مختلف على شكل سلسلة بحيث يفضي كل مستوى من هذه المستويات للمستوى الذي يليه وذلك على النحو التالي:

1- الراوي الأول: الراوي الإطاري، صاحب كلمة حدث أو قال معلناً بتلفظها عن بدء ذلك النوع من أنواع السرد التخيلي المسمى مقامة.

2- الراوي الثاني: الراوي الوسيط، المنذر بن حُمام لا يُعرف عنه سوى اسمه فقط يعمل على نقل المروي عليه من الراوي المشارك إلى الراوي الإطاري الباث.

3- الراوي الثالث: الراوي المنتج، فهو القائم برواية أفعال البطل وأقواله متحدثاً بضمير الأنا يروي من موقع المشاهد والمشارك. وأما القسم الثاني فهو: مجموعة الجمل التي شكلت الحلقة الأولى من ذلك البناء المقامي على لسان الراوي المنتج المشاهد الذي يتحدث بضمير الأنا.

والثاني الراوي وموقعه: توصلت الدراسة إلى أن القائم بالسرد في هذه المقامات هو الراوي المنتج (السائب بن تمام) فهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله للرواة الآخرين والمسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها بقالب سردي يحمل رؤية ما، إذ لولاه لبقيت أحداثها الغفل بعيدة في غياهب المجهول. وبالإضافة إلى كونه راوياً فهو إحدى الشخصيات التي تلعب دوراً أساسياً في بنية المقامة إذ يقوم بنزع قناع البطل وإسقاطه عنه في لحظة التجلي. وبما أنه الراوي الوحيد الذي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردية الذي يروي عنه فمن خلال رؤيته الذاتية وإدراكه الحسي والمفهومي فإننا نستطيع القول بأن الرؤية في مقامات

السرقسطي هي: رؤية داخلية ثابتة (تبتير داخلي ثابت) والراوي راوٍ مشارك ومصاحب إذ تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات المقامية الأخرى.

وأما الثالث المروي عليه فهو الشخص الذي يُوجه له السرد من قبل الراوي، وهو كائن ورقي متخيل يصطنعه الكاتب كما يصطنع الراوي والشخصيات. وقد توصلت الدراسة إلى أن للمروي عليه بمقامات السرقسطي مستويات خمسة:

1. المستوى الأول: يمثله جمهور الراوي الإطاري صاحب كلمة حدث أو قال وهو مروي عليه يقع خارج عالم السرد، ويقوم بمهمة الاستقبال من الراوي الإطاري، غامض مجهول الصفات إذ لا توجد أي معطيات أو إشارات نصية يمكن أن يستدل من خلالها على طبيعته.

2. المستوى الثاني: في هذا المستوى تبدأ العملية التي تعد ملمحاً مميزاً لنوع المقامة عملية تبادل الأدوار إذ يتحول الراوي الإطاري بمجرد تلفظه لكلمة حدث أو قال إلى مروي عليه يستمع من المنذر بن حُمام منفرداً أو في وسط جماعة من الناس.

3. المستوى الثالث: في هذا المستوى يتحول المنذر بن حمام إلى مروي عليه يقع على خط المواجهة مع ذلك الراوي المنتج يستمع له مباشرة وهو يروي مغامراته وقصصه مع ذلك البطل المحتال.

4. المستوى الرابع: ويضم فئتين من المروي عليهم، الفئة الأولى تتمثل في جمهور المشاهدين الذين يعرض البطل أمامهم فصول مسرحيته. وأما الفئة الثانية يمثّلها السائب بن تَمّام إذ يتحول هذا الراوي إلى مروي عليه يتوسط الفئة الأولى أو مروي عليه منفرد في حال قيام إحدى الشخصيات المقامية برواية أحداث ومواقف تتعلق بعالم السرد الداخلي.

5. المستوى الخامس: يتحول به البطل من راوٍ إلى مروي عليه كما في المقامة العنقاوية على سبيل المثال. وأما المبحث الرابع فقد قسمته الدراسة إلى قسمين دار القسم الأول حول صيغ الخطاب المقامي إذ وجدت الراوي قد راوح بين صيغتين سرديتين هما السرد، والعرض في تقديمه للمادة الحكائية التي يتكون منها البناء الفني المقامي. وأما القسم الثاني فقد دار حول الخطاب المقامي

والسرء: تلك الخطابات التي تبدو على شكل استطرادات طويلة مشكلة نتوءاً بارزاً في جسد النص وقد توصلت الدراسة إلى إن هذه الخطابات على الرغم من أنها طويلة بعض الشيء إلا أنها تلعب دوراً بارزاً على مساحة النص إذ تتجلى بها شخصية البطل، فهي المرأة التي تنعكس من خلالها شخصية البطل، فهو إلى جانب أنه مُستكِدٍ محتال أديب بارع يملك زمام الكلام شعره ونثره.

والله وليّ التوفيق،،،

الهوامش:

- (1) الحصري: أبو الحسن عليّ بن عبد الغني الفهري الضّرير، يُجمع المؤرخون أنه قد توفي بمدينة طنجة سنة 488هـ (كان أديباً رхим الشعر، حديد الهجو، شعره كثير، وأدبه موفور، وكان أسرع الناس في الشعر خاطراً). أنظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد 1 من القسم الرابع، ص196. والمعجب في تلخيص أخبار المغرب، للمراكشي، ص144، وابن بشكوال في الصلة، ج2، ص410.
- (2) هو أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن ابراهيم التميمي السرقسطي، نسبة إلى سرقسطة وهي مدينة في ثغر الأندلس تسمى المدينة البيضاء وقد عُرف بنزعتة الأدبية نحو المشرق حتى قيل فيه " سرقسطي البقعة عراقي الرقعة " لا يُعرف عن حياته الأولى شيء وذلك لسكوت المصادر عنها ويُرجّح أنه قد قضاهما ما بين الدرس والتحصيل وبين الرحيل في طلب العلم فقد رحل إلى مدن أندلسية عدة كبلنسية وشاطبة، ومرسيه حتى استقر به المقام في قرطبه وتؤكد ترجماته على أنه نال قدراً كبيراً ومتنوعاً من العلوم في الفقه والنحو واللغة والأدب، والسرقسطي أديب مخضرم عاش ما بين فترتين من فترات التاريخ الأندلسي عصري الطوائف والمرابطين وهما العصران اللذان شهدا ازدهاراً فكرياً وأديباً عم عواصم الأندلس كافة. وتذكر المصادر التي تُرجمت له أنه توفي من زمانة طاولته نحواً من ثلاثة أعوام إلى أن قضت عليه في الحادي والعشرين من جمادى 538هـ / 1142م. ومن الآثار التي عرف بها إلى جانب مقاماته اللزومية كتابه المسلسل في غريب لغة العرب، وقد قام بجمع ديوان أبي بكر بن عمّار 477هـ، وله ديوان شعر لم يُجمع ومن ترجموا له قالوا إنه كان شاعراً محسناً. معجم ابن الأبار ص144، الروض المعطار ص317، بغية الوعاه ج1/279، بغية الملتبس ص532 بالإضافة إلى مقدمة المحقق.
- (3) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، حوليات الجامعة التونسية ع 27-28، 1988م .
- (4) مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص37.
- (5) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ط1، 1403 هـ / 1983م عالم الكتب ص390.
- (6) ينظر مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص390-391.

- (7) المصدر نفسه، ص 391.
- (8) المصدر نفسه، ص 392.
- (9) المصدر نفسه، ص 406.
- (10) ينظر أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 22.
- (11) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتب اللبناني، ط 5، 1983م، ص 342.
- (12) المصدر نفسه، ص 342.
- (13) موسى سليمان، المصدر السابق، ص 343.
- (14) المصدر نفسه، ص 343-344.
- (15) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، الطبعة النموذجية، ص 42-43.
- (16) شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف بمصر، ط 3، 1973، ص 9.
- (17) (1) شوقي ضيف، المقامة، ص 8 (أرجح أن نستبدل كلمة قصة التي في أول النص بكلمة مقامة وهذا ما يوحي به السياق وأظنه خطأ طباعياً).
- (18) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف 1986م، ص 283.
- (19) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب 1996، ص 11-12، لقد كان رأيه السابق والذي أعلن العدول عنه ضمن أطروحة جامعية له، فن المقامات.
- (20) عبد الملك مرتاض، السابق من 12-13، وينظر حسن عباس المصدر السابق، ص 283.
- (21) للمزيد عن هذا الموضوع ينظر إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ط 1، 1987م.
- (22) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، ص 12.
- (23) مراد عبد الرحمن مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة⁰ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 6.
- (24) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية . عالم المعرفة . ديسمبر 1992م، ص 201.
- (25) سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. الهيئة العامة المصرية للكتاب 1984م، ص 27.
- (26) خليل شكري هياس. سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات. رسالة. ماجستير - كلية التربية - جامعة الموصل، حزيران 2000م، ص 209.
- (27) ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. الطبعة الأولى 1990م، ص 117.
- (28) ينظر حسن بحراوي. المصدر نفسه ص 117.
- (29) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية . ص 109.
- (30) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 107.

- (31) المرجع نفسه. ص107.
- (32) ينظر سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص 27.
- (33) نقلاً عن : خليل شكري هياس. سيرة جبرا الذاتية. ص 212.
- (34) المصدر نفسه، ص 214.
- (35) خليل شكري هياس ، ص 14.
- (36) المصدر نفسه ، ص 14 .
- (37) المصدر نفسه ، ص 14 .
- (38) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 52.
- (39) عبد العالي بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مكناس، ع4-5 1990-199، ص39.
- (40) ينظر المصدر نفسه ، ص39 .
- (41) المصدر نفسه، ص 39.
- (42) عبد العالي بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردي ، ص 42.
- (43) المصدر نفسه، ص 43 .
- (44) المقامات، ص4-15.
- (45) المقامات، ص206.
- (46) المقامات، ص216.
- (47) المقامات، ص231.
- (48) المقامات، ص397.
- (49) المقامات، ص409.
- (50) المقامات، ص417.
- (51) المقامات، ص425.
- (52) المقامات، ص432.
- (53) المقامات، ص439.
- (54) المقامات، ص442.
- (55) المقامات، ص446.
- (56) المقامات، ص450.
- (57) المقامات، ص184-196.
- (58) المقامات ص264-274.

- (59) يمنية العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي ، الطبعة الثانية 1990م، ص 85.
- (60) المصدر نفسه، ص 85 .
- (61) المصدر نفسه، ص 85 .
- (62) المصدر نفسه، ص 86 .
- (63) المصدر نفسه، ص 86.
- (64) المقامات، ص 487.
- (65) المقامات، ص 420.
- (66) المصدر نفسه، ص 440.
- (67) المقامات، ص 174.
- (68) نقلاً عن سيزا القاسم ص 52.
- (69) عبد العالي بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردى، ص 51.
- (70) ينظر سيزا القاسم ص 52.
- (71) ينظر عبد العالي بو طيب، المصدر نفسه ص 52.
- (72) المقامات، ص 464.
- (73) المصدر نفسه، ص 86.
- (74) المقامات ، ص 104.
- (75) المصدر نفسه، ص 125.
- (76) المصدر نفسه، ص 39.
- (77) المصدر نفسه، ص 524.
- (78) عبد العالي بو طيب، ص 54
- (79) المصدر نفسه ، ص 54.
- (80) المقامات، ص 77
- (81) المقامات ، ص 231
- (82) المقامات ، ص 503
- (83) المقامات ، ص 191.
- (84) عبد العالي بو طيب ، ص 55.
- (85) سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 65.
- (86) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية ، ص 264.

- (87) المقامات، ص 321 ، 322.
- (88) المقامات، ص 322-325.
- (89) ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، بيروت - الحمراء، ط 3، 2000 ص 76.
- (90) المقامات، ص 464.
- (91) المقامات، ص 471.
- (92) المقامات، ص 49.
- (93) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية ص 273.
- (94) المقامات، ص 453-454.
- (95) المقامات، ص 65-66.
- (96) أنظر : سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 47.
- (97) ينظر خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية، ص 127.
- (98) بنية الشكل الروائي. حسن البحراوي، ص 26.
- (99) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 70.
- (100) حميد لحميداني ، بنية النص السردي، ص 71.
- (101) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ص 318.
- (102) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، حوليات الجامعة التونسية، 28/274 ، 1988، ص 113.
- (103) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 119.
- (104) أنظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين ص، 319.
- (105) المقامات، ص 65.
- (106) المقامات، ص 78.
- (107) المقامات، ص 516.
- (108) المقامات ، ص 65.
- (109) وهي مدينة مشهورة على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن، وهي مرفأً مراكب الهند والتجار يجتمعون إليه لاجل ذلك، فانها بلد تجارة وهي أقدم أسواق العرب. معجم البلدان
- 89/4
- (110) الفدن: القصر المشيد ، المقامات ، ص 65.

- (111) سيف بن ذي يزن بن ذي أصبح من ملوك العرب اليمنيين ودهاتهم وقيل اسمه معد يكرّب وهو الذي استعان بالفرس لاسترداد اليمن من الحبشة وقيل هو من ملوك حمير الأصغر، نهاية الأرب في فنون الأدب ج2/293.
- (112) هو ذي رعين الحميري وقصته أن حمير تفرقت على ملكها حسان ومالوا إلى أخيه عمرو وحملوه على قتل أخيه، وأشاروا عليه بذلك ونهاه ذو رعين وهو قبل، من أقبال اليمن، نهاية الأرب في فنون الأدب ج2/293.
- (113) السيف: ساحل البحر، المقامات، ص66.
- (114) العسيف: الأجير أو المملوك المستهان به ، المقامات ، ص66.
- (115) قيس بن الملوّح، ويعرف بمجنون ليلى، والأصمعي ينكر وجوده ، أما ليلى فهي بنت . مهدي بن سعد، أم مالك العامرية صاحبتة، خزنة الأدب ج4/171.
- (116) بشر بن أبي خازم الأسدي ومحبوبته هند، الموشى ص84.
- * المماكس: الذي ينقص الثمن، أي المساوم، والمكس ضربية تأخذ من التجار، المقامات، 71.
- ** المحاسب: العامل الذي يأخذ جزءاً من مال التجار بعد الموافقة على تفصيلات حسابه، المقامات، ص 71.
- *** المروق: الخروج على الجماعة.
- (117) المقامات ، ص 71، 72.
- **** يشير الى قوله تعالى (يوم نطوي السماء كطي السجل للكتب كما بدأنا أو خلق نعيده وعدا علينا إنا كنا فاعلين) الأنبياء: 104.
- (118) المقامات، ص516.
- (119) أن هذه الأماكن بغداد والبيت الحرام تعد أماكن مشرقية ولكن الاختلاف في المذهب فمنها سني ومنها شيعي.
- (120) عسفان : منهلة من مناهل الطريق بين الجمغة ومكة وقيل عسفان بين المسجدين وهي من مكة على مرحلتين وقيل عسفان قرية جامعة فيها خير ونخيل. معجم البلدان 4/121.
- (121) المقامات، ص306.
- (122) غزنة: من أنزه البلاد وأفسحها وهي رقعة فيما وراء النهر وهي مدينة من مدن خوارزم، الروض المعطار ص428.
- (123) الصين ، المقامات ، ص481.

- (124) اليمامة: الصقع المعروف شرقي الحجاز ومدينتها العظمى حجر اليمامة ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج5، ص27.
- (125) قصي عدنان سعيد الحسيني، فن المقامات بالاندلس، نشأته وتطوره وسماته، دار الفكر، عمان 1999، ط1، ص47.
- (126) الحجاج بن يوسف بن الحكم بن أبي عقيل بن مسعود بن عامر، أبو محمد الثقفي وكان اسمه كليبا، النجوم الزاهرة، ج1/230.
- (127) المقامات ، ص177.
- (128) الري مدينة مشهورة وقصية بلاد الجبال بينها وبين نيسابور مائة وستون فرسخاً، معجم البلدان 116/3.
- (129) صول: مدينة في بلاد الخزر في نواحي باب الأبواب وهي الدربند، ياقوت الحموي، معجم البلدان ج3، ص435.
- (130) ⁽¹⁾ جزء من عجز بيت من أبيات الحماسة يبلغ عددها تسعة أبيات لعباس بن مرداس يقول في البيت الخامس (بغاث الطير أكثرها فراخا وأم الصقر مقلات نزور).
- (131) المقامات ، ص349، 350.
- (132) حسين عطوان ، وصف البحر والنهر في الشعر العربي في العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني، عمان، 1975م، ص9.
- (133) ينظر المرجع السابق ، ص95 - 101.
- (134) م. ن ص13.
- (135) منجد مصطفى بهجت ، البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائف والمرابطين ، حوليات كلية الآداب ، الحولية السابعة 1406هـ - 1986م، ص13.
- (136) المقامات ص67.
- (137) العجاج : له صوت .
- (138) الثجاج : المصبوب .
- (139) الأعراف : وهو موج البحر .
- (140) الجون : وهو الأسود المشرب حمرة .
- (141) الغبايات : وهي المطرة غير الكثيرة أو الدفعة الشديدة .
- (142) الغمرات : وهي الشدة وغمرات الحرب شدائدها .
- (143) رنة العواصف : أي الرياح الشديدة التي تقصف وتحدث صوتاً كالرنين .
- (144) المقامات ، ص68.

- (145) المقامات ، ص 68-69.
- (146) مرقاة الشحر: مكان باليمن قرب عمان على الساحل ، المقامات ، ص 78.
- (147) المدان : اسم صنم سمي المدان وهو أبو قبيلة من بني الحارث .
- (148) قدع: كف.
- (149) المقامات، ص 78-81.
- (150) سورة الأنعام ، آية 130.
- (151) عبد الحكيم، بلبع النثر الفني واثر الجاحظ فيه ط3، القاهرة 1975، ص 260 لقد كان لأسلوب الجاحظ أعق الأثر في تاريخ النثر الفني إذ وضع اسمه على رأس مدرسة فنية لها خصائصها وميزاتها وبوجوده بدأ طور جديد للكتابة العربية كان له أعق الأثر في توجيه الحياة الأدبية من بعده، فالحق أن أبا عثمان كان إماماً فذاً من أئمة البيان العربي، وزعيماً لنهضة أدبية واسعة ، امتدت آثارها إلى آماذ بعيدة وسرت تياراتها في الأجيال اللاحقة جيلاً بعد جيل، ص 213. ولقد ذكر ياقوت الحموي في معجم الأدياء حينما عدد كتب الجاحظ أن له رسالة في مدح النبيذ وأخرى في ذمه، ورسالة في مدح الكتاب وأخرى في ذمهم، ورسالة في مدح الوراق وأخرى في ذمهم ... عبد الحكيم بليغ، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، ص 260.
- (152) ينظر احسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 322.
- (153) المقامات، ص 484-485.
- (154) البجاة: بجاية وهي قاعدة الغرب الأوسط، مدينة عظيمة على ضفة البحر، المقامات، ص 487.
- (155) فرخ العنقاء : يقصد به الرخ وهو طير وهمي كبير، المقامات ص 487.
- (156) سيحان : نهر أذنة من الثغر الشامي، أما جيحان فهو نهر عظيم مخرجه من بلاد الروم ويمر على مدينة المصيصة، (المصدر) المقامات ص 488.
- (157) المقامات، ص 488.
- (158) المقامات، ص 490.
- (159) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص 322-323.
- (160) الأرجاف ، الاضطراب واختلاف الأخبار .
- (161) أستدر الحلوبة " : طلب درها ، والاستدرار أن تمسح الضرع بيدك ثم يدر اللبن.
- (162) أكابر : أعاند .
- (163) صائف : خلب ، خداع .

- (164) الإسحاق : ذهاب الأثر .
- (165) الجوار : الفيء والسلاح يأخذ الإنسان وهي في النص مخففة الهمزة .
- (166) المجبول : الغليظ الطبيعة .
- (167) المقامات ، ص 49-50.0.
- (168) اللقوق: صيغة بالغة من لحق بمعنى ضمير ويقصد الخيول الضامرة . والطلوب: صيغة مبالغة من طلب ، أي يجري في الوعظ جري الخيل المذكيات الضامرة فلا يلحق ويتفوق على غيره فلا يدرك.
- (169) المقامات، ص 50-51.
- (170) المقامات، ص 51-53
- (171) المقامات ، ص 321-323
- (172) المقامات، ص 13-21-27-29.
- (173) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات باب اللوق، القاهرة ط1، إلى 19 ص 131.
- (174) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية، ص 128. نقلاً عن مشكلة المكان الفني، يوري لوثمان، ص 830.
- (175) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 104.
- (176) المصدر نفسه، ص 104.
- (177) ينتمي إليه المقامات التي اهتمت بالجانب اللغوي فيها 16 المثلثة و 17 المرصعة و 18 المدبجة والمقامات من 31 إلى 40 مع بعض المقامات الأخرى ، وأود أن أنوه إلى أن فكرة التأطير هي فكرة نسبية تعود لعدة أمور من أهمها نظرة الدارس للنص والتي تختلف من دارس لآخر.
- (178) ايمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 104.
- (179) الإسكندرية : بنى الإسكندر ثلاث عشرة مدينة وسماها كلها باسمه ثم تغيرت أسماؤها بعده في الهند وبابل وفي سمرقند ومرو وبلخ والإسكندرية العظمى في بلاد مصر وقرية بين حلب وحماة وقرية على نهر دجلة وقرية بين مكة والمدينة وغيرها ، المقامات، ص 102.
- (180) النجد: الطريق في الجبل.
- (181) القراد: واحد القردان وهي دويبة تعض الإبل.
- (182) المقامات ، ص 102-103.

- (183) مدينة السلام هي بغداد وقيل سماها المنصور بذلك تفاؤلاً بالسلامة أو تيمناً بجنة الخلد، ياقوت الحموي.
- (184) العربة والعروب كلتاها المرأة الضاحكة ولها معان شتى .
- (185) ريح سجسج: لينة الهواء معتدلة .
- (186) الحجل : الخلخال.
- (187) السلوى : طائر، هو السمائي، واحدته سلواة ، وقيل هو العسل.
- (188) المقامات ، ص121.
- (189) المقامات ، ص77.
- (190) المقامات ، ص49.
- (191) المقامات ، ص254.
- (192) الأعراب هو العرب الذين قدموا افريقية وخربوا بلادها وانتقل أهلها عنها.
- (193) الخورنق: وهو بناء بناه النعمان بن أمروء القيس ، وهو النعمان أكبر ملوك الحيرة .
- (194) السديد : نهر بالحيرة.
- (195) المقامات ، ص274-275.
- (196) المقامات، ص276-277.
- (197) كما في قوله تعالى في سورة السجدة : (أولم يهد لهم كم أهلكنا من قبلهم من القرون يمشون في مساكنهم إن في ذلك لآيات أفلا يسمعون) - السجدة أية 26.
- (198) حسن بحراوي ، بنية الكشل الروائي ، ص208.
- (199) المصدر السابق ، ص208.
- (200) ينظر محمد نصر عباس ، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة دراسة نقدية تحليلية، دار العلوم 1983، ص19.
- (201) ينظر المصدر نفسه ص20.
- (202) ينظر المصدر نفسه ص20.
- (203) ألان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص9.
- (204) ظاهرة الكدية في الأدب العربي ، نشأتها وخصائصها الفنية، حسن اسماعيل عبد الغني، مكتبة الزهراء، ط1 ، 1991 ، ص345.
- (205) أحمد الحسين ، أدب الكدية في العصر العباسي ، ط1 1986 ، ص225.
- (206) ينظر أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي ، ص225 - 226 .

- (207) ينظر أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي، ص 225-227.
- (208) محمد لحميداني، بنية النص السردي، ص 5.
- (209) لقد قام السرقسطي باسقاط اسمه من أول المقامة في المقامات : 5 و 8 و 10 و 13 و 30 و 38 و 42 و 46 و 50 ، واكتفى بقوله : قال السائب: وهناك مقامات اسقط منها المنذر والسائب معاً ، واكتفى بقوله: قال، يعني السائب في مقامات هي: 11 و 12 و 14 و 16 و 17 و 18 و 19 و 20 و 21 و 22 و 23 و 24 و 25 و 26 و 27 و 28 و 29 و 31 و 32 و 33 و 34 و 35 و 36 و 37 و 39 و 40 و 41 و 43 و 45 و 47 و 48 و 49 وأما البقية فقد ذكر اسميهما معاً بقوله: حدثت أو حكى.
- (210) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، ص 116.
- (211) المقامات، ص 3.
- (212) تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري ، ابراهيم حمادو ، ص 159.
- (213) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف، 1986، ص 319.
- (214) المقامات ، ص 353.
- (215) المقامات ، ص 562.
- (216) المقامات ، ص 520.
- (217) لقد تعدد ذكرها في عدة مواضع من المقامات
62،96،113،116،204،249،297،405،488،451،510 . وهي كناية تُطلقُ لسخرية من الرجل الذي لا يتعلم من خطئه ويقع فيه مرات عديدة، وهذا ما كانت تتسم به شخصية السائب فهو في كل مرة لا يكادُ يعرف صاحبه إلا بعد أن تقع حيلته عليه. حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، ص 319.
- (218) المقامات ، ص 451.
- (219) المقامات ، ص 119.
- (220) المقامات ، ص 516.
- (221) المقامات ، ص 306.
- (222) المقامات، ص 216-217.
- (223) المقامات، ص 219-221.
- (224) المقامات، ص 342.
- (225) المقامات، ص 7-10.

- (226) المقامات، ص 171.
- (227) المقامات، ص 434-435.
- (228) المقامات، ص 461.
- (229) المقامات، ص 333.
- (230) المقامات، ص 119.
- (231) المقامات، ص 384.
- (232) المقامات، ص 206-207.
- (233) ينظر محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الشرق ، عمان 1996، ص 86.
- (234) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 79.
- (235) المقامات ، ص 43 ، 44 .
- (236) المقامات ، ص 26.
- (237) المقامات ، ص 174-180
- (238) المقامات ، ص 181-182.
- (239) المقامات ص 204-205.
- (240) ينظر حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس ، ص 21.
- (241) شيخ هو الذي استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب ، وقيل : هو شيخ من خمسين إلى آخره، وقيل: هو من إحدى وخمسين إلى آخر عمره ، وقيل: هو من الخمسين إلى الثمانين، والجمع هو أشياخ ، وهو كذلك عالم الدين عند المسلمين ، والعالم أو الأستاذ المعلم ، وكبير القوم وكل كبير المقام ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 3 ، مادة شيخ ، ص 31-32.
- (242) المقامات ، ص 246-247.
- (243) المقامات ص 74-76.
- (244) المقامات ، ص 161-163.
- (245) المقامات ، ص 198-199.
- (246) المقامات ، ص 246.
- (247) المقامات ، ص 315.
- (248) المقامات ، 468.
- (249) المقامات ، ص 164.
- (250) المقامات، (أبو حبيب لا در دره من بغيض إليّ حبيب) ص 281.

- (251) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، شعبان 1419هـ/ ديسمبر، كانون الأول، 1998، ص101.
- (252) المقامات ، ص50-51-52.
- (253) المقامات ، ص54-55.
- (254) المقامات ، ص239.
- (255) المقامات، ص9.
- (256) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص91.
- (257) المقامات ، ص14-15.
- (258) المقامات ، ص441.
- (259) المقامات ، ص414.
- (260) المقامات ص 394-395.
- (261) المقامات ، ص318-319.
- (262) المقامات ، ص159.
- (263) وردت كلمة أبا الغمر في المقامات إحدى عشرة مرة : ص62، 96، 113، 116، 204، 249، 297، 405، 448، 451، 510.
- (264) المقامات ، ص268.
- (265) المقامات، ص35-355.
- (266) ينظر أ. م. فورستر، أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ، ط1 ، 1994، ص67.
- (267) رولان بورنوف وربال اونيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص39.
- (268) المصدر نفسه.
- (269) ينظر خير الدين محمد عبد الحميد عبد الهادي ، مقامات بديع الزمان الهمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، تموز 1996م، ص151.
- (270) محمد الشوابكه وفايز القيسي ، بناء السرد التراثي قصة " بياض ورياض " لمؤلف مجهول نموذجاً، أبحاث اليرموك ، المجلد السادس ، العدد الثاني 1998، ص100.
- (271) خير الدين محمد عبد الحميد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمداني، دراسة أسلوبية، ص160-161.
- (272) المقامات ، ص321-322.

- (273) ينظر عدنان خالد عبد الله ، ص77.
- (274) المقامات ، ص5-6-7-20-22.
- (275) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، الموسوعة المسرحية، الكتاب الثاني 1997، ص216.
- (276) لقد أخذت تقنية القناع طريقها بالتحول إلى فنون أدبية أخرى كالشعر وكان ذلك على يد الشاعر الأيرلندي بكريبتس والذي سمي بعض قصائده باسم أقنعة وكان يحمل عنده معنى الكرامة والالتزام بالتقاليد وأما الشعراء العرب المحدثون فقد وظفوا تقنية القناع عن طريق اختصار الشاعر شخصية تاريخية أو أسطورية يقتنع بها ويخفي وراءها متخفٍ حالة من التماهي أو التلبس بين الشاعر وهذه الشخصية التي تنطق في النص بدلاً منه ووصفه البياني بأنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته وعلى العموم فإن الدراسة ليست معنية بهذا المفهوم الحديث لظاهرة القناع إنما نأخذه بشكله المسرحي البسيط، سامح الرواشده، القناع في الشعر العربي الحديث، ص9. وينظر عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، ط1995، م، ص18.
- (277) خير الدين محمد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية ، ص211-212.
- (278) المقامات ، ص291-292.
- (279) المقامات ، ص34.
- (280) ينظر وداد القاضي، مقامات بديع الزمان الهمذاني تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، من كتاب إحسان عباس في محراب المعرفة وهو دراسات مهداة إليه، ص467 . لقد قامت الباحثة وداد القاضي بدراسة وافية حول تقنية القناع في مقامات الهمذاني محللة إياها فنياً وفكرياً.
- (281) المقامات ، ص308-309.
- (282) المقامات ، ص149.
- (283) وهو القناع الذي يتكون من القناع المادي الحقيقي والقناع الحاجز ، وداد القاضي، ص427.
- (284) المقامة 28.
- (285) المقامة 27.
- (286) المقامة 21.
- (287) المقامة 28.
- (288) المقامة 41.

- (289) المقامات ص 538-539.
- (290) المقامات، ص 42.
- (291) المقامات ، ص 338.
- (292) المقامات ، ص 461-462.
- (293) المقامات ، ص 464-465.
- (294) المقامات ، ص 466.
- * سكايب: فرس الأجدع بن مالك، ويقصد أنه لا يعرضه للبيع، المقامات، ص 466.
- (295) المقامات ، ص 466-467.
- (296) المقامات ، ص 469-471.
- (297) ينظر حسن عباس ، فن المقامات في القرن السادس، ص 361.
- (298) ينظر المصدر نفسه ، ص 361.
- (299) ينظر المصدر نفسه ، ص 361.
- (300) أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق عبدالحى هندأوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 2، ص 35.
- (301) ابن الأثير، المثل السائر، مصر 1960م، ج 1 ص 376، نقلاً عن مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 127
- (302) أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان 1402هـ/1982، ص 179.
- (303) الروي: (هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُسبب إليه، فيقال: قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، أي هو آخر صامت في القافية يتكرر في كل أبيات القصيدة، وإذا تكرر الروي وحده في القصيدة عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية)، معجم مصطلحات العروض والقافية، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويام، دار البشير 1991م، ص 128.
- (304) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت 1981، ص 553.
- (305) ⁽⁶⁾ 9-10 سورة الضحى.
- (306) الدخيل: (هو الحرف الذي بين التأسيس والروي مثل الزاي في " المنازل" و الهاء من " الدرامم"، و الباء من " البلايل " و لا نيالي أي الحروف كان الدخيل، و لهذا سُمي دخيلاً، لأن الدخيل في القافية، كالدخيل في القوم، لا يلتزم به، يخفى، و خلافاً لما وقع عنه بعد ألف

التأسيس التي يجب التزامها، وكان أولى منها بالالتزام، لأنه أقرب إلى آخر القافية، فلما خالف القافية بمجيئه مختلفاً سار كأنه ملحق بها ومُدخل فيها)، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 107.

(307) أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1987، 2، ص 576.

(308) صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي الحلبي، شرح الكافية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، نسيب منشأوي، مجمع اللغة العربية، دمشق 1983م، ص 23.

(309) ينظر حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص 398 .

(310) أبو العلاء المعري، اللزوميات، جماعة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، لبنان- بيروت، ط 1، 1986، ج 1، ص 4.

(311) أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 180-181.

(312) ابن الأثير، المثل السائر، مصر، 1960، ط 1، ص 374، نقلاً عن محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 127.

(313) المقامات، ص 3.

(314) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 119-120.

(315) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص 361.

(316) ينظر المرجع نفسه، ص 363.

(317) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامينه وأشكاله، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط 1990، ج 2، ص 654.

(318) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص 363.

(319) القزويني، الإيضاح، ص 547.

(320) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 171.

(321) حوالى (44) مقامة من مجموع مقاماته إذا ما أسستيننا المقامة المثلثة والخمس الأخرى التي أقامها على سجة واحدة والتي عنوان كل واحدة منها بإسم الحرف الذي بناها عليه.

(322) المقامات، ص 16.

(323) حسن التوغل في صناعة الترسل، ص 203، الترصيع نوع من أنواع السجع الإيضاح، ص 547.

(324) المقامات، ص 216.

(325) المقامات، ص 231.

(326) هذه المقامات هي (37،38،39،40) (ومن الملاحظ أنه بنى هذه المقامات كما ينتظر منه، على ترتيب المغاربة الذي يختلف شيئاً عن ترتيبها عند المشاركة، فالأبتئية المعروفة تتغير شيئاً بعد حرف الزاي لتصبح على النسق التالي: ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش ه و لا ي. أما الأبجدية المعروفة (أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، تخذ، ضطع) فإنها تسير بعد النون على: صعفص، قرشت، تخذ، طغش. حسن عباس فن المقامات في القرن السادس، ص405، وللتأكد من صحة هذه المعلومة لم يكن أمامي إلا النصوص، فقامت بمتابعتها ووجدتها على النسق المغربي على حد قول د. حسن عباس السابق.

(327) المقامات، ص214-215.

(328) المقامات، ص397.

(329) خير الدين محمد عبد المجيد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان، دراسة أسلوبية، ص84.

(330) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد جعفر، القاهرة، 1963، ص59.

(331) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مفاهيمه وأشكاله، ج2، ص660.

(332) المقامات، ص150-151.

(333) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي، ص660.

(334) المقامات، ص289.

(335) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي، ص659.

(336) المقامات، ص289.

(337) (3) المقامات، ص425.

(338) المقامات، ص409.

(339) نكاد أن تكون معظم مقاماته فنية قائمة على هذا النوع وهو الأساس في البنية الإيقاعية لها.

(340) حسن التوسل في صناعة الترسل، ص209.

(341) المقامات، ص78-79.

(342) المقامات، ص497.

(343) أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، أحكام صناعة الكلام في فنون النثر ومذهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداوي، ط2 عالم الكتب، بيروت، 1985، ص145.

(344) المقامات، ص218.

- (345) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 129.
- (346) المقامات، ص 231-232.
- (347) المقامات ص 14.
- (348) المقامات ص 31.
- (349) المقامات ص 33.
- (350) المقامات ص 36.
- (351) المقامات ص 37.
- (352) المقامات، ص 41.
- (353) جليله الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، حنا مينا نموذجاً في ثلاثية بقايا صور، المستنقع، القطاف، علامات. م 3، ج 29، سبتمبر 1998، ص 144.
- (354) ياسين النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، بغداد، 1993، ص 16.
- (355) ينظر سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997م، ص 213.
- (356) ينظر المصدر نفسه ص 213-214.
- (357) ينظر سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 215.
- (358) ينظر سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط 1، 1997، ص 213-218.
- (359) عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط 1، تموز 1995م، ص 172.
- (360) ينظر عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 185.
- (361) المقامات: 1، 2، 4، 6، 7، 9، 15، 44.
- (362) المقامة : 3.
- (363) المقامات: 11-12-14-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29 - 31 إلى 40-41-43-45-47-48-49.
- (364) المقامات: 5-8-10-14-30-42-46-50.
- (365) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 169.
- (366) ينظر عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 194.
- (367) المصدر نفسه، ص 194.
- (368) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص 116.
- (369) ينظر عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 197.

- (370) ينظر عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 193-194.
- (371) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.
- (372) ينظر المرجع السابق ، ص 45.
- (373) عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مكناس، ع 1992، 6، ص 6.
- (374) المرجع نفسه، ص 7-8.
- (375) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 131.
- (376) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 131.
- (377) عبد الله ابراهيم، المتخيل السرد، ص 62.
- (378) المرجع نفسه، ص 61.
- (379) عبد الله ابراهيم، المتخيل السرد ، ص 61.
- (380) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبثير، المركز الثقافي العربي ط 1، 198، ص 285.
- (381) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 285.
- (382) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ص 171.
- (383) للتعرف على هذه الأنواع ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.
- (384) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 173-174.
- (385) العاني، البناء الفني، ص 174، لحميداني، بنية النص، ص 48، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 132.
- (386) العاني، البناء الفني، ص 174، لحميداني، بنية النص، ص 48، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 132.
- (387) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية، ص 174.
- (388) حميد لحميداني ، بنية النص السرد ، ص 46.
- (389) ينظر عبد العال بو طيب ، مفهوم الرؤية السردية ، ص 18.
- (390) ينظر المرجع نفسه ، ص 18. والسيد إبراهيم محمد، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، القاهرة 1994م، ص 148.
- (391) ينظر عبد العالي بو طيب السابق، ص 20، والسيد إبراهيم السابق، ص 149.
- (392) ينظر المرجعين السابقين 18-22 ، 149.
- (393) عبد العالي بو طيب ، إشكالية الزمن في النص السرد، ص 39.

- (394) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، ط2 ، 1999 م، ص94.
- (395) المقامات ، ص50.
- (396) المقامات ، ص516-517.
- (397) ينظر أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص67.
- (398) المقامات، ص468.
- (399) ينظر خير الدين محمد عبد الحميد، مقامات، بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة قدمت إلى الجامعة الأردنية، تموز 1996، ص150-151.
- (400) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص64.
- (401) المرجع نفسه، ص65.
- (402) المقامات ، ص65-67.
- (403) خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان، 151.
- (404) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص94.
- (405) المقامات ، ص257-258.
- (406) المقامات، ص260-261.
- (407) عبد الله ابراهيم، المتخيل السرد، ص64.
- (408) آمنه يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، 1997، ص35.
- (409) عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ص198.
- (410) المقامات، ص49-50.
- (411) عبد الله ابراهيم ، المتخيل السرد، ص119.
- (412) المقامات، ص453-454.
- (413) عبد الله ابراهيم ، السردية العربية، ص15.
- (414) ينظر أيمن بكر، ص15.
- (415) جيرالد برنس ، مقدمة لدراسة المروي عليه، تحقيق عادل عفيف، فصول م12، ع2، 1993، ص76.
- (416) لقد ميز جاتمان مستويات ثلاثة للارسال والتلقي وذلك تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل، وأما جوناتان كلر، فإنه يحدد أربعة مستويات للتلقي ترتبط بالدرجة التي تحدد موقع المتلقي، للمزيد ينظر عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ص13-14.
- (417) المصدر نفسه، ص13-14.

- (418) المصدر نفسه ، ص 13-14.
- (419) المصدر نفسه، ص 13-14.
- (420) ينظر جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه ، مجلة فصول ، م 12، ع 2، 1993، ص 87
- (421) جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ص 77.
- (422) المقامات ، ص 338-339.
- (423) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 169.
- (424) عبد العالي بوطيب ، مفهوم الرواية السردية في الخطاب الروائي بين الإئتلاف والاختلاف، مكناس ع 6، 1992م.
- (425) ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 169.
- (426) عبد العالي بوطيب ، مفهوم الصيغة السردية بين الإيهام بالواقعية وأساليب نقل الكلام، مكناس، ع 7، 1993م، ص 18.
- (427) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 172.
- (428) جرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط 2، 1997م، ص 178.
- (429) ينظر المرجع نفسه، ص 178-182.
- (430) ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 196-197م.
- (431) ينظر سعيد يقطين، ص 198.
- (432) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 37
- (433) ينظر خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، ص 155.
- (434) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 37.
- (435) ينظر خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية ، ص 156.
- (436) المقامات ، ص 65-67.
- (437) المقامات ، ص 325.
- (438) المقامات ، ص 246-247.
- (439) المقامات ، ص 330.
- (440) عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ، ع 3- ابريل 1991م، ص 307.
- (441) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 19.

- (442) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمداني، ص40.
- (443) ينظر جرار جنيت، حدود السرد ، ترجمة بنعبسي بوحماله ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1993، ص71. نقلاً عن أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني ص40.
- (444) جنيت ، حدود السرد ، ص18 ، نقلاً عن أيمن بكر السابق، ص40.
- (445) ينظر أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمداني، ص136.
- (446) صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، سعيد يقطين ، ص198.
- (447) صيغة المنقول المباشر: وفيه تجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر، سعيد يقطين ، ص198.
- (448) المقامات ، ص 78-79
- (449) حسن عباس ، فن المقامة في القرن السادس ، ص265.
- (450) المقامات ، ص 547 - 548.
- (451) المقامات ، ص 40-41.
- (452) المقامات ، ص 51.
- (453) المقامات ، ص 53.
- (454) المقامات ، ص 57-59
- (455) المقامات ، ص 61..
- (456) المقامات ، ص 74-75
- (457) المقامات ، ص 276-278.
- (458) المقامات ، ص 279-280
- (459) المقامات ، ص 187-189.
- (460) المقامات ، ص 192-193-194-195.

المراجع

ابراهيم، عبد الله :

أ) ابراهيم عبدالله، تموز (1995م)، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1.

ب) ابراهيم عبدالله، حزيران (1990م)، المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1 .

ابن بشكوال ، أبو القاسم خلف بن عبد الملك ، (1966)، الصلة، دار المصرية للتأليف والترجمة .

ابن جني أبو الفتح عثمان ،الخصائص، ت عبد الحي هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان .

ابن محمد، علي ، (1990م)، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، مضامينه وأشكاله، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن كرم، (1955) م، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1 .

الباقلاني، أبو بكر محمد الطيب، (1963) م ، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد جعفر، القاهرة .

بحراوي حسن، (1990م)، بنية الشكل الروائي، ط1.

برنس، جيرالد، (1993م)، مقدمة لدراسة المروي عاينه، ترجمة عادل عفيف، فصول م1، ع2.

البغدادى، عبد القادر بن عمر، (1351هـ)، خزانة الادب و لب لباب لسان العرب، المطبعة السلفية.

بكر ، ايمن، (1998م) ، السرد في مقامات الهمذاني الهيئة المصرية للكتاب.

بلبع، عبد الحكيم، (1975م)، النثر الفنى وأثر الجاحظ فيه، القاهرة، ط2.

بهجت، محمد مصطفى، (1986م)، البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائف والمرابطين، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية السابعة.

بو طيب، عبد العالي:

أ) بو طيب، (1990-1991م)، إشكالية الزمن في النص السردي، مكناس، ع(7) (4-5).

ب) بو طيب، (1996م)، مفهوم الرؤية السردية بين الائتلاف والاختلاف، مكناس، ع(7).

ج) بو طيب، (1993م)، مفهوم الصيغة السردية بين الإيهام بالواقعية وأساليب نقل الكلام، مكناس، ع(7).

تيمور، محمود، دراسات في القصة والمسرح، الطبعة النموذجية.

جربية، آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

جنيت، جيرار، (1997م)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تحقيق محمد معتصم عبد الجليل الأزدي - عمر الحلبي، ط2.

الحسين، احمد (1986م)، ادب الكدية في العصر العباسي، ط1.

الحلي، صفى الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي، (1402هـ/1982م)، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب منشاوي مجمع اللغة العربية، دمشق.

حمادو، إبراهيم، (1986م)، تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمداني إلى الحريري، حوليات الجامعة التونسية، ع 25.

الحموي، شهاب الدين ابو عبدالله ياقوت، (1975م)، معجم البلدان، دار صادر بيروت.

الحميري، محمد بن عبد المنعم، (1975م)، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق احسان عباس، مكتبة لبنان.

الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن سنان، (1982م)، سر الفصاحة دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1.

الرواشدة، سامح، (1995م)، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة .

السرقسطي ، أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمي، (1982 م) ، المقامات اللزومية ، ت - بدر احمد ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

السعافين، إبراهيم، 1987 م ، أصول المقامات، ط1. السكاكي، أبو بكر محمد بن علي ، (1987 م)، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط2.

سليمان، موسى، (1983م)، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتب اللبناني، ط5. سمعان ، انجيل بطرس، (1987م)، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، (1964م)، بغية الوعاة للغويين والنحاة ، ت محمد ابو الفضل ابراهيم .

الشكعة، مصطفى، (1403هـ-1983م)، بديع الزمان رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، عالم الكتب، ط1.

لشنتريني، ابو الحسن علي بن بسام، 1979م، الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة- ت، احسان عباس، دار الثقافة - بيروت - لبنان، ط1.

الشوابكة، محمد و فايز القيسي، (1998م)، بناء السرد التراثي (قصة بياض ورياض) لمؤلف مجهول نموذجا، أبحاث اليرموك م6 ، ع2.

الشوابكة، محمد وأنور أبو سويلم، (1991م)، معجم مصطلحات اللغويات والقافية، دار البشير.

صالح، صلاح، (1997م)، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات باب اللوق، القاهرة، ط1.

الضبي، احمد بن يحيى بن عميرة، (1967م)، بغية الملتبس في تاريخ أهل الأندلس، دار الكتاب العربي.

ضيف، شوقي ، (1973م)، المقامة، دار المعارف بمصر، ط3.
الطرابلسي، محمد الهادي ، (1988م)، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، حوليات الجامعة التونسية، ع27-28.

طريطر، جليلة ،سبتمبر (1998م)، في شعرية الفاتحة النصية، حنا مينا نموذجاً في ثلاثية بقايا صور، المستنقع، القطاف، علامات، م8 جزء، 29.
العاني، شجاع مسلم ، (1994م)، البناء الفني في الرواية العربية في العراق بناء السرد، - بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة.

عباس، إحسان، تاريخ الادب الاندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، دار الثقافة، بيروت لبنان .

عباس، حسن، (1986م)، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف.
عباس، محمد نصر، (1983م)، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دراسة نقدية تحاليلية، دار العلوم.

عبد الغني، حسن إسماعيل ،(1991م)، ظاهرة الكدية في الأدب العربي نشأتها وخصائصها الفنية، مكتبة الزهراء، ط1.

عبدالله، عدنان خالد ، (1986م)، النقد التطبيقي التحليلي - أفاق عربية، - بغداد.
بدالهادي، خير الدين محمد عبد الحميد، (1996م)، مقامات بديع الزمان الهمذاني - دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في اللغة العربية - قسم الدراسات العليا - الجامعة الأردنية.

عبد الوهاب، شكري ، (1997م)، النص المسرحي دراسة تحاليلية وتاريخية فن الكتابة المسرحية، الموسوعة المسرحية، الكتاب الثاني.

عبود، مارون ، (1963م)، بديع الزمان الهمذاني، دار المعارف، القاهرة.
عطوان حسين، (1975م)، وصف البحر والنهر في الشعر العربي في العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني، عمان.

علي، عبد الرضا، (1995م)، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع التوليف الأصول، ط1.

العبد، يمنى، (1990م)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2.

قاسم، سيزا أحمد ، (1984م)، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القاضي، وداد، مقامات بديع الزمان الهمداني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، من كتاب إحسان عباس، في محراب المعرفة، دراسات مهداة إليه.

القزويني، الخطيب جلال الدين، (1981م)، الإيضاح في علوم البلاغة، تفتح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت.

القضاعي، محمد بن عبد الله ، (1967م)، معجم ابن الأبار، دار الكتب العربي.
فورستر ام ، (1994م)، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي ، ط1.
لحميداني، حميد، (2000م)، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي - بيروت - الحمراء ط3.

مبروك، مراد عبد الرحمن، (1998م)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المراكشي، عبد الواحد، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ت-الأستاذ محمد سعيد العريان، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

مرتاض، عبد الملك :

أ (مرتاض، عبد الملك، فبراير (1991م)، خصائص الخطاب

السردى لدى نجيب محفوظ، فصول، م9، ع3-4.

ب (مرتاض، عبد الملك، ديسمبر (1996م)، في نظرية الرواية، عالم المعرفة.

ج (مرتاض، عبد الملك، (1996م)، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب.

المعري ، أبو العلاء ، (1986م)، اللزوميات ، جماعة من الأخصائيين ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت .

نجم، محمد يوسف، (1996م)، فن القصة، دار الشرق عمان.

النصير، ياسين ، (1993م)، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، بغداد.

النويري، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب ، (1973م)، نهاية الأرب في فنون الادب ، وزارة الثقافة.

هياس، خليل شكري، حزيران (2000م)، سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، رسالة ماجستير - كلية التربية، جامعة الموصل.

الوساد ، أبو الطيب محمد بن إسحاق، (1965م)، الموشى أو الظرف والظرفاء، بيروت .

يرنوف، رولان وروبال أونيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية - بغداد.

يقطين، سعيد:

أ (يقطين، سعيد، (1998م)، تحليل الخطاب الروائي - الزمن - السرد - التبئير، المركز الثقافي العربي، ط1.

ب) يقطين، سعيد، (1997م)، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1.

يوسف، آمنه، (1997م)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1.