دراسات في مقامات البديع

((رؤية نقدية))

إعـــــداد

أحلام حلمي جبريل الطباخي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشـــــرف

الدكتور إبراهيم خليل

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول
على درجة الماجستير في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية
كانون الثاني 2003

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: / / م

أعضاء لجنة المناقشة:

		التوقيع
1. الدكتور إبراهيم محمود خليل	رئيساً	.....
2. الاستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي	عضواً	.....
3. الدكتور حمدي ناجي منصور	عضواً	.....
4. الأستاذ الدكتور يوسف حسين بكار	عضواً	.....

"جامعة اليرموك"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الإهـداء

إلى أبي وأمي لما كان لهما الفضل في إنارة الطريق، وتسهيل الدرب.

وإلى زوجي الحبيب الذي كان لي نِعم السند والمعـين، ونعـم المخلـص الأمين.

وإلى أخي العزيز عادل الذي أعطاني الدفعة الأولى للانطلاق قـدماً نحـو الأمام.

وإلى أخي الصغير أحمد الذي أعانني كثيراً على صعوبات البحث والتنقيب في ثنايا الكتب.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إلى هؤلاء جميعاً أُهدي هذا الجهد المتواضع

الشكر

لا يسعني بعد أن فرغت من هذا البحث إلا أن أتقدم بكل الشكر والتقدير إلى من ألهمني فكرته، ثم عكف جاهداً على متابعة تنفيذ هذه الفكرة حتى خرجت بهـذا الشكل ألا وهو أستاذي الدكتور إبراهيم خليل، فله مني جزيل الشكر على ما منحني من الوقت، وعدم بخله عليّ بمعلوماته الوفيرة، وكتبه النيرّة، فكان نعم المعلم، ونعم المعين.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الأسـتاذ الدكتور عبد الجليلي عبد المهدي، والدكتور حمدي ناجي منصور والأستاذ الدكتور يوسف حسن بكار الذين تفضلوا بقـراءة هـذه الرسـالة واغنائهـا بملاحظـاتهم واقتراحاتهم والتي ستلقى مني كلّ الرضا والقبول، إذ بها يكتمل البناء ويزداد النفـع والعطاء بإذن الله.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفهرس

	الموضوع	رقم الصفحة
	المقدمة	1
	الفصل الأول:	5
	مقامات البديع والنظر التاريخي التأصيلي	6
	أصول المقامات:	23
	• مقامات الزهاد والوعاظ	23
	• المقامات الشعبية: القصص – التذكير	26
	• أحاديث الأعراب	27
	• أحاديث الطفيليين	30
	• رسائل ابن فارس	32
	• الرسالة البغدادية	32
	• القصص التي كتبها أحمد بن يوسف المصري	34
	• حكايات الفرج بعد الشدة للتنوخي	37
	• كتاب المحاسن والأضداد المنسوب للجاحظ	37
	• رسالة التربيع والتدوير للجاحظ	38
	• كتاب نوادر الأعراب للأصمعي	38
	• قصص جحا	39
	• حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء	39
	الفصل الثاني:	48
	المقامات والنظر الاجتماعي	49
	• صورة المجتمع عَبر المقامات	51
	• الجانب السياسي والاقتصادي في المقامات	61

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

	الموضوع	رقم الصفحة
	• المقامة وصراع الطبقات	62
	• المقامة والنقد الاجتماعي	68
	• البعد الاجتماعي والإنساني لبطل المقامات	76
	الفصل الثالث:	89
	المقامات والنظر اللغوي الأسلوبي والبنيوي	87
	• الألفاظ والمعاني	87
	• اللغة والأسلوب	103
	• تحليل البنية السردية في المقامة	127
	الفصل الرابع:	137
	المقامات والنظر المقارن	138
	• أثر الفن المقامي في الأدب الفارسي	141
	• اثر الفن المقامي في الأدب الأوروبي	152
	الفصل الخامس:	177
	المقامة والأجناس الأدبية	177
	• المقامة والقصة	180
	• المقامة والمسرحية	207
	• المقامة والفكاهة (الحس الكوميدي)	218
	• المقامات والشعر	220
	نتائج واستخلاصات	225
	المصادر والمراجع	228
	الملخص باللغة الانجليزية	239
	ملحق المفردات والمصطلحات	240

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

الملـخـــص

دراسات في مقامات بديع الزمان الهمذاني – رؤية نقدية

إعـــــــــــــداد

أحلام حلمي الطباخي

المشـــــــــــرف

الدكتور إبراهيم خليل

تتناول هذه الدراسة الاتجاهات النقدية في مقامات الهمذاني، تصنيفاً وتحلـيلاً، وهـي اتجاهات مختلفة ومتباينة من ناقد لآخر، ففي حين عمد بعضهم إلى الدراسة التاريخية للمقامات، عمد آخرون إلى تحليلها اجتماعياً، في حين لجأ غيرهم إلى البحث في الأدب المقارن لمعرفة أواصر الصلة بين مقامات الهمذاني والمؤلفات الأجنبية، في حين قام نفر منهم بتحليلها أسلوبياً ولغوياً وبنيوياً، وأخيراً قام عدد منهم بمقارنتها بالأجناس الأدبية الأخرى.

فكانت فصول الدراسة الخمسة موزعة على الاتجاهات التي اتبعها النقاد في تناولهم لمقامات الهمذاني، محاولة تتبع الآراء المتشابهة منها والمختلف حول كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات، ليخلص كل فصل بنتائج حول هذه الآراء، ومعرفة أيّها أقرب إلى الصواب من غيره.

وقد عمدت الدراسة إلى جمع كل هذه البحوث والدراسات رغبةً في تبويبها وتصنيفها ومن ثمّ تسهيلاً على القارئ والباحث إذا ما أراد التعرّف على نهج هؤلاء النقاد في دراستهم لمقامات الهمذاني، وذلك من خلال دراسة واحدة ضمّت كلّ هذه الدراسات، أو حاولت أن تضمّها كلّها ولا تُخلّ منها بشيء.

وقد خلصت الدراسة إلى أنّ أوضح الاتجاهات في تحليل المقامات هو الاتجاه الاجتماعي لما احتوت عليه من دلالات اجتماعية موحية ودالة على العصر الذي عاش فيه الهمذاني، ثم ذلك الاتجاه الذي تتبع لغة المقامات وأسلوبها البلاغي لكثرة ما ورد فيها من محسنات لفظية وبديعية وألفاظ منمقة مزركشة عكست أسلوب الكتابة السائد في ذلك العصر، وطريقة الكتّاب في تأليفهم.

وحاولت الدراسة أيضاً أن تثبت أن موازنة المقامات بغيرها من الأجناس الأدبية إن هو إلا ضرب من العبث، لأنّ المقامة وإن شابهت غيرها من هذه الأجناس كالقصة أو المسرحية، فإنها اختلفت عنها من وجوه عدة جعلت لها مَزِيّة خاصة حتى أصبح يطلق عليها فن المقامة.

المقدمة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المقـدمـــة

لا ريب في أن النقد الأدبي ساهم كثيراً في إغناء الدراسات الأدبية وإبراز ما فيها من مزايا وخصائص. وهو حين يتناول عملاً أدبياً أو فنياً يسلط الأضواء على ما يخلد في ذهن المتلقي من جرّاء تلقيه لهذا العمل، فيبحث في نصّه، وتاريخ إنشائه، وعلاقته بمؤلفه، وما يوحي به هذا العمل من دلالات اجتماعية أو تاريخية أو أدبية، وغيرها من الجوانب، كل ذلك باتباع أسلوب علمي منهجي.

وثمة فروع كثيرة للنقد الأدبي كلّ حسب نوعه وهدفه، فثمة نقد أدبي انطبـــاعي يقدّم فيه الناقد ما تكوّن في خلده من انطباعات خاصة حول ذلك الأثـــر الأدبـــي. ونقـــد بلاغي، وآخر تطبيقي يحلل العمل الأدبي بعيداً عن المؤثرات الخارجية من أسباب كتابته أو حياة صاحبه. ونقد فلسفي ونفسي وأخلاقي متأثر بالفلسفة أو الأخـــلاق أو المجتمـــع. وآخر لغوي يعتّد بقواعد اللغة من صرف ونحو، ونقد مسرحي، والنقد المقارن المعتمـــد على مقارنة أعمال أدبية تنتمي للغتين مختلفتين[1]. وبعض أنواع النقد الأدبي، هذه وُجِـــدَ لها تطبيقٌ في دراسة مقامات الهمذاني.

جميع الرسائل الجامعية

وقد نظرت فيما كتب عن مقامات البديع من دراسات نقدية منثورة في كتـــب أو دوريات فثبت لي أن هذه المقامات منذ ظهورها كانت مدار عناية النقاد الذين رأوا فيهـــا نوعاً أدبياً جديداً غير مسبوق، وشكلاً من التعبير يتجاوز بقيمته الأدبية ما طبع عليه مـــن زخرف، وتصنّع، وتزويق. فعكفت على هذه الدراسات أتتبع ما فيها من اختلاف النظـــر، وتباين المنهج، لعلي أقف على أيّها كان أشد توفيقاً وأقرب تحقيقاً. فتراءى لي من الدراسة أن النظر الأسلوبي انسب الأنظار إلى هذا النوع من الأدب وإن لم يكن النظر الاجتماعي والمقارن أقل فائدة منه. واستوت الدراسة في خمسة فصول ومقدمة وخاتمة.

أما الهدف الذي سعت الدراسة إلى تحقيقه فهو الرغبة في الوقوف عند كلّ دراسة تناولت مقامات الهمذاني بالبحث والتحليل، ومحاولة تتبع كلّ شاردة وواردة منها لتصنيفها وتبويبها كلّ حسب منهجه في التحليل، وذلك لجمعها تحت سقف واحد، بدلاً مـــن كونهـــا مشتتة في كتب الأدب. ثمّ عقد موازنة بين هذه الآراء لتتجلى أمامنا نقاط التقائها من جهة، ونقاط افتراقها من جهة ثانية.

---

(1) انظر: إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، ص11–12.

وإن كان نفر من النقّاد عمد في دراسته إلى تناول غير جانب من المقامات، إلا أنّ أياً منهم لم يتصدَّ للكشف عن زوايا النظر التي أطلّ منها الباحثون على المقامات، ولا للكشف عن مناهج النقد التي توسّلوا بها قراءتها قراءة تأصيلية، أو نصية، أو اجتماعية، أو تجنيسية، أو لغوية، أو أسلوبية، أو ثقافية، تعتمد الموازنة وطرائق النقد المقارن.

ولعلّ الجدّة التي تقدمها هذه الدراسة تكمن في هذا التصدي للمقامات الذي لا يختصّ بجانب منها إنما بالمنظور الذي تقرأ عبره.

وقد اتبعت لتحقيق هذه الغاية منهجاً قائماً على تقصي جميع الحقائق حول مقامات الهمذاني، معتمدة على النسخة التي قام محمد عبده بشرحها للمقامات باعتبارها أقدم الشروح على الإطلاق، مع عدم إغفال سائر الشروح.

اعتمدت منهج الموازنة بين الآراء المتقارب منها والمتباعد، وتصنيفها بين مؤيد ومعارض، فوضعت المؤيد للقضية المطروحة في جانب ووضحت وجهة نظره، ثم أتيت إلى المعارض للقضية المطروحة نفسها ووضعته في جانب مقابل، ثم كان التعليق على كلا الاتجاهين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

كما كان من المقرر أن تكون الدراسة مقسمة ستة فصول، لكن دعت الحاجة إلى دمج الفصل الثالث "المقامات والنظر اللغوي والأسلوبي" مع الفصل الرابع "المقامات والنظر النصي والبنيوي" وذلك لالتقائهما في الموضوع وتقاربهما في المنهج، فبقي عندنا خمسة من الفصول .

أما الفصل الأول فتحدّث عن أصول فن المقامات، إذ انقسم النقّاد في محاولة تأصيلهم لفن المقامات ثلاثة أقسام، فمن قائل إن البديع هو أوّل من ابتدع هذا الفن بلا منازع، ومن قائل بل هو شخص غيره سبقه إلى اختراعه كابن دريد أو ابن فارس، وقائل ثالث يرى أن البديع وضع هذا الفن بعد اطلاعه على مؤلفات من سبقوه، فاستفاد منها ثمّ نسج فناً جديداً هو فن المقامات يلتقي مع تلك المؤلفات ويختلف عنها في آن معاً.

وأما الفصل الثاني فتطّرق بالحديث إلى الدلالات الاجتماعية التي يحملها نص مقامات الهمذاني. فالناظر في هذه المقامات لا بد أنّ تتجلى له تلك الدلالات بكلّ يُسر وأريحية، إذ مثلت مقامات البديع عصرها أصدق تمثيل، وحملت معاني عميقة الصلة بحياة المجتمع العباسي وزمنه. مع أنّ هذه الصور الاجتماعية لا تخلو من بعض المغالاة إلا أنها لا تبعد عن الواقع كذلك لأن الأدب من طبيعته أن يتخذ طابعاً خاصاً هو الذي يدفعه إلى تلك المغالاة أو المبالغة إن وجدت.

وأما الفصل الثالث فكان عن الدراسات التي حللت المقامات لغوياً وأسلوبياً وبنيوياً، فالمقامات بما احتوته من فنون بلاغية ومحسنات لفظية بديعية استحقت أن يقام عليها مثل هذا النوع من الدراسات. وهو أمر يعكس الطابع الأدبي المتبع في الكتابة في القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه البديع، إذ طغت الصنعة على أسلوب المؤلفين فزينتها وملأت أنحاءها، فكانت مقامات البديع نموذجاً من تلك المؤلفات.

والفصل الرابع اتجه نحو النقد المقارن الذي حاول فيه النقاد أن يجدوا أواصر صلة أو نقاط افتراق بين مقامات البديع وتلك المؤلفات المشابهة لها، التي ظهرت في لغات غير عربية، كالفارسية، والعبرية، والأوروبية لا سيّما الإسبانية. فاتجاه ذهب إلى التأكيد أن مثل هذه المؤلفات غير العربية قامت متأثرة بمقامات البديع، واتجاه معاكس ذهب إلى نفي هذا التأثير عن تلك المؤلفات. ساعدهم في ذلك كون علاقات التأثر والتأثير موجودة بين اللغات وغير مستبعدة.

وأخيراً كان الفصل الخامس عن تحديد هوية المقامة، هل هي من فن القصة، أم من فن المسرحية، أم هي فن قائم بذاته. والأمر الذي دفعهم إلى هذا النوع من الدراسة هو احتواء المقامة على خصائص موجودة في القصة، وأخرى هي من خصائص المسرحية، عداك عمَّا فيها من فكاهة، ودمجها الشعر مع النثر.

ثمّ انتهت الدراسة بمجموعة من النتائج والاستخلاصات آلت إليها دراسة مثل هذه الآراء، والوقوف على وجهات النظر فيها.

والله أسأل التوفيق فيما سعيت وفيما بذلت من جهد فإن أحسنت فمن الله، وإن أسأت فمن نفسي.

والله ولي التوفيق

الباحثة

أحلام الطباخي

الفصل الأول
مقامات البديع
والنظر التاريخي التأصيلي

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية الجامعة الاردنية

أصول المقامات:

- مقامات الزهاد والوعاظ.
- المقامات الشعبية: القصص – التذكير.
- أحاديث الأعراب.
- أحاديث الطفيليين.
- رسائل ابن فارس.
- حكاية أبي القاسم البغدادي.
- القصص التي كتبها أحمد بن يوسف المصري.
- الحكايات الواردة في كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي.
- كتاب المحاسن والأضداد المنسوب للجاحظ.
- رسالة التربيع والتدوير للجاحظ.
- كتاب نوادر الأعراب للأصمعي.
- قصص جحا.
- حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء.

الفصل الأول

مقامات البديع والنظر التاريخي التأصيلي

تعرّض كثير من الدارسين لنشأة المقامات باعتبارها المسألة الأكثر غموضاً، وذلك أمر طبيعي لأنّ ظهور فن جديد غير معروف بين الأنواع الأدبية لا بدّ أن يفرض أسئلة من مثل من الكاتب الذي يستحق أن تسجل براءة الاختراع باسمه، وعند الإجابة يكثر المجتهدون ويختلف الباحثون. وعليه فقد انقسموا ثلاث فئات ما بين مؤيد للبديع، ومعارض له، وثالث وسط بينهما.

أما الفئة الأولى منهم فذهبت مذهب المؤكد أنّ البديع هو أوّل من ابتدع فن المقامات بلا منازع. وكان أوّل من تطرّق لهذا، معترفاً بفضل الهمذاني وريادته في هذا الفن، صاحب أهمّ مقامات تلت مقامات البديع، وهو الحريري (ت 516هـ) الذي ذكر ذلك صراحة في المقدمة التي قدّم بها مقاماته، يقول: "وبَعْد فإنّه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحُهُ، وخَبَتْ مصابيحُهُ، ذكرُ المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلاّمة همذان -رحمه الله تعالى- وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهولٌ لا يُعرف، ونكرة لا تتعرّف! فأشارَ مَنْ إشارتُهُ حُكْمٌ، وطاعَتُهُ غُنْمٌ، إلى أنْ أُنشِئ مقاماتٍ أتلو فيها تلو البديع، وإنْ لم يدرك الظّالِعُ شأوَ الضليع ...، وأنشأت على ما أُعانيه من قريحةٍ جامدة، وفطنةٍ خامدة، ورويّةٍ ناصبةٍ، وهموم ناصبة، خمسين مقامةً .." [1] .

ولكون الحريري يحتلُّ مكانةً أدبيةً كبيرة في تأليف المقامات خاصّةً -إذ يعدُّه كثيرون متفوقاً على سابقه البديع في وضعه المقامات- لكونه كذلك، أخذ جمع من النقاد رأيه هذا على أنّه من المسلمات التي لا يكتنفها شك ولا تشوبُ صدقها الشائبات.

فهذا القلقشندي يقول: "واعلم أنّ أوّل من فتح باب عمل المقامات، علاّمة الدّهر، وإمام الأدب، البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية من البلاغة، وعلوّ الرتبة في الصنعة، ثمّ تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري، فعمل مقاماته

---

(1) الحريري، المقامات، المقدمة، ص11.

الخمسين المشهورة .." [1] .

وثمّة عبارات مشابهة تؤيد اختراع البديع لفن المقامات عند كلٍّ من ابن خلكان، والذّهبي، واليافعي، وابن كثير، يقول ابن خلكان في ترجمته لبديع الزمان هو: صاحب الرّسائل الرائقة، والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقاماته، واحتذى حذوه، واقتفى أثره، واعترف في خطبته بفضله، وأنّه الذي أرشده إلى سلوك ذلك المنهج"[2] .

وقريب منه قول الذهبي: صاحب الرسائل الرائعة، والمقامات التي على منوالها صنّف الحريري، واعترف له بالفضل"[3].

ونجد اليافعي يردد تلك الأقوال في ذكره للبديع، فهو: صاحب المقامات الفائقة التي هي بالاختراع سابقة، وعلى منوالها نسج الحريري مقاماته، واحتذى حذوه، واقتفى أثره، واعترف في خطبته بفضله، وهو الذي أرشده إلى سلوك المنهج"[4] .

وكذا قول ابن كثير عن البديع: "صاحب الرسائل الرائقة، والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري، واقتفى أثره، وشكر تقدمه، واعترف بفضله"[5] .

وكثيرة هي الأصداء التي تردد وتؤكد المبدأ ذاته. يقول بروكلمان: "وبديع الزمان الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربي"[6] ثم يتابع مقولته بقوله: "إذا لم يكن منافسه الخوارزمي هو الذي سبقه إلى ذلك"[7] دون أن يعلّق على هذا الرأي أو يبرهن على صحة هذا الزَّعم.

وهذا مارون عبّود يصرّ على أن: "خطة المقامات هي من عمل البديع فلا لابن فارس ولا لابن دريد يدٌ في صنعها. فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف عام. فعبثاً نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع"[8] .

---

(1) القلقشندي، صبح الأعشى، ج14، ص124.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص272-273.

(3) الذهبي، تاريخ الإسلام، ص349-350. وانظر له أيضاً: سير أعلام النبلاء، ج17، ص67.

(4) اليافعي، مرآة الجنان، ج2، ص399.

(5) ابن كثير، البداية والنهاية، ج11، ص340.

(6) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص112.

(7) المرجع نفسه.

(8) مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص14، وانظر له أيضا: أدب العرب، ص305.

يذهب محمد غنيمي هلال بعد أن يورد شرحاً مختصراً، وتعريفاً عاماً لفن المقامات، إلى أنّ: "أول من اخترع المقامات، في معناها الفني وأعطاها هذا الاسم في العربية، هو بديع الزمان الهمذاني"[1] .

أما عبد الهادي عبد الله عطية فيذكر اعتراف القلقشندي بأنّ الهمذاني هو أوّل من فتح باب عمل المقامات، ثم يعلّق على هذا الرأي بقوله: "وأنا أوافق على هذا الرأي، لأنّ التأريخ الأدبي لهذا الفن يدعم هذا الرأي ويؤكده"[2] .

ويقول عمر الدقاق في حديثه عن فن المقامة: "فالهمذاني هو الموطد الحقيقي لفن المقامة ...، وقد حذا الحريري –فيما بعد– حذو الهمذاني في مقاماته ونسج على منواله أنماطاً أدبية .." [3] .

ويقوم عبد الله إبراهيم بتحليل مغاير يفرّق فيه بين معيار السبق الزمني، ومعيار الإبداع، فعلى الرغم من أنّ المقامة عرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني، إلا أن الجهود السابقة لم تظفر بأية أهمية تذكر، سوى حق السبق الزمني، مما يدل على أنّ إشارة الحريري، تكتسب أهميتها الخاصة، لأنها تؤكد ريادة البديع هذا الفن، ليس طبقاً لمعيار التاريخ، بل انطلاقاً من معيار الإبداع. الأمر الذي يوجب التأكيد هنا أن إضفاء أية أهمية على القدم التاريخي، في هذا الموضوع، لا قيمة كبيرة لها"[4] .

وذاك هو الرأي الذي نجده عند كلٍّ من محسن الأمين[5]، ومحمود عبد الرحيم صالح[6]، وبديع محمد جمعة[7]، وأحمد حسين الطماوي[8]، وطه هاشم[9]، وفيكتور

---

(1) محمد هلال، الأدب المقارن، ص224.

(2) عبد الهادي عطبة، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص280.

(3) عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي، ص365.

(4) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص205–206.

(5) انظر: محسن الأمين، أعيان الشيعة، ج8، ص217.

(6) انظر: محمود صالح، فنون النثر في الأدب العباسي، ص166 وما بعدها.

(7) انظر: بديع جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ص232 وما بعدها.

(8) انظر: أحمد الطماوي، مقامات الهمذاني، مجلة الأديب، يناير–ديسمبر، 1976–العدد 35، ص31.

(9) انظر: طه هاشم، المقامات وآثارها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي، العددان 11–12، السنة السابعة، 1976، ص11.

الكك[1]، وسهيل محمد جميل خصاونة[2]، وعبد الله الغذامي في "المشاكلة والاختلاف"[3]، وداود سلوم في "النقد الأدبي"[4] ، وعبد العزيز عتيق في "الأدب العربي في الأندلس"[5].

وعليه فإن عدداً غير قليل من النقاد والدارسين يكاد يجمع على أن المقامات من ابتكار الهمذاني[6] .

على أنّ هذا الرأي لم يرق لغيرهم ممن لم يرتضوا لأنفسهم الانسياق وراء مقولة نشرها الحريري في مقدمة مقاماته، فأخذوا يفتشون عن المخترع الحقيقي لفن المقامات وتلك هي الفئة الثانية التي اتخذت موقفاً سلبياً حين أنكرت على البديع إحرازه السبق في اختراع هذا الفن، وبدأت تبحث عن أشخاص تظهر في مؤلفاتهم السمات الفنية للمقامات أو بعضها على الأقل ليتخذوا منها نماذج قلّدها البديع.

ومن أشهر هؤلاء، أبو بكر بن دريد، وذلك في أحاديثه الأربعين التي وُجدت فيها ملامح وصفات هي أقرب ما تكون لمقامات البديع. فأخذ أصحاب هذا الرأي ينبشون في هذه الأحاديث حديثاً حديثاً ويحللونها ليثبتوا مدى الشبّه بينها وبين مقامات البديع، وكيف أنّ البديع نحا نحو ابن دريد في صنع مقاماته، فإن تمّ لهم إثبات ذلك، نزعت براءة الاختراع من البديع ونقلت إلى ابن دريد ليكون أوّل من وضع المقامات في تاريخ الأدب العربي، ولكن تحت مسمّى آخر هو الحديث.

فما أحاديث ابن دريد، وما صلتها بالمقامات؟ يقول الحصري (ت: 453هـ): "ولمّا رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له محبتها الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في

---

(1) انظر: فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص51.

(2) انظر: سهيل خصاونة، مقامات البديع، دراسة نصية، رسالة دكتوراه، إشراف عفيف عبد الرحمن، 1997، ص21.

(3) عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص149-150.

(4) داود سلوم، النقد الأدبي، ص19.

(5) عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص477.

(6) انظر: مناقشة حسناء الطرابلسي بوزوتيه لمسألة نشأة المقامة، في تعريبها لما كتبه كارل بروكلمان، "فصل مقامة"، مجلة الحياة الثقافية، مجلد 62، 1991م، ص44 وما بعدها.

وجوه مختلفة، وضروب متصرّفة"[1] .

وهي أشهر النصوص النثرية لابن دريد، نقل بعضها تلميذه أبو علي القالي فيما أملاه على الأندلسيين في كتاب الأمالي. وأغلب الظنّ أنّ هذه الأحاديث لم يصل إلينا منها إلا قدر يسير، وأنّ كثيراً منها لم يدوّن أصلاً، أو دوّن وضاع فيما ضاع من تراث ابن دريد.

ويبدو أنّ هذه الأحاديث اتخذت صورة نمطية في شكلها ومضمونها، فهي مسجوعة على نحو معين، وترد فيها فوائد لغوية تعليميّة، وبعضها قائم على الكدية، وبعضها قام لغرض أخلاقي[2] .

ويلاحظ أن أكثر ما روى القالي عن ابن دريد من الأحاديث جرى على ألسنة أناس مجهولين، فهم حيناً من الأعراب، وتارة من أقيال اليمن لا يعرف لهم اسم ولا يحفظ لهم تاريخ. ولو تتبعنا هذه الأحاديث لوجدنا الصنعة والإغراب ظاهرين فيها كلّ الظهور. كما اهتمّ ابن دريد فيها بتصوير الشمائل العربية، وقدّم لنا صوراً من أحلام النساء في فهم الرجال، وإعجاب البنات بأعمال الآباء، وما يقع من الملاحاة بين الأزواج، والتواصي بين الشباب والكهول. كل ذلك بطريقة قوية أخاذة مع ميل إلى الفكاهة. ونجده في أحاديث أخرى يتعقب أعيان الجاهلية فينطقهم بألوان من الحوار تمثل ما كان يحب العرب أن يعرفوا عن أسلافهم من كرم الطباع وشرف الأحساب[3].

"فالأحاديث تقوم على حكاية مسندة كالمقامات وإن تعدّد السّند، ثمّ إنّها تعتمد السجع وإن لم تلتزمه دائماً، وتغرف من بحر الغريب غرفاً. وفيها إلى ذلك النوادر والحِكم والخطب والنكت الأدبية واللغوية"[4] .

أورد فيما يأتي نموذجاً من أحاديث ابن دريد، ينبئ عمَّا فيها من خصال، ويعطي صورة عمّا يكتنفها من أحوال ..

"حدّثنا أبو بكر رحمه الله قال: أخبرنا عبد الرحمن عن عمّه قال: قلت لأعرابيّ

---

(1) الحصري، زهر الآداب، ج1، ص315.

(2) انظر: إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص30 وما بعدها.

(3) انظر: زكي مبارك، النثر الفنيّ، ج1، ص278-285، المكتبة العصرية -بيروت.

(4) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص54.

بِحمَى الرَّبَذة: أَلك بنون؟ قال: نعم، وخالِقِهم لم تقمْ عن مثلِهم مُنجِبَةٌ، فقلت: صِفْهم لي، فقال: جَهْمٌ وما جَهْم! يُنْضيِ[1] الوَهْم[2]، ويَصدُّ[3] الدَّهْم[4]، ويَفْرِي[5] الصّفوف، ويَعُلُّ[6] السيوف. قلت: ثُمَّ مَنْ؟ قال: غَشَمْشَمَ وما غَشَمْشَم! مالهُ مُقسَّم، وقِرنُه مُجَرْ جَمْ[7]، جَذلُ حِكَاك[8]، ومِدْرهٌ[9] لِكَاك[10]، قلت: ثمَّ مَنْ؟ قال: عِشَرَّب وما عِشَرَّب! ليثٌ مُحَرَّب[11]، وسِمَامٌ مُقشَّب[12]، ذِكرُه بَاهِر[13]، وخَصمهُ عاثر، وفِناؤه رُحَاب، ودَاعيه مُجاب، قلت: فصِف لي نفسك، فقال: لَيثٌ أبو ريابل[14]، ركّاب مَعاضِل[15]، عسّاف[16] مَجاهِل، حمّال أعباء[17]، نهّاض بِبَزلاء[18]"[19] .

ومثل ذلك حديث البنات الثلاث اللاتي وصفن ما يحببن من الأزواج[20]، وحديث ما وقع من المفاخرة بين طريف بن العاصي والحارث بن ذبيان عند بعض مقاول حمير[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) يُنضي: يُهزل، والنِّضو: المهزول.

(2) الوَهْمْ: الفخم العظيم من الإبل.

(3) يصُدُّ: يكُفُّ.

(4) الدَّهمْ: العدد الكثير.

(5) يفري: يشق، يقال: فريت الشيء إذا شققته للإصلاح، وأفريته: إذا قطعته للإفساد.

(6) يعُلُّ: يوردها الدماء ثانية، مأخوذ من العلل في الشرب.

(7) المجرجم: المصروع.

(8) الجذل: أصل الشجرة، وذلك أن الإبل الجرب تمتلك به فتجد له لذة، وإنما قال: جذل حكاك: أي أنه ممن يُستشفى به في الأمور بمنزلة ذاك الجذل الذي يستشفي به الإبل.

(9) المِدرة: لسان القوم والمتكلم عنهم والدافع عنهم، يقال: دَرّهتُه عني ودرأته عني: دفعته والتدرأ مثل المِدرة.

(10) اللكاك: الزَّحام، يقال: التَكَّ القوم على الماء إذا ازدحموا.

(11) المحرّب: المغضب الذي قد اشتد غضبه واحتدّ. وحرَّبت السكّين إذا أحددته.

(12) مقشّب: مخلوط.

(13) باهر: غالب.

(14) ريابل: جمع ريبال، وهو الأسد.

(15) المعاضل: الدواهي.

(16) العساف: الذي يركب الطريق على غير هداية.

(17) الأعباء: الأثقال، واحدها عِبء.

(18) البزلاء: الرأي الجيد الذي يَبْزُل عن الصواب، أي الذي يشقّ عنه.

(19) القالي، الأمالي، ج1، ص52-53.

(20) المصدر نفسه، ج1، ص16.

حمير[1] ، وحديث النسوة اللاتي أشرن على بنت الملك بالتزوج ووصفهم لها محاسن الزوج[2] ، وغيرُهامن الأحاديث .

وأوّل من أثار هذه القضية في العصر الحديث هو زكي مبارك، وذلك في مقالة له، في مجلة المقتطف[3]، ثمّ أعاد هذا الجدل في كتابه النثر الفني في القرن الرابع[4]، واعتمد في رأيه هذا نصاً للحصري القيرواني ذكره في كتابه "زهر الآداب" هو: "ولما رأى "يعني البديع" أبا بكر محمد ابن الحسن بن دريد الأزدي أَغْرَبَ بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض عجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسّع فيها إذ صرّف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرّفة، وعارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفاً، وتَقْطُر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، عطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدُّر، ويتنافثان السِّحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرّك الرّصين، يتطلع منها كلّ طريفة، ويوقف منها على كلّ لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"[5] .

فجاء زكي مبارك وبنى على هذا النصّ، رأياً جديداً خالف فيه كلّ مَن سبقوه، وعد ذلك كشفاً عظيماً في تاريخ الأدب، إذ كان الناس قبله في غفلة عن هذا النص منقادين إلى الرأي القائل إنّ البديع هو مبتكر فن المقامات، "إذ كان المعروف أن بديع الزمان الهمذاني هو أوّل من أنشأ فن المقامات، ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد من ارتاب في سبق بديع الزمان إلى هذا الفن، وإنّما رأيت من يُعلل سبقه بنزعته الفارسية، إذ كان الفرس فيما يظِن بعض الناس أحرص من العرب على القصص وأعرف بمصنوع الأحاديث. وفي رأيي أنّ الحريري هو الذي أذاع هذا الغلط، ثم آمن الناس بقوله، إذ كان أشهر من أقبل

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص72.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص80.

(3) زكي مبارك، مقال بعنوان: "إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات"، مجلة المقتطف، مجلد76، 1930، ص418.

(4) زكي مبارك، النثر الفني، ج1، ص242 وما بعدها.

(5) الحصري، زهر الآداب، ج1، ص315-316.

الجمهور عليهم من كتاب المقامات، وهو في مقدمة مقاماته ينسب إلى بديع الزمان فضل السبق،...، وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنّما ابتكره ابن دريد المتوفى سنة 321هـ، وقد دهش المسيو مرسيه حين عرضت عليه هذا النص في باريس، وعجب كيف اتفق الناس مع هذا على أنّ بديع الزمان هو منشئ فن المقامات، ثمّ سألني: ألا يمكن الارتياب في قيمة كلام الحصري في هذا الموضوع؟ فأجبته بأنه تحدّث بأسلوب يدل على أنه كان مفهوماً في أوائل القرن الخامس أن بديع الزمان إنما عارض ابن دريد وحاكاه. فارتضى هذا الجواب ثمّ قال: يظهر أنه ضاع علينا من تاريخ الأدب العربي شيء كثير. وقد واصلت البحث لأرى صدى هذه الفكرة في مؤلفات القدماء فلم أجد من أفردها بجهد خاص، وإن كنت رأيت ياقوت الحموي (626هـ) نقل ما كتبه صاحب "زهر الآداب" حين ترجم لبديع الزمان، ونقلُ ياقوت لهذا النص من غير تعقيب مظهر من مظاهر القبول. وعندي أنّ من أسباب غفلة مؤرخي الأدب عن كشف هذا الخطأ أن ابن دريد سمى قصصه "أحاديث" في حين أن بديع الزمان سمى قصصه مقامات[1] .

وهكذا نجد زكي مبارك بهذا الطرح يُحدث ثورة جدلية كبيرة في النقد الأدبي، ينساق وراءها عدد من الأدباء والنقاد، ويَهبُّ عدد آخر للردّ عليه وتفنيد رأيه.

فمن الذين انقادوا وراءه في أنّ ابن دريد هو بالفعل من ابتكر فن المقامات وليس الهمذاني، أنيس المقدسي، وذلك واضح في قوله: "فالمقامة على ما يظهر ترجع إلى ما قبل عهد الهمذاني ويُرجَّح أن لها علاقة وثيقة بمجالس الرواة الذين كانوا يقصّون أحاديث العرب في الجاهلية وصدر الإسلام. وأظهر ما ترى ذلك في أحاديث ابن دريد المتوفى (321هـ). فإن لهذا الأديب المشهور منها ما يشبه أن يكون مقامات أو مصادر للمقامات"[2] . وقريب من هذا رأي حسن عباس الذي ينكر مع اعترافه بنبوغ البديع أن تكون مقاماته طفرة في تاريخ أدبنا العربي، وإنما أنشأها معارضة لأحاديث ابن دريد ... ولا شك في أن البديع وقف على تلك الأحاديث التي تعزّ علينا الآن، كما وقف عليها الحصري، بل إنّ هذه الأحاديث كانت أقرب إليه منهم، فقد عاش في بيئة فارسية، كما عاش ابن دريد من قبل، ...، ولعلّ البديع كان قد وضع مقاماته بعد أن طالع أحاديث ابن

---

(1) زكي مبارك، النثر الفني، ج1، ص242-244 بتصرف .

(2) أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص362-363.

دريد مباشرة[1] .

ويقول محمود مصطفى: "وقد ذكروا أنّ أول من عرفت له مقامات هو أبو بكر ابن دريد الأزدي المتوفي (321هـ)، وقد ذكر في مقدمتها أنه صاغها أربعين مقامة استنبطها من ينابيع صدره، واستخرجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، ولكن الذي يؤخذ عليه فيها أنه حشاها بالألفاظ الوحشية الغريبة، ويظهر أن عذره قِدمُ عهده، وكونه أحد علماء اللغة، فظهر أثر ذلك في مقاماته، فجاءت غريبة نابية. وقد وليه أبو الحسين أحمد بن فارس الرازي المتوفي (390هـ)، فعمل أيضاً مقامات لم تصل إلينا كسابقتها. ثمّ جاء بديع الزمان الهمذاني فأملى بهمذان أربعمائة مقامة، لم يعثر منها إلا على خمسين، وقد اقتفى في عملها أثر أستاذه ابن فارس"[2] . ثم يتابع حديثه قائلاً: "ولم تصل إلينا أحديث ابن دريد، وابن فارس حتى نستطيع أن نقيس بها مقامات البديع، ونعرف إلى أي حد استفاد منهما في نهجه أو عبارته، على أن مقامات ابن دريد قد وصفت لنا، فكانت بالقياس إلى مقامات البديع خشنة محشوة بالغريب، ظاهرة التكلف، تنبو عنها الطباع، ولا تتفتح لها حجب الأسماع، ولعل مقامات ابن فارس لا تختلف عن مقامات ابن دريد، فهو لغوي مثله، ولم يعرف عنه ترسل كما عرف عن منشئ زمانه"[3] .

ويبدي الزيات شكوكه في نشأة المقامات واختراع البديع لها فهو في رأيه "أول من أجاد هذا النوع، والمظنون أنه حاكى بالمقامات الأحاديث الأربعين لابن دريد"[4] .

ويترجح رأي الدكتور شوقي ضيف بين جعل الهمذاني مبتكر المقامات حيناً، وجعله معارضاً لأحاديث ابن دريد حيناً آخر. ففي حين نجده يقول: "وبديع الزمان هو الذي مهد الطريق وعبده لظهور هذا الفن، وخَلَفه الحريري[5]"، يقول في موضع آخر: "ألف بديع الزمان مقامته في أثناء نزوله بنيسابور، ويقال: إنه كان يختم بها دروسه على الطلاب ... ونظن ظناً أنه كان يعرض عليهم أحاديث ابن دُريد الأربعين التي اتجه بها إلى غاية تعليم الناشئة أساليب العرب ولغتهم، وإنما نربط بين دروسه وأحاديث ابن دريد،

---

(1) حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص54-55.

(2) محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، ج2، ص98.

(3) المرجع نفسه، ص163.

(4) الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص243.

(5) شوقي ضيف، المقامة، المقدمة، ص5.

لأنها هي التي ألهمته مقامته ... وعلى كلّ حال أنشأ بـديع الزمـان مقاماتـه معارضـة لأحاديث ابن دريد، ولا شك في أن الصلة واضحة تمام الوضوح بين العملين"[1] . ويصرّ شوقي ضيف على موقفه هذا حين يتصدى لكلمة "مقامة" جاعلاً منها حديثاً، فهو يرى: "أن كلمة مقامة معناها حديث، وفي هذا ما يربط أدق الربط بين العملين، ويستطيع القارئ أن يَرى ذلك بوضوح إذا رجع إلى كتاب الأمالي لأبي علي القالي، وهو الكتاب الذي يحـتفظ بأحاديث ابن دريد الأربعين"[2] .

ويذهب أحمد درويش في مقالة بعنوان "البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصـداؤه في مقامات البديع" إلى أن البديع كتب مقاماته متأثراً بابن دريد. فبعد أن يعرّفنا بحياة ابن دريد ونبوغه بأحاديثه الأربعين يصرّح قائلاً: نحن إذن، أمام فن نثري لابن دريـد هـو الأحاديث، كتب فيه قدراً كبيراً ووصلنا جانب منه، ومن خلال هذا الذي كتبه نـشأ فـن المقامة عند العرب على يد بديع الزمان متأثراً بابن دريد"[3] .

الأولى تؤكد عزّة الغنام أنّه ليس ثمة ما يمنع أبداً من أن تكون أحاديث ابن دريـد هي التي أوحت إلى بديع الزمان بكتابة مقاماته. فهي -كما يرى أكثر الباحثين وكما يقرر منطق العلم العام والتاريخ- تطور طبيعي طرأ على النثر المسجوع والكلام المرصع الذي كان يمثله ابن دريد وسواه من المنشئين المتقدمين"[4] .

بل نجدها تذهب إلى أبعد من ذلك حين ترى: "أنّ مثل أحاديث ابـن دريـد كـان معروفاً منذ زمن بعيد وليس لابن دريد فضل السبق في اختراعها، كحديث عائشة -رضي الله عنها- المذكور في صحيح البخاري في باب حسن المعاشرة مع الأهل، إذ تلحظ شبهاً كبيراً بين حديثها وحديث ابن دريد، الأمر الذي يجعلها تذهب إلى أن ابن دريد ليس هـو المبتدع لهذه الأحاديث التي تأثر بها البديع وأنشأ على أثرها مقاماته، إذا صحت مثل هذه الفرضية[5] .

وهكذا نجد بضاعة زكي مبارك راجت عند كثير من النقاد حتى أضحت ذات كيانٍ قوي، على أنّ هذه البضاعة لم ترق لغيرهم، بل على العكس دفعتهم إلى الهجـوم والنقـد

---

(1) المرجع نفسه، ص16-18.

(2) المرجع نفسه، ص17.

(3) أحمد درويش، البناء الفني لأحاديث ابن دريد، مجلة فصول، مجلد 13، عدد3، 1994، ص22.

(4) عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم، من القرن الرابع إلى القرن السابع، ص53.

(5) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

والتفنيد، فأصبحت أحاديث ابن دريد مجالاً للدراسة والتنقيب، ليس اهتماماً بها، وإنّما للرّد عليها ومن داخلها، وبدأت محاولات كثيرة للتفريق بين هذه الأحاديث ومقامات الهمذاني لتصل بدورها إلى دحض الرأي السابق وإثبات انفراد المقامات بطابع خاص بعيد عن أي شكل فني آخر.

ولعلّ أوّل من تصدى لزكي مبارك معاصره مصطفى صادق الرافعي، وذلك في مقالة له نشرها في المجلة ذاتها –مجلة المقتطف– بعنوان "خطأ في إصلاح خطأ حول نشأة المقامات"[1] ، فجاء ردّه مقروناً ببراهين رصينة قوية تبين ضعف الحجة فيما اعتمد عليه مبارك من نص الحصري. ومجمل آراء الرافعي أن الحصري انفرد بهذا الخبر ولم يشاركه فيه أحد من قدامى المتأدبين. فلم يذكر الثعالبي شيئاً من هذا القبيل مع أنه عاصر الهمذاني وعرف نثر القدامى والمحدثين وشعرهم. ثم إنّ الحصري رجل من القيروان لم يُعرف عنه رواية ولا رحل إلى العراق[2] . يقول الرافعي في هذا الشأن: "وكيف يعارض البديع أربعين حديثاً بأربعمائة مقامة شرّقت وغرّبت ثم لا يستفيض ذكر هذه المعارضة في كتب المشرق ولا تراه منقولاً إلا عن رجل من أهل القيروان لا رحلة له ولا سند ولا رواية، وإنما يستطرف من كلّ كتاب ومن كلّ خبر؟" ثم يكمل الرافعي قوله بأن صنع البديع هو من نوع آخر وليس مجرد تقليد، يقول: "لا شكّ أن البديع قلّد غيره في صنعه المقامات، وهذه كلها طريقته، فإن أصاب جملة جعلها جملاً وإن رأى خبراً بنى عليه أخباراً. وكانت صنعته الكتابة ويريد أن يملي منها كما يملي الرواة. وقد وقفت على خبر مصنوع كُتب قبل البديع بنحو مائة سنة، ولو حذف اسم صاحبه لما شكّ أحدٌ أنه من كتابة البديع في مقاماته، إذ النسق هو هو والطريقة واحدة. ولا يمكن أن يُبنى على هذا النص مقال في تحقيق هذا التقليد إلا ببحث بياني مسهب في الموازنة بين كلام وكلام، وطريقة وطريقة، ولا أملك الآن وقتاً لهذا البحث"[3] .

وهذا عبد الله إبراهيم يجسّ نبض نص الحصري الذي اعتمد عليه زكي مبارك ليصل إلى النتائج الآتية[4] :

---

(1) الرافعي، خطأ في إصلاح خطأ، مجلة المقتطف، م77، ص588–590، 1930.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

(4) انظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص206–207.

1- إنّ ابن دريد لم يكن سوى لغوي إخباري، يعتمد على سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تبرهن على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي.
2- إن الحصري القيرواني متأخر كثيراً عن عصر ابن دريد ومتأخر أيضاً عن الهمذاني، مما يؤكد أنّ روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي تقرره.
3- إنه يقرر أن أحاديث ابن دريد من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.
4- إنه لا يميز بين مصطلح الحديث والمقامة.
5- إنه لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض والعدد والمناسبة.
6- إنه يؤكد أن مقامات الهمذاني، وقف على مناقلتها راوٍ وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئاً من ذلك، فما هي سوى أخبار مسندة.

وعليه نجده يقرر "أن المضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تدلك على صحَّة ما ذهب إليه زكي مبارك من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع قد جاراه في ذاك، إنّما تقرر أن كلاً منهما كان يعمل في حقل من حقول التعبير يختلف عن الآخر. وفيما كان الأول يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية للمرويات اللغوية، كان الثاني يبتدع نوعاً سردياً جديداً قيض له أن يستأثر بعناية اللاحقين، وأن يتصف بثبات في مكونات بنيته السردية زمناً طويلاً"[1] .

أما فيكتور الكك فيؤكد: "أن الناظر في أحاديثابن دريد يرى صلة بينها وبين مقامات الهمذاني، فالأحاديث تقوم على حكاية مسندة كالمقامات وإن تعدد السند ثم أنها تعتمد السجع وإن لم تلتزمه دائماً، وتغرف من بحر الغريب غرفاً وفيها إلى ذلك النوادر والحكم والخطب والنكت الأدبية واللغوية" [2].

وإن كانت هذه وجوه شبه عنده، فإن وجوه الاختلاف موجودة أيضا ولا تقل عن وجوه الشبه. (فللمقامات راوية واحد وبطل واحد. أما الأحاديث فأبطالها متعددون مختلفون في البيئة والتاريخ. وغرض ابن دريد هو الإشادة بشمائل العرب ومناقبهم ورسوخ قدمهم في الفصاحة. وليس في المقامة شيء من ذلك، بل كدية واحتيال. والفن أرقى في المقامة منه في الأحاديث صياغة ولغة، لأنها ألفت للبلغاء من الخاصة بخلاف

---

(1) المرجع نفسه، ص207.

(2) فكتور الكك، بديعيات الزمان، ص54 .

الأحاديث فإنها من منهل الأدب المشترك) [1].

ثم تأتي إكرام فاعور وتردد أقوال الكك، بل تنقله حرفياً في كتابها ولعلها فعلت فعلتها هذه في جل كتابها فلا أحسبها إلا مرددة لصدى أقواله[2].

وبديع محمد جمعة لا ينكر الصلة بين مقامات الهمذاني وأحاديث ابن دريد، لكنه يرى أنه: "إذا كان ثمة لقاء بين بعض أفكار ابن دريد في أحاديثه وبعض أفكار بديع الزمان في مقاماته، فقد كان اللقاء شائعاً بين كتّاب وشعراء القرن الرابع الهجري في أفكارهم وفكاهتهم ونوادرهم، وبالتالي فإن لقاء بديع الزمان مع ابن دريد لا يختلف عن لقاء بديع الزمان مع الأصبهاني في نوادره، أو مع الجاحظ في بخلائه، أو مع ابن قتيبة، أو مع ابن فارس ... أو مع غيرهم من كبار الأدباء في إنتاجهم"[3] . لذا لا مسوغ للقول بأن البديع حاكى في مقاماته ابن دريد أو قلّده.

ويقسّم عبد الملك مرتاض أحاديث ابن دريد صنفين: "صنف فيه ولع شديد بغريب اللغة وعويص ألفاظها، وصنف فيه من جمال الأدب وروعة التعبير ما هو واضح ظاهر"[4] . ويُفرد بحثاً مطولاً للحديث عن أحاديث ابن دريد وعلاقتها بمقامات البديع يتوصل في آخره إلى أنّه "ليس من الحق أن يذهب ذاهب من الباحثين إلى أنّ هذه الأحاديث هي بداية فن المقامات، أو هي المقامات نفسها، لأن الموضوع يختلف، والشكل العام نفسه يختلف أيضاً، إلى جانب الاختلاف في صورة العرض أو طريقته"[5]، علاوة على "أن بعض الأحاديث الدريدية، -وهي قليلة جداً- هي التي ينبغي أن تشكل عنصراً من عناصر المقامات الفنية التي ابتكرها البديع، أما عامة أحاديثه، فإنها بمنأى عن هذا الفن، ولا تشكل أصلاً من أصوله على نحو واضح صريح"[6] . وعليه يقرر أنّ أحاديث ابن دريد صنفان: "صنف لم يؤثر مطلقاً في فن المقامات باعتبار تباين الموضوعات في كل منهما، إلى جانب الاختلاف في طريقة العرض في كليهما أيضا. وصنف آخر كان له تأثير واضح في فن المقامات، ولكن ذلك لم يكد يكون إلا على نحو شاحب ضئيل، وهذا

---

(1) المرجع نفسه، ص54 .

(2) أنظر إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص148.

(3) بديع جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ص236، وانظر: عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص75.

(4) مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص68.

(5) المرجع نفسه، ص85.

(6) المرجع نفسه، ص85.

الصنف لا يعدو أن يكون أحاديث قليلة جداً"[1] .

ويعقد محمد عبد المنعم خفاجي فصلاً كاملاً بعنوان: "ابن دريد ليس المبتكر لفن المقامات"[2] يذكر فيه الآراء المتضاربة حول مخترع فن المقامات، ويركز على تلك الأقوال التي تنكر على ابن دريد دوْره في اختراع المقامات، ثم يقرر "أن كتابات ابن دريد لم تشكل بداية مدرسة المقامات"[3] .

ويشير الشكعة إلى تلك الصلة القائمة بين مقامات البديع وأحاديث ابن دريد بقوله: "وبشيء من التساهل يمكننا أن نقول: إنها ربما كانت إحدى الملهمات الكثيرة التي ألهمت البديع مقاماته، وليس هي كل شيء في أصول المقامات كما ذكر الحصري في زهر الآداب، وأيّده في ذلك الدكتور زكي مبارك في النثر الفني"[4] .

أما خليل أبو رحمة، فبعد أن يورد نص الحصري الذي يدّعي فيه أن البديع قلّد ابن دريد في أحاديثه ينوّه إلى "أن الحصري انفرد بخبر معارضة الهمذاني لابن دريد، وعنه نقل ياقوت" وعليه فنحن "لا نستطيع أن نطمئن إلى أن أحاديث ابن دريد المذكورة هي الحكايات التي أوردها القالي في أماليه نقلاً عن ابن دريد؛ لأن عدد هذه الحكايات أكثر من أربعين، ولأن الأوصاف التي ذكرها الحصري لأحاديث ابن دريد لا تنطبق على كل هذه الحكايات، وفوق ذلك، ليست هذه الحكايات مما استنبطه ابن دريد من ينابيع صدره، أي أنها ليست من اختراعه أو ابتداعه، وآية ذلك أننا لا نجد منها ما يُنسب لابن دريد وحده، فهو فيها الراوي الأخير في سلاسل الإسناد التي تشمل رواة مشهورين كأبي عمرو بن العلاء (ت 154هـ)، وأبي عمرو الشيباني (ت 205هـ)، وابن الكلبي (ت 204أو206هـ)، وأبي عبيدة (ت209هـ)، وأبي حاتم السجستاني (ت255هـ). ومع ذلك فلا نقطع بنفي تأثر الهمذاني ببعض هذه الحكايات"[5] .

ولا يجعل إبراهيم علي أبو الخشب ابن دريد وحده هو صاحب السبق في إيجاد المقامات، بل يجعل أيضاً مشاركاً له في ذلك: "فالتأريخ للمقامات تقتضينا الرجوع إلى ما قبل الهمذاني، والحريري، فإن ابن دريد صاحب المقصورة قد حاول معالجة هذا اللون من الكتابة أو النثر الأدبي، ثم حاول هذه المحاولة أيضاً ابن فارس صاحب كتاب المجمل

---

(1) الهامش نفسه، وانظر: محمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الأدب العباسي، ص167.

(2) أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات البديع وشخصيته المجهولة، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) الشكعة، بديع الزمان -رائد القصة العربية والمقالة الصحفية-، ص211.

(5) خليل أبو رحمة، مقال بعنوان "مقدمة لقراءة بديع الزمان الهمذاني"، مجلة أبحاث اليرموك -سلسلة الآداب واللغويات-، المجلد 13، العدد2، 1995، ص246-247.

في اللغة"[1] لكنه يجعل من محاولتهما محاولة فاشلة لم يتناقلها الناس بينهم، لذا يعود ليؤكد على أنها ليست سوى "محاولات قام بها ابن دريد، وابن فارس لكنها باءت بالفشل، وهذا يؤكد ريادة الهمذاني"[2] .

وتحاول فدوى مالطي دوجلاس أن تكون على جانب من الإنصاف لكلا العملين (المقامات والأحاديث)، ففي رأيها أنّ مقامات الهمذاني كان الحافز عليها هو مجموعة قصص كتبها ابن دريد[3] ، لكن بما أنّ هذه القصص لم تعد موجودة أو لا نملك وسيلة لمعرفة ما إذا كانت القصص التي بين أيدينا هي القصص المقصودة أم غيرها، فإننا لسنا في الوضع الذي يمكننا من مقارنة الصفات الأدبية لهذه القصص بالمقامات حتى نستطيع أن نقرر ما إذا كانت هي الأقرب إليها من السوابق الأدبية الأخرى المحتملة لهذا النوع الأدبي، فنحن لا نملك سوى كلمة الحصري من حيث أنها كانت الحافز الفعلي"[4] .

ومن جهة أخرى يطالعنا عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي برأيه بعد أن قام بموازنة بين رواية القالي لأحاديث ابن دريد ومقامات البديع، ويقول: "هذا ما كان من تأثير الأحاديث الدريدية في فن المقامات، وهو الجانب اللغوي المحض، أما ما زعمه الحصري وجاراه فيه بعض المحدثين من أن الهمذاني إنما عارض أحاديث ابن دريد، أو أن تلك الأحاديث هي أصل الفن المقامي، أو أنها هي التي ألهمت الهمذاني في مقاماته، فزعم أقبله بحذر وتحرّز، وأقف منه موقف الشك طويلاً، بل في تواضع- الرفض الصريح" [5].

وغير بعيد عن ابن دريد ابن فارس، الذي وضعه بعض النقاد في منزلة المخترع لفن المقامات، أخذها عنه البديع باعتباره تلميذه الأوّل. قال بذلك جرجي زيدان في ترجمته لبديع الزمان، فقد صرّح بكل وضوح أنّ الهمذاني "اقتبس نسقه (نسق فن المقامات) من أستاذه ابن فارس"[6] . لكنه يذكر ذلك ثم يصمت ولا يعلل زعمه هذا ولا يذكر حججاً تبرهن على صحته، ولا حتى المصدر الذي اعتمد عليه في هذا الزّعم.

---

(1) إبراهيم أبو الخشب، في محيط النقد الأدبي، ص184.

(2) المرجع نفسه.

(3) بناء النص التراثي -دراسات في الأدب والتراجم-، ص100.

(4) المرجع نفسه، ص100/ انظر: Fadwa Malti Doglas , Maqamat and Adeb, Journal of the American Oriental Soceity, no2, vol. 105, 1985.

(5) عبد الرحمن الخانجي، فن المقامة والرسالة الأدبية في الأندلس، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1974، ص7-8.

(6) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، ص585.

وليست كثيرة هي الأصداء التي رددت مقولته، إلا أنّها موجودة على أيٍّ حـــال، فهذا السباعي بيومي يزعم "أن ابن دريد أنشأ أحاديثه في بيئة فارسية، ومعارض أعجمية ...، وأن البديع حين عارضه سمّى أحاديثه مقامات. ولكنّا نذكر أن الذي احتذاه أولاً، إنّما هو أستاذ البديع أبو الحسين أحمد بن فارس لا البديع ... فـــي مقاماتـــه التـــي وصـــفها الحصري، وكلاهما عاش في بيئة فارسية كما عاش ابن دريد"[1] .

وهناك من يجعل ابن دريد صاحب السبق في ابتداع المقامات، ثم جاء بعده ابـــن فارس، لكن أياً من مقامات ابن دريد أو مقامات ابن فارس لم يصل إلينا، ومن بعدهما قام البديع باقتفاء أثر أستاذه ابن فارس فعمل مقاماته المعروفة[2] .

وإن كانت المزاعم السابقة مجرّد نظرات لم ترتكز على دلائل وبـــراهين، فـــإن هادي حسن حمودي عمد إلى جعلها حقيقة واقعة، فصنف كتاباً كاملاً اعتماداً على مقولـــة أنّ الهمذاني اقتبس نسق مقاماته من أستاذه ابن فارس، فألّف كتابه "المقامـــات مـــن ابـــن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني" حاول فيه بالطرق شتى تأكيد هذه الفكرة. وفـــي ســـبيل تحقيق هذه الغاية يرفض رأي الحريري ومن تبعه في ذلك، ثمّ يفنّد قول الحصري ومـــن والاه، ويوضح أخطاء آرائهم، فيقف موقفاً معاكساً منهم جميعاً، كلّ ذلـــك ليثبـــت زعمـــاً زعمه جرجي زيدان والسباعي بيومي ومن تبعهما إذ من الطريف في رأيه أنّ اثنين مـــن الكتاب المحدثين قد اقتربا من الحقيقة في نشأة المقامات، إلا أنهما اكتفيا بإشـــارة عـــابرة تفتقر إلى الدليل المقنع، فلم يتريّثا عندها وإنّما تأثّرا ببعض ما قرآه في كتـــب الأقـــدمين فرداه مؤمنين به"[3] .

ونجد رداً على زعم كهذا عند عبد الملك مرتاض[4] ، أما أدلته في الرّد على من ذهب إلى أنّ ابن فارس هو مخترع المقامات فتقوم على ما يلي:

1- إنّ ابن فارس ترك كتباً كثيرة، وقد حفظت جلّها. ولو كانـــت المقامـــات التـــي رأى السباعي أن ابن فارس كتبها ذات شأن خطير، لما ضاع منها شيء، ولما زهد فيهـــا الناس فضاعت منهم كما يضيع أي أثر زهيد. وإذا كان الضياع شراً لا بدّ منه، فـــإنّ

---

(1) السباعي بيومي، تاريخ الأدب العربي، ج3، ص197-198.

(2) انظر: محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، ج2، ص98، وإبراهيم علي أبو الخشب، في محيط النقـــد الأدبي، ص184.

(3) هادي حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان، ص26.

(4) انظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص140-146.

هذا الضياع مع ذلك لا يأتي في الأصول العادية، وإنّما على الآثار الأدبيـــة التـــي لا يحرص عليها الناس حرصاً شديداً.

2- لا يحتمل عقلاً أن تضيع المقامات الفارسية التي ذكرها السباعي جملة واحدة.

3- إن البديع كان تلميذاً لابن فارس في همذان ذاتها، ومن العقـــوق الـــدنيء أن يطمـــس البديع نتاج أستاذه ابن فارس.

4- إنّا وجدنا ابن فارس وهو المؤلف المعجمي يهمل لفظ (مقامة) في معجمه مقاييس اللغة إهمالاً كاملاً. وإنه لمن العجب أن يعتقد بيومي بأن ابن فارس يؤلف مقامـــات علـــى صورة مقامات البديع حتى إذا جاء ليكتب عن هذه المادة في معجمه ذهـــل عنهـــا أو تعمد إغفالها. فالذي يكتب في موضوع لا ينساه، والذي يعالج فناً يصير جـــزءاً مـــن نفسه، وصورة من حياته[1] .

ويتحدث جميل سلطان عن ابن فارس معرجاً على رسائله الأنيقة تلك التي قيـــل إن الهمذاني اقتبس مقاماته منها، موضحاً "أن أثر ابن فارس يكاد يكـــون مختـــصراً فـــي تدوين الأحاجي والألغاز واستقصاء ما يمكن أن يستقصى من ملح فقيه العرب، وهي فـــي مجموعها مادة تكاد تكون أساسية في صنع المقامات، كما ترى عند الحريري خاصـــة، إذ تأثر بأسلوب ابن فارس تأثراً بارزاً، وإذا كان الحريري بعيد الزمّن عن ابن فارس، وكان البديع ألصق به وأقرب منه، فجدير أن يكون لهدي ابن فارس أثر في خطا البـــديع التـــي حقق بها جزءاً من بناء المقامات، إذ كان تلميذه الملازم، ومستنفِذ علمه الواسع"[2] .

وبعد، ومهما يكن من شأن الاختلاف حول منشئ المقامات فإنه لا يعدو أن يدور على ثلاثة أسماء كبيرة في تاريخ تراثنا الأدبي والفكري، عاش أصحابها بـــين القـــرنين الثالث والرابع وهم: بديع الزمان، وابن دريد، وابن فارس.

وبما أنّ الآراء المتضاربة التي يذكر أحدها الأحاديث (أحاديث ابن دريد) ويذكر الآخر الرسائل الأنيقة (رسائل ابن فارس) وبما أنها لا تذكر كلمة مقامات صـــراحة فـــي حين نجد رأياً صريحاً واعترافاً شخصياً عند الحريري بأن البديع هو زعيم كتّاب المقامات وقد ذكر لفظ مقامات صراحة، فإنني أرجح أن البديع الهمذاني هو منشئ فـــن المقامـــات على صورته الفنية المعروفة، فإن كان لابن دريد وابن فارس يد في نشأة هذا الفن، فـــإن

---

(1) المرجع نفسه، ص140-146.

(2) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص78-79.

ذلك لم يَعدُ أن يكون لوناً من التأثير الخفي الدقيق، ولكنه تأثير غير صريح".

وعلى هذا الأساس ظهرت وجهة نظر ثالثة، اتبعت قول النبي عليه السلام "خير الأمور الوسط"، فكانت بمثابة الحل الأمثل، والرأي الفاصل والقاطع بين الفئتين السابقتين. ومبدأ هذه الفئة يقوم على اعتبار البديع مخترع فن المقامات دون منازع. ولكن لم يتمّ لـه ذلك إلا بعد تأثره بالجو العام الذي ساد عصره وبالمؤلفات التي سبقته، فكانـت مـصادر استقى منها مادة غزيرة كوّنت لديه شكلاً أدبياً جديداً يختلف عن الأنواع الأدبية الـسابقة، فعدّ فناً مستقلاً بحدّ ذاته ولم يدمج مع غيره، لكنّه يلتقي معها في نقاطٍ كثيرة، فهـو لـيس غريباً كلّ الغرابة عن الفنون الأدبية السابقة له أو عن موضوعاتها ومؤلفيها، ومع ذلـك هو جديد على ساحة الفن. وهذا هو الراجح عندي، والأكثر بعداً عن التعصب.

وقد تعددت موضوعات البديع في مقاماته حتى شملت مختلف نـواحي الحيـاة، ولعلّ هذه السّعة في موضوعات مقاماته هي التي تجعلنا نظفر بوجود نماذج منها في كتب الأدب العربي الأصيلة"[1] . كما أنّ اللقاء شائع بين كتّاب القرن الرابـع وشـعرائه فـي أوصافهم، أو في هجائهم، أو في فكاهاتهم ... ومثل هذا اللقاء لا يفسد أصالة العمل الفني ولا سيّما في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ومن هنا بدأ الدارسون البحث عن أصولٍ محتملة، قد يكون البديع تأثر بها فـي صنع مقاماته، فالفن لا يظهر من فراغ. واضعين نصب أعينهم مقولة مارون عبـود: "لا تفتش عمّن أخذ عنه البديع مقاماته فهو مبدعها، ولا عبرة بالحكايات والنوادر فهذه كانـت ولا تزال، وقد نجد اليوم رجالاً كأنهم بطل بديع الزمان يحتالون وينصبون، ويتنقلون من مكان إلى مكان، وفي كلّ مكان تراهم غيرهم، ولكن إذا فتشنا مقاماته الإحدى والخمـسين رأينا في الكثير منها أشياء أخذها البديع من عند غيره، وجلاها وأبرزها بأسلوبه المصنوع فصارت كأنها له"[2] .

وعليه يمكننا أن نضع مجموعة من الأصول التي يتوقع أن يكون البديع قد اطلع عليها وتأثر بها، وهي كثيرة متناثرة في ثنايا كتب الأدب المختلفة، لعلّ من أهمها مايلي:

1- مقامات الزهاد والوعاظ:

"عرف الأدب العربي مظهراً شكلياً للمقامة تجلى بصورة حديث وعظي، ديني،

---

(1) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص73.

(2) مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص35.

أخلاقي أو سياسي أحياناً يلقيه مرشد مصلح في حضرة الخليفة أو الملك"[1] ، وهي عبارة عن مواعظ أنشأها أصحابها في قوالب مسجوعة وضمّنوها الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، والأقوال المأثورة، والشعر[2] . وقد عقد ابن قتيبة (ت 276هـ) في كتابه عيون الأخبار، فصلاً كاملاً سمّاه "مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك"[3] . والأحاديث الوعظية التي رواها فيه هي ذاتها التي رواها ابن عبد ربه الأندلسي في العقد الفريد[4].

ومثل هذه المقامات عُرف في الأدب العربي منذ القرن الأول الهجري، فقد كانت المواقف الرادعة، والأقوال الصادعة، مشهودة من أول العهد بالإسلام، ففي عهد الراشدين نرى رجلاً يسأل عمر عن طول ثوبه، ومن أين جاء به لأنه رجل طويل لا تكفيه القطعة التي أصابها، كما أصاب غيره مثلها، فيجيب ابن عمر عن أبيه، بأنها قطعة من ثوبه[5] .

وفي عهد بني أمية يقف الخطباء الملاسن، لا يتورّعون عن الموعظة القاسية، إذ يجدون لها آذاناً مصغية ونفساً راضية. من ذلك وقوف أعرابي بين يدي سليمان بن عبد الملك قائلاً: "إني مكلمك يا أمير المؤمنين بكلام فيه بعض الغِلظة فاحتمله إن كَرِهته، فإنّ وراءه ما تحبُ إن قَبِلتَه، قال: هات يا أعرابي، قال: فإني سأطلق لساني بما خَرَسَت عنه الألسن من عِظَتك تأدية لحق الله وحق إمامتك: إنه قد اكتنفك رجال أساؤا الاختيار لأنفسهم، فابتاعوا دنياك بدينهم ورضاك بسخط ربهم، خافوك في الله ولم يخافوا الله فيك، ... وأنت مسؤول عما اجتَرَحوا وليسوا مسؤولين عما اجترحت، فلا تُصلِح دنياهم بفساد آخرتك، فإن أعظم الناس غَبناً من باع آخرته بدنيا غيره[6] .

وفي عهد بني العباس نجد المنصور يستمع إلى الأوْزَاعي وهو يقول له في موعظة طويلة: "إنك وقد أصبحت من هذه الخلافة بالذي أصبحت به، والله سائلك عن صغيرها وكبيرها، وفتيلها ونَقِيرها، ولقد حدثني عروة بن رُويم أن رسول الله عليه السلام قال: ما من راع يبيت غاشاً لرعيته إلا حرّم الله عليه رائحة الجنة ... إن المغفور له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، دعا إلى القِصَاص من نفسه بخدشٍ خدشه أعرابياً لم يتعمده فهبط

---

(1) فاروق سعد، شرح مقامات الهمذاني، ص7.

(2) انظر: إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص27.

(3) ابن قتيبة، عيون الأخبار، المجلد 2، ج6، ص333 وما بعدها.

(4) العقد الفريد، ج3، ص158 وما بعدها.

(5) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص24.

(6) ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج2، ص337.

جبريل فقال: يا محمد إن الله لم يبعثك جباراً تكسر قرون أمتك ... "[1].

"ويبدو أن الخلفاء إنما كانوا يستمعون إلى من تتجلي فيه أخلاق المخلصين من العلماء، فيصبرون على مجاهرتهم الصادعة، فإذا تبينوا من المتصدي للموعظة رياء ردوا عليه قوله وحذروه من أشباه تلك المواقف"[2] .

ومن نماذج هذه المقامات الكثيرة، مقام خالد بن صفوان بين يدي هشام: "قال خالد: وفدت عليه فوجدته قد بدأ يشرب الدهن، وذلك في عامٍ باكَرَ وَسْمِيُّهُ[3] ، وتتابع وَلِيُّهُ[4] ، وأخذت الأرض زخرفها، فهي كالزرابي المبثوثة، والقباطي[5] المنشورة، وثراها كالكافور لو وضعت به بَضْعَةً لم تَتَرَبْ، وقد ضرِبَت له سرادقات حبر[6] ، بعث بها إليه يوسف، ابن عمر من اليمن تتلألأ كالعِقيان، فأرسل إليّ فدخلت عليه، ولم أزل واقفاً، ثم نظر إليّ كالمستنطق فقلت: يا أمير المؤمنين، أتمّ الله عليك نِعمه، ودفع عنك نقمه، هذا مقام زيّن الله به ذكري، وأطاب به نشري، إذ أراني وجه أمير المؤمنين، ولا أرى لمقامي هذا شيئاً هو أفضل من أن أُنبّهَ أمير المؤمنين لفضل نعمة الله عليه، ليحمد الله على ما أعطاه. ولا شيء أحضر من حديث سلف لملوك من ملوك العجم. إن أذِنَ لي منه حدثته به. قال: هات. قلت: كان رجل من ملوك الأعاجم جمع له فتاء السن، وصحة الطباع، وسعة الملك، وكثرة المال، وذلك بالخورنق[7] ، فأشرف يوماً فنظر ما حوله، فقال لمن حضره:

- هل علمتم أحداً أوتي مثل الذي أوتيت؟ فقال رجل من بقايا حَمَلَة الحُجة: إن أذنت لي تكلمت. فقال: قل.
- فقال: أرأيت ما جُمع لك، أشيء هو لك لم يَزَل ولا يزول، أم هو شيء كان لمن قبلك، زال عنه وصار إليك، وكذلك يزول عنك؟.

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص339.

(2) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص27.

(3) الوسمي: مطر الربيع.

(4) الولي: مطر يأتي بعده.

(5) القباطي: جمع قبطية مثل أغنية، وهي ثياب كتان بيض رقاق كانت تصنع في مصر.

(6) حبر: على وزن عنب، جمع حبرة، وهي ما خيط من البرود

(7) الخورنق: علَمٌ لعدة أماكن، وهي كلمة فارسية مشتقة من "خرنكاه" أي مكان الشرب، كما يطلق على قصر كان بظهر الحيرة.

- قال: بل هو شيء كان لمن قبلي، فزال عنه وصار لي، وكذلك يزول عني.
- قال: فسررت بشيء تذهب لَذّته، وتبقى تَبِعَتُه، تكون فيه قليلاً، وترتهن به طويلاً.
- فبكى وقال: أين المهرب؟
- قال: إلى أحد أمرين: إما أن تقيم في ملكك فتعمل فيه بطاعة ربك[، وإما أن تلقي عليك أَمسَاحاً ثم تلحق بجبل تعبد فيه ربك حتى يأتي عليك أجلك.
- قال: فمالي إذا أنا فعلت ذلك؟
- قال: حياة لا تموت، وشباب لا يهرم، وصحة لا تسقم، وملك جديد لا يبلى.
- فأتى جبلاً فكان فيه حتى مات ...، فبكى هشام، وقام ودخل.." [1].

وبذا نجد أن "أدب الموعظة في الدنيا مغرق في القدم، فمنذ أن كان في الأرض الحق والباطل، والتفكير والنصح، كان الفلاسفة والمعلمون يضجون بدعواتهم ويستهينون بالأذى في سبيل معتقداتهم، وربما حمتهم الصراحة والصدق من الأذى، فاحتملتهم الملوك والأمراء رعاية لحرية الفكر وإذعاناً لقوة الحق. وهو بجانب ما يُصور من أخلاق الحكام والمحكومين والعلماء والواعظين، ذخيرة فكرية، وثروة أدبية، تمثل أرقى ما ترمي إليه كلمة "الأدب" في معناها الرفيع"[2].

2. المقامات الشعبية: القصص - التذكير :

وهي مقامات تناولت الأقاصيص والطرائف، يقوم بها قصاصون بارعون في المساجد والمجالس العامة والخاصة، ويكون كلامهم فيها خليطاً من الشعر والأمثال والمواعظ، يتكلمون عن الحروب ومشاهدها، ويدرجون فيها قسطاً من الثقافة العربية الإسلامية، حتى تصبح خطبة مفيدة، أو قصة رائعة.

وتاريخ القصص عريق في الإسلام يرجع إلى الأيام الزاهرة الأولى، وقيل إن القَصَصَ وجد منذ عهد عثمان بن عفان، والأرجح أنه كان من أيام معاوية على ضربين: أحدهما للعامة، والآخر للخاصة، فما كان للعامة اجتمع فيه الناس إلى القاص واستمعوا إلى تذكيره ووعظه فيما يضرب من أمثال، ويسوق من عبر. وما كان للخاصة فلا يجتمع عليه إلا نفر محدود في مكان خاص، وقد جعله معاوية بادئ الأمر بتولية رجل يجلس بعد صلاة الصبح، فيذكر الله ويحمده، ويصلي على نبيه، ويدعو للخليفة وأصحابه كما يدعو

---

(1) ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج2، 341-342.

(2) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص28-29.

على أهل حربه والمشركين"[1] .

على أنّ أصحاب القصص تفوّقوا على الوعاظ والمذكرين، لكون كلامهم متضمناً الكثير من الطرف والنوادر والأساطير والقصص بأسلوب بليغ يؤثر في قلوب الناس وأسماعهم، الأمر الذي أدّى إلى خلق التنافس بين العلماء والقصاصين.

كما عمل ظهور المذكّرين "الذين يعقدون المجالس بعد الصلاة للتسبيح والذكر، لا للإيغال في العلم، ولا للتسلية بالقصص"[2] ، على إبعاد القصة وما يتعلق بها عن المساجد.

يروي الجاحظ أنّ جعفر بن الحسن "أوّل من اتخذ في مسجد البصرة حلقة، وأقرأ القرآن في مسجد البصرة"[3] ، ويذكر أيضاً أنّ "من القصاص (موسى الأسواري)، وكان من أعاجيب الدنيا، إذ كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به فيعقد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسية. فلا يُدرى بأيّ لسان هو أبين"[4] .

ونجد كثيراً من قصص هؤلاء ما يتصل بأخبار الحمقى والمجانين وأصحاب النوادر والطرائف. من ذلك ما رواه الجاحظ عن أحدهم، قال: "وكان بالرَّقة رجل يحدث عن بني إسرائيل، وكان يُكنَّى أبا عُقيل، فقال له الحجاج ابن حنتمة: ما كان اسم بقرة بني إسرائيل؟، قال: حنتمة. فقال له رجل من ولد أبي موسى: في أي الكتب وجدت هذا؟ قال: في كتاب عمرو بن العاص"[5] .

3. أحاديث الأعراب:

وهي أحاديث تتخذ نمطاً معيناً في الشكل والمضمون، فمن حيث الشكل كانت مسجوعة في أغلبها، ومن حيث المضمون كانت تقوم على الكدية ووصف الفقر والجوع. من ذلك حديث أعرابي يشكو لعتبة بن أبي سفيان الفقر حين كان يخطب الناس: "فنعق به أعرابي من مؤخر المسجد. فقال: أيها الخليفة! قال لست به ولم تبعد. قال: فيا أخاه. قال: قد أسمعت ففعل، فقال: والله لأن تحسنوا وقد أسأنا خير لكم من أن تسيئوا وقد أحسنّا، فإن

---

(1) المرجع السابق، ص30.

(2) المرجه نفسه، ص32.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، ص69.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، ص196.

(5) البيان والتبيين، ج3، ص188 وما بعدها.

كان الإحسان لكم، فما أحقكم باستتمامه، وإن كان لنا فما أحقكم بمكافأتنا. رجل من بني عامر يَمُتُّ إليكم بالعمومة، ويختصّ إليكم بالخؤولة، وقد وَطِئه زمان، وكثرة عيال، وفيه أجر، وعنده شكر، فقال عتبة: أستعيذ بالله منك، وأستعينه عليك، قد أمرت لك بغناك، فليت إسراعنا إليك يقوم بإلهائنا عنك"[1] .

وروى أبو حيان التوحيدي في "البصائر والذخائر" عن الأصمعي: "سألت امرأة من الأعراب عن حال لحقتهم فقالت: سَنَةٌ جَرَدَتْ، ونار خَمَدَتْ، وحال جَهَدَتْ. فهل فاعل للخير، أو دالّ عليه أولا، فمن يجير، رحم الله من رحم، وأقرض من لا يظلم"[2] .

وأشهر هذه الأحاديث، تلك الأحاديث الأربعون التي ألفها ابن دريد. التي أشرنا إليها مطوّلاً. ومن أقرب هذه الأحاديث إلى المقامات، حديث أورده القالي يتحدث عن أعرابي خطب الناس في المسجد الحرام يصف سوء حاله وجاء فيه:

حدّثنا أبو بكر رحمه الله قال: أخبرنا أبو حاتم قال: أخبرنا أبو زيد قال: بينما أنا في المسجد الحرام، إذ وقف علينا أعرابي فقال: يا مسلمون، إن الحمد لله والصلاة على نبيه، إني امرؤ من أهل هذا الملطاط[3] الشرقي المُواصي[4] أسيافَ[5] تهامة، عَكَفَتْ[6] عليّ سنونُ[7] مُحُشٌ[8]، فاجتبَّتْ[9] الذُرى، وهَشَمت[10] العُرى[11]، وجَمَشَت[12] النّجمْ[13]، وأعجَت[14] البّهْم، وهَمَّت[15] الشّحْم، والتحبت اللَّحم[16]، وأحجَنَت العَظْم[17]، وغادرت التراب مَوْرَا[18]، والماء غورا[1]، والناس أوزاعاً[2]، والنَّبط[3] قُعَاعاً[4]، والضَّهْل[5]

---

(1) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، ص38.

(2) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج2، ص124.

(3) الملطاط: كلّ شفير نَهر أو وادٍ.

(4) المواصي والمواصل واحد: يقال: تواصى النبت إذا اتصل بعضه ببعض.

(5) أسياف: جمع سيف، وهو ساحل البحر.

(6) عكفت: أقامت.

(7) السِّنون: الجدوب.

(8) مُحُشٌ: جمع مَحوُش، وهي التي تمحُش الكلا أي تحرقه.

(9) اجتبت: افتعلت من الجَبِّ.

(10) هَشَمت: كَسَرت.

(11) العُرى: جمع عُروة، والعروة القطعة من الشجر لا يزال باقياً على الجدب تدعاه أموالهم.

(12) جَمَشت: احتَلَقت.

(13) النَّجْم: ما نجم ولم يَسْتَقّل على ساق.

(14) أعجت: أي جعلتها عجايا، والعجي: السّيء الغذاء المهزول.

(15) همَّت: أذابت.

(16) التَحبت اللحم: عَرَقَتْه عن العظم.

(17) أحجنت العظم: عوّصته فصيرّته كالمحجن.

(18) المَوْر: الذي يجيء ويذهب، والمَور: الطريق.

والضَّهْل[5] جُزاعا[6]، والمقام جعجاعاً[7]، يُصبّحنا الهاوي[8]، ويطرقنا العاوي[9]، فخرجت لا أتلفَّع[10] بوصيده[11]، ولا أتقوَّى هبيدة[12]، فالبَخَصات[13] وَقعة[14]، والرُّكبات زَلعة[15]، والأطراف قفعة[16]، والجسم مُسْلَهِمّ[17]، والنظر مـدرهمّ[18]، أعـشو[19] فـأغْطَشَ[20]، وأضحى فأخفش، أُسهِلَ ظالعاً[21]، وأُحزن[22] راكعاً، فهل من آمرٍ بمَيْر[23]، أو داعَ بخير، وقاكم الله سطوة القادر، وملكة الكاهر[24]، وسوء الموارد، وفـضوح المـصادر، قـال: فأعطيته ديناراً، وكتبت كلامه، واستفسرته مالم أعرفه"[25].

والناظر في مثل هذه الأحاديث يشعر برابطة وثيقة بينها وبين المقامـات، مـن حيث الخيال واللغة والتكلف في جمع الشوارد والغرائب، فهي أقرب ما تكون إلى عمـل أديب عالم، منها إلى قصة حقيقية مروية. لكنها تفترق عن المقامات من جهة ثانية بسلسلة من السّند يوردها ابن دريد توثيقاً للكلام وتثبيتاً لصحته. وفـرق آخـر بـين المقامـات

---

(1) الغور: الغائر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(2) أوزاع: فِراق.

(3) النَّبَط: الماء الذي يستخرج من البئر أوّل ما تحفر.

(4) القعاع: الماء المِلْح المُرُّ.

(5) الضهل: القليل من الماء.

(6) الجزاع: أشدّ المياه حرارة.

(7) الجعجاع: المكان الذي لا يطمئن من قعد عليه.

(8) الهاوي: الجراد.

(9) العاوي: الذئب.

(10) التلفّع: الاشتمال

(11) الوصيدة: كلّ نسيجة.

(12) الهبيد: حبّ الحنظل يعالج حتى يطيب فيختنبز.

(13) البَخَصات: واحدها بخصة، وهي لحم باطن القدم.

(14) وقعه: وقع الرجل إذا اشتكى لحم باطن القدم.

(15) زلعة: متشققة.

(16) قفعة ومقفعة واحد: وهي التي تقبضت ويبست.

(17) المسلهِم: الضامر المتغير.

(18) المردهم: الضعيف البصر الذي قد ضعف بصره من جوع أو مرض.

(19) أعشو: أنظر

(20) أغطش: أي أصير غطشاً، والغطش: ضعف في البصر.

(21) أُسهِل ظالعاً: يقول: إذا حشيت في السهول ظَلَعت، أي غَمَزت.

(22) أُحزن راكعاً: إذا علوت الحَزْن ركعت، أي كبوت لوجهي.

(23) المَيْر: العطية.

(24) الكاهِر والقاهر واحد.

(25) هذه المعاني نقلا عن الأمالي، ج1، ص113-114.

والأحاديث، هو أنّ للأحاديث رواة وأبطالاً متعددين، فليس الذي تدور حوله الأحاديث رجلاً واحداً، ولا الذي نقلها عنه ابن دريد رجلاً واحداً، والأمر على العكس من ذلك في المقامات إذ لا تكاد تسمع إلا راوية واحداً، ولا تكاد ترى إلا بطلاً واحداً، من أوّل المقامات إلى منتهاها.

على أنّ الصلة بين العملين تبقى موجودة، فكأن المقامة الأصفهانية هي نفسها خطبة الأعرابي السائل في المسجد التي أوردتها قبل قليل إذ نجد أبا الفتح الإسكندري في هذه المقامة يقف في المسجد أمام جمهور المصلين يخطب خطبة يدّعي فيها أنه رأى النبي عليه الصلاة والسلام في المنام، وأنه علمه دعاءً ليعلمه أمته، وكان قد كتبه على أوراق ثم باعها للمصلين. فالأعرابي في حديث ابن دريد السابق وأبو الفتح في المقامة الأصفهانية اتخذا من المسجد وسيلة لكسب الدراهم والدنانير بالادعاء والكذب .

4. أحاديث الطفيليين[1] :

وهم طبقة من الطماعين ولكن ظرفاء، يستعينون بالمُلح والنوادر لتحقيق أطماعهم، وأشهر هؤلاء دون منازع رجل عُرف بالتطفّل يُقال له أشعب. جمع أشعب بين التطفل المليح، والطمع الظريف. وكان ملماً بضروب الغناء والأصوات الحسان. وأوردت كتب الأدب حكايات ظريفة عنه[2] فيها شيء من المبالغة لكنّها دالة على كونه أطمع أهل زمانه على الإطلاق.

ومن أحاديثه عن نفسه قوله: "أطاف بي مرة صبيان فنادوا يا أشعب، يا أشعب! فأضجروني، فدفعتهم عني بأن قلت لهم: دار فلان تَهَب، فبادروا. فلما ولوّا، ظننت أني صادق، فتبعتهم"[3] .

ويتخذ أشعب من لسانه وحيله وسيلة للحصول على أموال النّاس وأطعمتهم وأشربتهم، دونما أدنى عمل يقوم به، أو مال يدفعه. ولعلّ الصلة القائمة بين المقامات وأحاديث الطفيليين هؤلاء هي في فكرة المضمون دون أن تتعداها إلى ناحية الشكل، فالتطفل ليس ببعيد عن الكدية، إذ كان المتطفلون مهرة في اختلاق الحيل، من أجل أن يسطوا على طعام الناس، ويغشَوا ديارهم، وخصوصاً في الولائم والحفلات العائلية.

---

(1) انظر: تفصيل الحديث عنهم عند: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، 109-119.

(2) انظر: الحصري، جمع الجواهر، ص58 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه، ص205.

وقد انتشرت ظاهرة التطفل في كثير من حواضر الإسلام، انتشرت عدا المدينة في البصرة وبغداد. وعُرف منهم طفيل العرائس، أوردت له كتب الأدب أخباراً طريفة، لكنها قليلة.من تلك الأخبار المحفوظة وصيته للطفيليين وهي قوله: "إذا دخل أحدكم عرساً فلا يتلفت تلفت المريب، ويتخيّر المجالس، وإن كان العرس كثيرَ الزّحام فليمضِ، ولا ينظر في عيون الناس، ليظنّ أهل المرأة أنّه من أهل الرجل، ويظن أهل الرجل أنه من أهل المرأة، فإن كان البّواب غليظاً وقاحاً، فتبدأ به، وتأمره وتنهاه، من غير أن تُعنِّف عليه، ولكن بين النصيحة والإذلال"[1] .

نجد في هذه الطرفة بعض المبادئ والأسس التي قام عليها فن الكدية في المقامات الفنية، من حيث اصطناع حيلة من أجل نيل الطعام، أو ربح درهم أو دينار.

يروى عن طفيلي آخر مرّ بسكَّة النَخْعِ بالبصرة، على قوم عندهم وليمة، فاقتحم عليهم، وأخذ مجلسه مع مَنْ دُعي، فأنكره صاحب المجلس. فقالوا له: لو تأنيت أو وقفت حتى يؤذن لك، أو يبعث إليك. قال: إنما اتُخذت البيوت ليُدخَل فيها، ووضعت الموائد ليؤكل عليها. وما وجَّهْت بهدية فأتوقعَ الدعوة، والحشمة قطيعة، واطِّراحُها صلة، وقد جاء في الأثر: "صل من قطعك، وأعط من حرمك". وأنشد:

كلّ يوم أدور في عَرَصةِ الدا ... ر، اشمُّ القَتَارَ شمَّ الذُّبابِ
فإذا ما رأيت آثار عُرسٍ ... أو دخاناً أو دعوة الأصحابِ
لم أُعرِّج دون التقحُّم لا أرْ ... هَبُ طَعناً، أو لَكْزَة البوابِ
مستهيناً بمَن دخلتُ عَليهم ... غيرَ مستأذنٍ، ولا هَيَّابِ
فتراني ألفُّ بالرَّغم منهم ... كلّ ما قدّموه لفّ العقابِ [2]

ولكون أغلب هذه الأخبار والطرف لا تنسب إلى طفيليين معروفين، فإن ذلك مدعاة للارتياب بصحة نقلها وخبرها، على أنّ الذي يعنينا منها ليس صحة السند والتأريخ الزمني إذ قد تكون أحاديث مولدة، وأخباراً ملفقة من أجل الإمتاع الصرف. وإنما يعنينا منها النظرة الأدبية الصرفة، فعلى سبيل المثال نجد الطرفة السابقة منتهية بأبيات شعرية، وإذا ما رجعنا إلى مقامات البديع وجدنا منها حوالي ثمانٍ وعشرين مقامة منتهية بشعر

---

(1) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص204.

(2) المصدر نفسه، ج6، ص205.

أيضاً. ولعل المقامة البغدادية تقترب من هذه الأحاديث في موضوعها إذ دارت حول موضوع التطفل .

5. رسائل ابن فارس:

وكما قلنا سابقاً يكاد تأثير ابن فارس على المقامات يكون مختصراً في تدوين الأحاجي والألغاز، واستقصاء ما يمكن أن يستقصى من ملح فقيه العرب (وهو شخص غير معين ينسبون إليه ألغازاً وملحاً ويذكرون إجابته عنها). وأهم ما كان لابن فارس من آثاره، تلك الرسائل الأنيقة والمسائل اللغوية المعيية المعجزة. على أنّ هذا التأثير يظهر عند الحريري أوضح منه عند الهمذاني، ولكن إذا كان الحريري بعيد الزمن عن ابن فارس، وكان البديع ألصق به وأقرب منه، فجدير أن يكون لهدي ابن فارس أثر في خطا البديع التي حقق بها جزءاً من بناء المقامات إذ كان تلميذه الملازم، ومستنفد علمه الواسع، ذهب هذا المذهب جميل سلطان عند حديثه عن ابن فارس ورسائله[1] مع أن رسائل ابن فارس في أصل وضعها تعليمية تحوي كثيراً من الألغاز فهي ليست ذات صلة وثيقة بموضوع المقامات لكن قد يكون الهمداني متأثراً بأستاذه في اسلوب كتابته الذي يعتمد اللفظ الغريب .

6. الرسالة البغدادية

هي رسالة قام بصنعها أبو حيان التوحيدي حيث كنى عن نفسه فيها باسم أبي المطهر الأزدي، وكنى عن نفسه في بطن الرسالة باسم أبي القاسم البغدادي، ويذهب محقق الرسالة عبود الشالجي إلى أن الذي دفع التوحيدي إلى الكناية عن نفسه هو كثرة ما أورده من ألفاظ وعبارات تقرع الآذان، عداك عن الشعر الممتلئ بالسخف والقذر[2].

أما موضوع الحكاية فهو أن رجلاً يدعى أبا القاسم البغدادي كان في أصبهان فزار مجلساً لبعض كبرائها، وكان في المجلس طائفة من أهل الفضل والأدب، فأخذوا يداعبونه، ويستنبشون دفائنه، وهو يطرفهم بكل مستملح عجيب، من نكته ونوادره، ولا سيّما تفضيل بغداد على بلدهم أصبهان، وأنها كانت أرفع شأناً، وأنضر عمراناً، وأكثر استجماماً لمرافق الحياة.

وقد اتخذ صاحب الرسالة من المقارنة بين أصفهان وبغداد وسيلة للحديث عن

---

(1) انظر تفصيل ذلك في ترجمة ابن فارس عند جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص73 وما بعدها.

(2) أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالجي، ص10-11 .

بغداد، فذكر مواطن السرور فيها، وتحدث عن تأنق البغداديين في اللباس ومساكنها وعطورهم وموائدهم ومجالس شرابهم، وغنائهم ويصف الرياحين التي يستعمله البغداديون، وهو في كل فصل من فصول الرسالة، إذا أتم حديثاً عن بغداد، عاد فقارن بين ذلك بما يقابله في أصفهان التي يسرف في ذمها وذم أهلها، يقول في ذلك:

يا سائلي عن أصفهان وأهلها حكم الزمان بنحسهم وخرابها
شبانها ككهولها وكهولها كشيوخها، وشيوخها ككلابها[1]

أما الشعر الموجود في الرسالة فكثير ومنه ما وصف به أبو القاسم الفواكه بقوله: "ولا أرى في فواكههم عنباً رازقياً[2] كأنه مخازن البلور، أو ظروف النور:

ورازقيّ مخطف الخصور كأنّه مخازنُ البلور
قد ملئت مسكاً إلى الشطور وفي الأعالي ماء ورد جوري
لو أنّه يبقى على الدّهور قرّط آذان الحسان الحور[3]

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويرى جميل سلطان أن هناك صلة بين هذه الرسالة ومقامات البديع إذ صور العملان جوانب عدة من العصر العباسي في القرن الرابع الهجري[4]، والحق أن الذي يتأمل ما ذكره أبو حيان التوحيدي في الرسالة البغدادية يلحظ شبهاً واضحاً بينها وبين المقامة الساسانية، إذ يبدو التشابه بينهما في أكثر من موضع، فأبو الفتح وأبو القاسم متشابهان في الشخصية، فكلاهما مثقف يجول في ميدان الأدب وشعره ونثره، سليط اللسان، يشكو العسر والإملاق، جائع مكدّي، والشعر الذي ورد على لسان أبي الفتح يكاد يكون هو الذي ورد على لسان أبي القاسم بنصه. فيتحدث عن الفراق وتقلب الأيام وحياة العسر وهمّ العيال، فمن شعره ذلك قوله طلباً لأصناف الطعام والحلوى:

أريدُ منكَ رغيفا يعلو خِواناً نظيفا
أريد مِلحاً جريشا أريد خلاً ثقيفا
أريد لحماً نَضِيجاً أريد بَقلاً قَطِيفا

---

(1) أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، ص87 .

(2) العنب الرازقي: أشهر أصناف العنب البغدادي وصفه كثير من الشعراء مثل ابن الرومي، أنظر الرسالة البغدادية، ص169 في الحاشية.

(3) أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، ص170.

(4) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص100.

أريـــــد جَـــــدْيَاً رضـــــيعاً أولاً فـــــــسخلاً خروفـــــــا
أريـــــدُ مـــــاءً بـــــثلج يَغـــــشَى إنـــــاءً طَريفـــــا
أريـــــدُ منـــــك قميـــــصاً وجبَّـــــــــة ونَـــــــــصِيفا
يـــــا حبّـــــذا أنـــــا ضَـــــيفاً لكـــــم وأنـــــت مُـــــضِيفا
رضـــــيت منـــــك بهـــــذا ولـــــم أرد أن أحيفـــــا **[1]

كما صورت هذه الرسالة بغداد وأهلها وعاداتها كذلك صورت مقامات البديع، حياة الناس وعاداتهم في عصره.

7- قصص أحمد بن يوسف [2] :

مؤلف الكتاب هو أبو جعفر أحمد بن يوسف الحصري (ت 340 هـ) صاحب كتاب المكافأة، وكان أبوه يوسف بن إبراهيم يكنى أبا الحسن، وكان من جلة الكتاب بمصر، مات أحمد بن يوسف نحو سنة 340هـ وله من التصانيف: "سيرة أحمد بن طولون"، "وسيرة هارون بن أبي الجيس"، وأخبار غلمان بني طولون، وكتاب "المكافأة"، وكتاب "أخبار الأطباء". وكان حسن المجالسة، جيد الكتابة، حسن الشعر.

أما كتاب "المكافأة" فهو مصدر من مصادر الأدب والتاريخ، نتعرّف من خلاله على اتجاه العقول وسيرة الناس في مصر في أواخر القرن الثالث والنصف الأول من القرن الرابع. فالمصريون كما وصفهم أحمد بن يوسف كانوا آنذاك يعانون ألواناً من الظلم والاضطهاد، فهم مزيج من المتضادات، يجمعون بين الخير والشر، والغدر والوفاء، منهم المحسنون المتصدقون وفيهم اللصوص وقطاع الطرق، حالهم أشبه ما يكون بحال الصعاليك الذين عرفوا في الجاهلية، يرفضون الظلم في تقسيم الأرزاق، ولنضرب مثالاً على ذلك قوله: "حدّثني محمد بن صالح الغوري قال: كانت لي بضاعة أعود بفضلها على شملي، فافترقت في معاملات في الصعيد وخرجت إلى من عاملته فجمعتها، وكان مقدارها خمسمائة دينار، وخرجت أريد الفسطاط في رفقة كثيرة الجمع، فلما كان منتصف طريقنا

** أنظر معاني المفردات للقصيدة في الملحق في آخر الرسالة ص240 .

(1) أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، ص274- 275 .

(2) انظر حول ذلك: زكي مبارك، النثر الفني، ج1، ص361 وما بعدها، وعند أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص36.

وافى جمع من الصعاليك فسلب الناس جميعاً ودهشت، فرأيت منهم شاباً حسن الصورة فقلت له: والله ما أملك غير هذا الكيس فارفعه لي عندك. فقال: وأين بيتك بالفسطاط؟ فقلت: في دور عباس بن وليد. فقال: ما اسمك؟ قلت: محمد الغوري: قال: امض لشأنك. وجاء منهم من قلع ثيابي وسراويلي، وانصرفوا عنا، ولم أزد أن سوغت واحداً منهم جميع ما معي، ودخلنا إلى الفسطاط ونحن فقراء. فرجع كل واحد منهم إلى ما تخلف له وبقيت ليس معي درهم أنفقه. وإني لجالس على درجة المسجد بين المغرب وعشاء الآخرة حتى رأيت رجلاً قد وقف بي فقال لي: ها هنا منزل محمد الغوري؟ قلت أنا هو. ولا والله ما اهتديت إلى الرجل الذي أعطيته المال لأنه كان عندي أول مال ذاهب، فقال لي: عنيتني! وأخرج الكيس فدفعه إلي، فردّت عليّ جدّتي وتطعمت الحياة"[1] .

وتكون نهاية القصة بدعوة الغوري اللص للمبيت عنده، فإذا ما قدم الصباح، يمضي الغوري إلى بعض القواد فيخبِرُهُ بحديث ذلك اللص الشريف، فيطلب منه القائد أن يلطف به قائلاً: فوالله لأنوهن باسمه، ولأكافئنه عنك قال (الغوري): "فرجعت إليه فأخبرته، فوالله ما ارتاع ولا اضطرب، ومضى معي، فأحسن تلقيه، وخلع عليه، وصيره سيارة لعمله، وضم إليه عدة وافرة"[2] .

وقد قسم المؤلف كتابه ثلاثة أقسام: الأول المكافأة على الحسن، والثاني المكافأة على القبيح، والثالث حسن العقبى. أما القسم الأول فقد احتوى على إحدى وثلاثين حكاية، ختمها المؤلف بحكاية رجل وقف بين يدي المنصور، وكان من رجال هشام بن عبد الملك، فكان المنصور يسائله عن سيرة هشام لأنها كانت تعجبه، فكان الرجل يترحمّ عند كل جار من ذكره، فأغضب ذلك حاشية المنصور، فقال له الربيع: "كم تترحم على عدوّ أمير المؤمنين؟ "فقال الرجل للربيع: "مجلس أمير المؤمنين أيده الله، أحق المجالس بشكر المحسن، ومجازاة المجمِل، ولهشام في عنقي قلادة لا ينزعها إلا غاسلي". فقال له المنصور: وما هذه القلادة؟ قال: قلدني في حياته، وأغناني عن غيره بعد وفاته. فقال له المنصور: أحسنت، بارك الله فيك، وبحسن المكافأة تستحق الصنائع، وتزكو العوارف. ثم أدخله في خاصته.

وأما القسم الثاني فقد ضمّ إحدى وعشرين حكاية،ختمها بحكاية شيخ كان يعرف

---

(1) أحمد بن يوسف، المكافأة، ص99-100.

(2) المرجع نفسه، ص100.

في أيام خمارويه، حلو النادرة، مليح الألفاظ، يعرف بالدفاني، وكان معاشه من التوصل بكتب الولاة إلى معامليهم، فحدّثه أنه خرج بكتب إلى الشرقية. فالتقى مع رجل في زي بعض المانوية من الأطباء، فدعاه المتطبب إلى مؤاكلته وأخرج رغيفين مشطورين أعطاه أحدهما ووضع الآخر بين يديه، ثم أخذ كوزاً معه ومضى يسعى به، فشرهت نفس الدفاني إلى الرغيف الذي كان بين يدي المتطبب فأبدله برغيفه، وجاء المتطبب بالماء وابتدأ الأكل، فما ابتلع المتطبب لقمته حتى شخص بصره وتمدّد ... إلى آخر القصة[1] .

وننتهي إلى القسم الثالث الذي نجد فيه تسع عشرة حكاية ختمت بحكاية عمرو بن عثمان التي يقول فيها: "كان لي مجلس في ديوان الإنشاء قليل الجدوى عليّ، وحالي حال لا تنهض بما يحتاج إليه المقتصد، ولقد لزمتني يمين لا كفارة لها في ترك النبيذ، فكان جماعة الكتاب يجلسون ما جلس الوزير، وهو يومئذ الفضل بن الربيع، فإذا انصرف إلى منزله انصرفوا إلى ما عقدوا عليه أمرهم من الاجتماع، وأقيم وحدي في الديوان إلى أن نعلق، فبكرت إليه في يوم من الأيام، وجاءت مطرة تطرّب الوزير فيها إلى الشرب، لتشاغل الرشيد في دعوة لزبيدة، فلم يبق في ديوان الإنشاء غيري. فإني لجالس حتى دخل إليّ خادم من خاصة الرشيد، فأخذ بيدي وأدخلني إلى الرشيد، فلما مَثَلت بين يديه قال: اقرأ هذا الكتاب. فقرأته فبينته وأعربته. فقال أجب عنه بين يديّ. فأجبت عنه بأحسن معان وأجود لفظ. فقال: اقرأه عليّ، فقرأته، فقال: لمسرور الكبير (ألف دينار) فجاء بها. فقال: ادفعها إليه، وقل للفضل أن يصرف إليه ديوان الإنشاء فهو أحق به ممن غادر" ثم قال لي: "خذ هذا المال، وسأنظر لك في الوقت بعد الوقت ما يزيد في اصطناعي لك، فلا يفسد الغنى ما أصلحته الفاقة من حسن ملازمتك، واستزدني أزدك"[2] .

هذا ولم يتطرق أحد لذكر مدى تأثر البديع بهذه القصص، باستثناء ما وجدته عند أحمد أمين مصطفى[3] الذي جعل هذه القصص من جملة العوامل المؤثرة في تأليف بديع الزمان لمقاماته. على أنّ أسلوب أحمد بن يوسف في كتابه هذا يغاير أسلوب البديع في مقاماته، إذ يتسم أسلوبه بالاقتصاد في استعمال السجع، وبعدم الموازنة بين الكلمات، مع عدم المزاوجة بين الجمل، إلا أنّه أسلوب شائق أخاذ يغلب عليه الفن الجميل، فنجده يضع اللفظة في موضع لا يليق به غيرها، وعليه فقد يكون البديع تأثر بهذا العمل كما تأثر بغيره.

---

(1) ص 88-89 من الكتاب.

(2) انظر: ص125-126 من المكافأة.

(3) انظر: أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص35.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

7- حكايات الفرج بعد الشدة

يذهب المستشرق أ. ف. بيستون (Beeston) إلى أن البديع استلهم عمل مقاماته من مخزون الحكايات والنوادر التي كانت شائعة آنذاك، لا سيما تلك التي وردت في كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي (ت 384هـ)، إذ احتوى هذا الكتاب أكثر من حكاية، من الممكن بسهولة -وبغض النظر عن أسلوب العبارات التي كتبت بها - تصورها وكأنها واحدة من مقامات بديع الزمان[1] .

اختار بيستون قصة معينة من مجموعة الحكايات التي كتبها التنوخي تشبه في رأيه إحدى المقامات المهمة وتتجلى فيها بالفعل بعض السمات التقليدية البارزة عند الهمذاني"[2] ، وهي قصة "حائك الكلام" إذ يرى أنّ التشابه بين هذه القصة والمقامات واضحٌ من وجوه عدة، منها وجود رجل بأسمال بالية يثبت أنه معجزة في الذكاء والفصاحة، كما يثبت في النهاية أنه ليس كما يوحي به منظره.

ويلفت بيستون الانتباه إلى ما يعدّه هجاءً اجتماعياً في قصة التنوخي، ويذكر أن هذا الهجاء موجود في بعض مقامات الهمذاني كالمقامة المضيرية". ويلحظ استعمال الشعر في القصة استعمالاً مشابهاً للمقامات. ويرى أنّ أصالة الهمذاني وابتداعه يكمنان في اتخاذ السجع أداة لتأليف المقامة كلها.

وأخيراً يذكر بيستون أن العمل الذي كتبه التنوخي لا بد أنه كان في دائرة التداول في الوقت الذي كان فيه الهمذاني يقوم بتأليف مقاماته، وإنّ هذا النص، أكثر من غيره، تأثيراً في بديع الزمان الهمذاني[3].

9- كتاب المحاسن والأضداد المنسوب للجاحظ :

ردّاً على مقولة بيستون السابقة، نجد الكاتب معتوق (**J. N. MATTOCK**) ينوّه إلى أننا يمكن أن نجد بعض أصول للمقامات في أعمال مؤلفين عاشوا قبل التنوخي بزمن غير قليل، منها، مثلاً، حكاية أبي زبيد الطائي عن الأسد التي يذكر ابن سلام (ت 232هـ) أن أبا زبيد حكاها للخليفة عثمان بن عفان ﷺ، لكن لا حوار فيها وإنما هي سرد يغلب عليه السجع[4] . ومن هذه الحكاية -مع شيء من الاختلاف- موجود في

---

(1) Beeston, A. F, The Genesis of Maqamat, Journal of Arabic Literature, vol. 11, 1971, p.2.

(2) Ibid, P. 8.

(3) Ibid, PP. 1-12.

(4) انظر: ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص593-599.

كتاب المحاسن والأضداد المنسوب للجاحظ، إذ تنتهي هناك بمقطوعة شعرية في أربعة أبيات[1] . وهي في رأي الباحث تشبه إلى حد كبير النصف الأول من المقامة الأسدية، إذ ليس من المبالغة القول إنها نموذج أولي للمقامة المذكورة. وأشار معتوق أيضاً إلى بعض الحكايات المسجوعة التي وردت في كتاب المحاسن والأضداد[2] .

10- رسالة التربيع والتدوير للجاحظ :

يرى السندوبي أنّ رسالة التربيع والتدوير التي أنشأها الجاحظ في أحمد بن عبد الوهاب هي التي وجهت النفوس إلى مثل هذا اللون من التعبير، وأنها وإن لم تكن في الكدية ففيها الدعابة الساخرة والأسلوب الحواري الشائق[3] .

11- كتاب "نوادر الأعراب" للأصمعي (ت 210هـ):

هو عبد الملك بن قريب الراوية اللغوي الذي أنفق الشطر الأكبر من حياته متنقلاً في البوادي يتتبع الأعراب فيكتب ألفاظهم ويدوّن أخبارهم حتى اشتهر بينهم بذلك، وتجمع له منه سيل هائل دوّنه في كتاب ضخم سماه "نوادر الأعراب"، ولكن هذا الكتاب ضاع فيما ضاع من تراثنا الأصيل. ويرى حسن عباس أنه "يمكن أن يعزى إلى هذا الكتاب كثير مما رواه ابن دريد عن الأصمعي وأدته لنا أمالي القالي وغيرها"[4] .

وعليه يذهب الدكتور عبد الجبار الجومرد إلى أنّ الأصمعي قد تولدت عنده ملكة صنع النادرة على شكل قصة قصيرة ينسبها إلى الأعراب ، ويودع فيها شيئاً مما حفلت له ذاكرته من روائع اللغة والأدب والشعر[5] ، وأن هذا دفع بعض الأدباء المغمورين على مرّ الأجيال إلى اصطناع النوادر، وادعاء نسبتها إلى الأصمعي طلباً لرواجها بين الناس[6] . ولذلك يرى أن الأصمعي أثر في مدرسة المقامات كما أثر في غيرهم[7]، ويقرّه على ذلك حسن عباس[8] .

---

(1) انظر: الجاحظ، المحاسن والأضداد، ص113-114.

(2) Mattock, J, N : The Early History of Maqama, Journal of Arabic Literature, vol. xv. 1984, PP. 3-18.

(3) حسن السندوبي، أدب الجاحظ، ص99.

(4) حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص59.

(5) عبد الجبار الجومرد، الأصمعي، ص268.

(6) المرجع نفسه.

(7) المرجع نفسه، ص325.

(8) حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص60.

12- قصص جحا في الآداب العربية والفارسية والتركية:

قد تكون قصص جحا التي عرفت في الآداب الفارسية والتركية والعربية من القصص التي ألهمت بديع الزمان فن المقامات[1] ، إذ لا شك في رأي الشكعة أنّ شخصية جحا كانت معروفة قبل البديع، دليله على ذلك أنّ ابن النديم ذكر في الفهرست كتاب نوادر جحا. وجحا على الأغلب شخصية خيالية يضرب بها المثل في الحمق، "فليس من المستغرب أن تكون شخصية جحا المرحة المضحكة قد أوحت إلى بديع الزمان خلق شخصية أبي الفتح بطل المقامات المغامر المضحك المثير[2] .

13- حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء والشطار العيارين:

مع اضطراب الحياة الاجتماعية، واختلاطها بالحياة السياسية والاقتصادية في القرن الرابع الهجري على وجه التحديد بدأت بالظهور جماعة يغلب على ظاهرها المجون والخلاعة والفكاهة والظرف والتنكر للمواضعات الأخلاقية والاجتماعية، لكنها تحمل في باطنها شكوى مريرة لما آلت إليه الأخلاق والأفكار والقيم من متغيرات قلبت التركيبة الاجتماعية والأخلاقية رأساً على عقب.

ولعلّ أشهر تلك الجماعات طائفة عُرفت بأهل الكدية كان أفرادها يمتهنون التسوّل امتهاناً ويرتضونه مذهباً في الحياة، عُرف هؤلاء المكدون بالساسانيين أو ببني ساسان[3].

وهذه الطائفة من بني ساسان كانت منتشرة في بقاع الشرق، وهي تعرف أن لها

---

(1) مصطفى الشكعة، الهمذاني –رائد القصة العربية والمقالة الصحفية– ص214.

(2) المرجع نفسه، ص215.

(3) يقول عنهم الشيخ محمد عبده: "بنو ساسان الشحاذون وأهل المسألة، وساسان يقولون إنه كان رجلاً فقيراً حاذقاً في الاستعطاء دقيق الحيلة في الاستجداء فنسب إليه المكدون. وعندي أن الساسانية وبنو ساسان وما شاكل ذلك من الألفاظ المشيرة بالتحقير لساسان وأنه جدّ السفلة أو شيخهم إنما جاءت بعد زوال الدولة الساسانية من= = الفرس التي كان مؤسسها أردشير بابك، فلما محقها الإسلام وبقي من أطرافها أفراد أذّلاء سقطوا في ألسنة فتيان المسلمين الأولين فكانوا يطردونهم من مكان إلى مكان ويعيّرونهم بعنوان آبائهم. فبعد أن كانت نسبتهم إلى ساسان نسبة مجد وحسب صارت نسبة قذف وسب. وكان في إشهار هذا الاسم بالتحقير غاية سياسية فضلاً عما تطمع إليه نفس الغالب من إذلال المغلوب وهي أن لا يبقى للدولة الساسانية ذكر في لسان ولا أثر في جنان ينبئ عن سلطانها أو رفعه شأنها وإذا خطر أمرها بالبال فلا يخطر إلا مع لازمة الحديد وهو السفاهة والدناءة. ثم نسي ذلك بمرور الأيام وبقي اللفظ مستعملاً في الشحاذين وهم أدنى طبقة في الناس. (المقامات، ص92، حاشية 2).

إخواناً منتشرين على وجه الأرض، وأنهم جميعاً من أصل واحد، وقد برعت بأنواع العبث واللهو والموسيقى وعرفت في عصور عربية زاهرة -في القرن الثالث والرابع خاصة- بالطرب والأدب، وقلما يعرف عن واحد منهم أنه كان ممن تنقصه الفكاهة أو إنشاء الشعر أو التحايل وإعجاب الناس في المجالس. فكانت الحياة عندهم متحللة من القيود، منطلقة مع شهوات النفس ورغباتها، تستجدي مباهج الحياة وتعبّ من متعها، سيان لديها الفقر والغنى، والرفعة والضعة، ما دامت تفهم الحياة شعلة ستنطفئ، فلتبادر إلى ملاذ يومها بما تيسر، من غير خلق ولا رادع ولا مال، فليس الغنى شرطاً للذة، ولا الفقر مانعاً منها"[1] .

ومما يدل على وجود مثل هذه الجماعات في تلك المجتمعات كثرة ورودها في المؤلفات الأدبية التي تناولت الحياة الاجتماعية أو أشارت إليها، ونوّهت إلى ما فيها من تفاوت في توزيع الثروة، واختلال في القيم والاتجاهات، ومدى تأثير ذلك في سلوك الناس الأمر الذي أدى إلى شيوع القيم المادية، وظهور التكالب على النزوات والشهوات، والحرص على جمع المال بوسائل مشروعة وغير مشروعة.

ويعدّ الجاحظ من أوائل الذين تحدّثوا عن أهل الكدية وما كتابه "البخلاء" إلا مثالاً حياً صادقاً لطبيعة الحياة الاجتماعية وما يسودها من مفارقات وتناقضات عجيبة، فقد أورد فيه ما يتعلق بأخبار المكدين وحيلهم في ذلك. "ووصل بينهم وبين صفة البخل، ولعلّ هذه الصلة ترجع إلى تجربة المكدّي وطول إملاقه، مما يدعو إلى الشغف بالمال، ومعرفة قدره وحقه"[2] .

ومن شخصيات المكدين الذين يتناولهم كتاب البخلاء شخصية خالد بن يزيد أو خالويه المكدي، إذ جاء في حديثه ما نصه: "وهذا خالد بن يزيد مولى المهالبة، وكان قد بلغ في البخل والتكدية، وفي كثرة المال، المبالغ التي لم يبلغها أحد، وكان ينزل في شقّ بني تميم فلم يعرفوه، فوقف عليه ذات يوم سائل، وهو في مجلس من مجالسهم، فأدخل يده في الكيس ليخرج فلساً -وفلوس البصرة كبار- فغلط بدرهم بغلي، فلم يفطن حتى وضعه في يد السائل، فلما فطن استردّه، وأعطاه الفلس، فقيل له: هذا لا نظنّه يحلّ، وهو بعد قبيح. قال: قبيح عند من؟ إني لم أجمع هذا المال بعقولكم. فأفرقه بعقولكم ليس هذا من

---

(1) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص41.

(2) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص40.

مساكين الدراهم، هذا من مساكين الفلوس. والله ما أعرفه إلا بالفراسة. قالوا: وإنك لتعرف المكدين. قال: وكيف لا أعرفهم؟ وأنا كنت كاجارَ في حداثة سني. ثم لم يبق في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلا فُقته، ولا شحّاذ ولا كاغاني، ولا بانوان ولا قرسي ولا عوّاد، ولا مشعب ولا فلور، ولا مزيدي ولا إسطيل إلا وكان تحت يدي. ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة. ولم يبق في الأرض كعبّي ولا مكدّ إلا وقد أخذت العرافة عليه ..."[1]** .

وقد صوّره الجاحظ واعظاً ابنه عند موته وهو يحثّه على الاقتصاد والتوفير والتقتير مبيناً له الأهوال التي لاقاها في سبيل جمع المال الذي سيتركه له. ثم يوصيه بالكدية قائلاً: "أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً أو طفت في الآفاق كما كنت مكدياً. اللحية وافرة بيضاء، والحلق جهير طلّ، والسّمت حسن، والقبول علي واقع، وإن سألتُ عيني الدّمع أجابت والقليل من رحمة الناس خير من المال الكثير، وصرت محتالاً بالنهار، واستعملت صناعة الليل، أو خرجت قاطع طريق، أو صرت للقوم عيناً ولهم مجهراً، سل عنّي صعاليك الجبل، وزواقيل الشّام، وزطّ الآجام، ورؤوس الأكراد، ومردة الأعراب، وفتّاك نهر بطّ، ولصوص القفص، وسل عنّي القيقانية والقطرية، وسل عني المتشبّهة وذبّاجي الجزيرة: كيف بطشت ساعة البطش، وكيف حيلتي ساعة الحيلة، وكيف أنا عند الجولة، وكيف ثبات جناني عند رؤية الطليعة، وكيف يقظتي إذا كنت ربيئة، وكيف كلامي عند السلطان إذا أخذت، وكيف صبري إذا جلدت،وكيف قلة ضجري إذا حبست، وكيف رسفاني في القيد إذا أثقلت. فكم من ديماس قد نقبته، وكم من مطبق قد أفضيته، وكم من سجن قد كابدته"[2] .

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن هناك عملاً للجاحظ ترك في البديع أثراً بليغاً، تحدّث فيه عن أهل الكدية، ومنه الحديث السابق الذي احتفظ به البيهقي في كتابه، فنجده يقول: "ونحن لا نطلّع على هذا الفصل حتى نقطع بأن البديع اطلع على هذا العمل للجاحظ، وأنّه هو الذي أوحى إليه أن يُدير أغلب مقاماته على الكُدية ...، وكلّ من يقرأ هذا الفصل ويقرأ مقامات البديع لا يستطيع أن يجحد أثره فيه. ومعنى ذلك أننا نظنّ ظناً

** أنظر معاني المفردات في الملحق الخاص في نهاية الرسالة ص240.

(1) الجاحظ، البخلاء، ص46-47.

(2) المرجع نفسه، ص49.

أن البديع قد استوحى في عمله ما كتبه الجاحظ وقصّه عن أهل الكُدية، كما استوحى في عمله أيضاً ما كتبه ابن دريد في أحاديثه المعروفة في كتاب الأمالي ... فابن دريد وجهّه ليكتب أحاديث تعليمية أي أنه أثر فيه من جهة الشكل، أما الجاحظ فأثر فيه من جهة الموضوع، إذ جعله يدير أحاديثه أو مقاماته على الكدية".[1]

ويقول فيكتور الكك في مدى تأثير الجاحظ بما كتبه في الكدية في فن البديع: "فإذا استعدت الآن في ذهنك أطرافاً من المقامات الوصيّة والرُّصافية والسِجستانية، فوجئت بالشبه الذي يربطها مع كثير من أخواتها إلى حديث خالد بن يزيد. فوصايا أبي الفتح الإسكندري لابنه تشبه في روحها وأسلوبها وصايا خالد. ووصف الإسكندري لمغامراته في السجستانية قريب كلّ القرب من وصف خالدٍ لمآتيه. وكذلك شُأن طرق احتيال اللصوص فإنها في الرُّصافية امتداد لما رواه خالد بن يزيد"[2] .

وهكذا يتبين لنا أن الكدية لم تكن أمراً هيناً، ولكنها علم وفن ودراية ومران ودربة وتلقين، لها أصولها التي لا بدّ من إجادتها حتى يصير المرء كداء ناجحاً، ولها دستورها الذي من أجاده سار في طريقه موفقاً، ومن لم يتقنه كتب عليه الفشل الذريع والخيبة الدائمة، ولا بدّ للمكدي أن يكون محتالاً ذكياً فطناً فصيحاً شجاعاً يتقن الحيلة ويجيد النزال، ويحسن القول أمام السلطان، يتحمل المتاعب ولا يتبرم بقيد الأسر، أو تعذيب السجون"[3] وتلك الصفات التي ذكرت نجد الكثير منها في بطل مقامات بديع الزمان.

ولم يكن ما ذكره الجاحظ هو كلّ ما يتعلق بالمكدين وأصنافهم، إذ نجد ذكراً لهؤلاء وتصويراً لما يتصفون به من النوادر والملح والفكاهة والمجون عند كثير من شعراء الكدية، من ذلك ما أورده الثعالبي من خبر مجون ابن سكّرة الهاشمي (وهو من شعراء الكدية) [4] مصوراً لنا نوادره وملحه وشكواه من الزمن، يقول هذا الشاعر: [من السريع]:

جُمْلَةُ أَمري أنَني مُفْلِسٌ ولـيس للمفلس إخوانُ

---

(1) شوقي ضيف، المقامة، ص18-20.

(2) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص56.

(3) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص219-220.

(4) انظر تفصيل ذلك في ترجمة ابن فارس عند جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص73 وما بعدها.

وكلٌّ ذي عيشٍ بــلا درهــمٍ فَعيــشُهُ ظُلْــمٌ وعــدوانُ [1]

وبالرغم من مجونه وفكاهته وشكواه، فإنه ينظم في التوبــة والــوعظ والزهــد، فيخاطب نفسه قائلاً: [من الطويل]:

ومنهم ابن الحجاج[2] الذي يقول في الكدية: [من المجتث]:

يــا ســادَتي قَــولُ مَيْــتٍ فــي مثــل صــورة حــيّ
لــم يَبْــقَ فــي الخُــرْج شــيءٌ أَتــأْذَنُون بــشيّ؟ [3]

وقال حين رأى الكلاب عز الدولة بختيار تطعم لحوم الجدا [من الوافر]:

رأيــتُ كــلابَ مولانــا وقوفــاً ورابــضةً علــى ظهــر الطريــق
تَغــذَّى بالجــدا فَــوَدَدْتُ أنــي وحــقّ الله فَركُــوشٌ سَــلُوقي
فيــا مــولاي رافقنــي بكلــب لآكــلَ كــلّ يــوم مــع رفيقــي
جفاني اللحمُ وهو شقيقُ رُوحــي فمن يعــدي علــى ذاك الــصديق
كأن اللحمَ في صومِ النّــصارى تَــوهَّمَنِي ابــنُ عــمّ الجــاثَليق [4]

على أنّ أشهر شاعرين من شعراء الكدية ذاع صيتهما هما: الأحنف العكبــري، وأبو دلف الخزرجي. أما الأحنف العكبري فقد "عاش في بغداد في القرن الرابع للهجــرة وطاف البلاد على طريق الكدية، ووصل به ظرفه وشعره ونوادره إلى أن يجالس الكبراء والوزراء كالصاحب بن عباد وكان عنده من المقربين"[5] .

وإذا كان لا يمكن الجزم إن كانت شخصية خالد بن يزيد المكدي حقيقــة أم مــن خيال الجاحظ، فإنّ للشاعر الأحنف العكبري وجوداً تاريخياً حقيقياً فقد ذكره الثعالبي وقال فيه: "شاعر المكدين وظريفهم، ومليح الجملة والتفصيل منهم وقرأت للصاحب فصلاً فــي ذكره، فأوردته، وهو: لو أنشدتك ما أنشدنيه الأحنف العكبري لنفسه، وهو فرد من بنــي

---

(1) الثعالبي، تيمية الدهر، ج3، ص29.

(2) ابن الحجاج الشاعر ابن عبدالله الحسين بن أحمد النيلي البغدادي (ت391هـ) من كتاب العــصر البــويهي، شاعر غلب عليه الهزل والسخف، أنظر ترجمته في الامتاع والمؤانسة للتوحيدي ج1 ص137 .

(3) المصدر نفسه، ج3، ص66-67.

(4) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج3، ص66-67.

(5) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص43-44.

ساسان اليوم بمدينة السلام، وحسن الطريقة في الشعر، لامتلأت عجباً من ظرفه، وإعجاباً بنظمه، ولا أقلّ من إيراد موضع افتخاره فإنه يقول [من الهزج]:

على أنّي بحمد اللـ ... ـه في بيتٍ منَ المجدِ
بإخواني بنو ساسا ... نَ أهلُ الجدّ والحدِّ
لهم أرض خراسا ... نَ فقاشانَ إلى الهندِ
إلى الرّوم إلى الزّنْ ... جِ إلى البَلْغارِ والسّندِ
إذا ما أعوزَ الطَ ... رْقُ على الطُرَّاقِ والجندِ
حذاراً من أعاديهم ... من الأعرابِ والكردِ
قطعنا ذلك النَّهج ... بلا سيف ولا غمْدِ
ومن خاف أعادِيَه ... بنا في الرّوع يَسْتَعْدِي [1]

"على أنّ الاسترسال في المجون، لا تراه كثيراً في شعر هذا الشاعر كما تراه في شعر ابن سكرة وابن الحجاج من معاصريه، وألفاظه أدنى إلى ألفاظ المتزنين، ومعانيه أقرب إلى الارتفاع عن معاني أولئك وإن لم تخلُ من بعض الإفحاش. وكذلك لا ترى في شعره كثيراً من ألفاظ الشعراء الصعاليك المكدين أو السؤّال المتكففين، وخلاصة القول أنه سلك مسلك الشعراء الحقيقيين، رغم نشأته في الكدية، فكان شعره أنزه وأفضل ، وأصفى وأعقل"[2] .

أما الشاعر المشهور الآخر فهو أبو دلف مِسْعر بن مهلهل الخزرجي الينبوعي، "شاعر كثير الملح والظرف، مشحود المدية في الكدية، خنق التسعين في الإطراب والاغتراب، وركوب الأسفار الصّعاب، وضرب صفحة المحرب بالجراب، في خدمة العلوم والآداب، وفي تدويخه البلاد"[3] .

نظم قصيدته الساسانية معارضاً بها قصيدة الأحنف العكبري، فأضفت عليه شهرة واسعة، ولعلّ هذه الشهرة قادمة من صلته الحميمة بالصاحب بن عباد، يقول الثعالبي في ذلك: "وكان الصاحب يحفظ مناكاة بني ساسان حفظاً عجيباً، ويعجبه من أبي دلف وفور حظه منها. وكانا يتجاذبان أهدابها، ويجريان فيما لا يفطن له حاضرهما، ولما أتحفه أبو دلف بقصيدته التي عارض بها داليّة الأحنف العكبري في المناكاة وذكر المكدّين، والتنبيه

---

(1) يتيمة الدهر، ج3، 137.

(2) جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص47-48.

(3) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج3، ص413.

على فنون حرفهم، وأنواع رسومهم، وتنادر بإدخال الخليفة المطيع لله في جملتهم، وقد فسّرها تفسيراً شافياً كافياً، اهتزّ ونشط لها، وتبجح بها، وتحفظ كلّها، وأجزل صلته عليها"[1].

وتصوّر القصيدة الساسانية أحوال المكدين وأصنافهم وحيلهم تصويراً دقيقاً، يقول فيها [من الهزج]:

جفونٌ دمعها يجري ... لطول الصدّ والهجرِ
وقلب تركَ الوجدُ ... بهِ جمْراً على جمْرِ
لقد ذقت الهوى طعمي ... ن من حلوٍ ومن مرّ
ومن كان من الأحرا ... رِ يَسْلُو سلوةَ الحرِّ
ولا سيما[2] وفي الغربةِ ... أودى أكْثر العمرِ
تَعرَّيتُ كغصنِ البا ... نِ بين الوَرْق والخضرِ
وشاهدت أعاجيباً ... وألواناً من الدهرِ
فطابت بالنوى نفسي ... على الإمْساك والفطرِ
على أنّي من القومِ ال ... بهاليلِ[3] بني الغرِّ
بني ساسانَ والـ ... حامي الحمى في سالفِ العصرِ
تغرّبنا إلى أنّا ... تَنَاءَينا إلى شهرِ
فظلّ البينُ يَرمِينَا ... نَوىً بطناً إلى ظهرِ
كما قد تفعل الريحُ ... بكثب الرملِ في البّرِ
فَطِبْنَا نأخذُ الأوقا ... ت في العسرُ وفي اليسرِ [4]

ويورد لنا في هذه القصيدة أصناف بني ساسان، والحيل التي يستخدمونها لكسب عيشهم، وقد زادت أصنافهم على تلك التي ذكرها الجاحظ والبيهقي كثيراً، ففي إيراده لهذه الأصناف يقول:

---

(1) ابن سكرة الهاشمي، أبو الحسن محمد ابن عبدا الله العباسي، كان من كبار الشعراء بغداد كثير الشعر، أنظر يتيمة الدهر، للثعالب، ج3، ص3

(2) كذا وردت والوزن لا يستقيم.

(3) البهاليل: السادة الكرام .

** أنظر معاني المفردات في الملحق الخاص في آخر الرسالة. ص242

(4) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج3، ص416-436.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ومنّـــا الكـــاغ والكاغـــة والشيـــشق فـــي النحـــرِ
ومنّـــا العـــشيريون بنـــو الحملـــة والكـــرِّ
ومنّـــا كـــلّ قَنَّـــاء علـــى الإنجيـــلِ والـــذكرِ
ومنّـــا كـــلّ مـــستعشٍ مـــن النَّعـــارة الكـــدرِ
ومنّـــا النـــائحُ المبكـــي ومنّـــا المنـــشدُ المطـــري
ومنّـــا كـــلّ ممـــرورٍ غـــدا غـــيظ بنـــي البظـــرِ
ومنّـــا شـــعراء الأرَضِ أهـــلَ البـــدوِ والحـــضرِ
ومنّـــا ســـائر الأنـــصا رِ والأشـــرافِ مـــن فِهـــرِ
ومنّـــا قَـــيِّمُ الـــدينِ الـــ ـــمطيعِ الـــشائعُ الـــذكرِ
يكـــدي مـــن مُعِـــزّ الـــدو لـــة الخبـــزَ علـــى قـــدرِ
ومنّـــا مـــن تمـــشّى يمـــ ســـح البلـــدانَ كالنَّـــسْرِ
ومـــن دمـــج فـــي الـــثلج وفـــي الوحـــلِ بـــلا طَمْـــرِ
ســـقى الله بنـــي ساســـا نَ غيثـــاً دائـــمُ القطْـــرِ
تـــرى العُريّـــان مـــنهم ظـــا هِـــرَ الـــسمرةِ والخطـــرِ
كنمـــرودِ بـــنِ كنعـــانَ قـــويِّ الـــصدرِ والأُزْرِ **[1]

وكان بديع الزمان على ما يبدو ينتقي من شعر أبي دلف ما يعجبه ويروق لـه، فيعمد إلى حفظه، وربما نسبه إلى نفسه، وأجراه على لسان بطل مقاماته، فعل ذلـك فـي أبيات أبي دلف في الاحتيال والكسب وهي قوله [من مخلّع البسيط]:

ويحَـــكَ هـــذا الزمـــانُ زُوْرُ فـــلا يغُرَّنّـــكَ الغَـــرورُ
لا تلتـــزم حالـــةً ولكـــنْ دُر بالليـــالي كمـــا تـــدورُ

ويذهب شوقي ضيف إلى أنّ ورود هذين البيتين في المقامة الأولى للهمذاني على لسان أبي الفتح إنْ هو إلا دليل قاطع على تأثر الهمذاني به[2] . ويستطرد قائلاً: "ولـيس هذا كل ما نجده من صلة أو تأثير، فإن من يقرأ المقامة الرُصافية للبديع يشعر بأنه نثـر فيها قصيدتي الأحنف وأبي دلف اللتين صورا فيهما حيل المكدين. وقـد سـمّى إحـدى مقاماته باسم المقامة الساسانية نسبة إلى هذه الطائفة"[3] .

"ولا مناص بعد هذا الاعتراف بما لأدب المكدّين من شأن في إمـداد المقامـات

---

(1) المصدر نفسه.

(2) شوقي ضيف، المقامة، ص20-21.

(3) المرجع نفسه، ص21.

بأنواع من المعاني والأفكار. وبأشكالٍ من الأخيلة والصور. فإن في أحوال الرواة والأبطال في المقامات الهمذانية ، صوراً وأحاديث وأقاصيص ونزعات هي أثر من آثار الكدية والمكدين من بني ساسان، وصورٌ متكررة من صور أولئك الصعاليك الممخرقين. ويمكن أن يقال بعد هذا إن آداب المكدّين وأحوالهم كانت أكبر مورد ورده الهمذاني، وأعظم ملهم له في المقامات، إذ قلّ أن تجد مقامة له خلت من تلك الآثار المكديّة" .

وبعد هذا التطواف في أنحاء من الأدب لمعرفة الصلة التي تربط مقامات البديع بغيرها من الفنون الأدبية، نقول: إنّ البديع في مقاماته وَليدُ الأدب العربي جملة، ولا يقتصر استيحاؤه على ابن دريد وأحاديثه، فما هذه سوى جدول أو سيل بين الجداول والسيول التي انتهت إلى بحر المقامات. وكما يقول عبد الملك مرتاض: "ربما تكشفت للباحث أصول خفية لم ترد في نتاج الأدباء ولا في أشعار الشعراء، وإنما جاءت في بعض أحاديث الفقهاء والمحدثين ...، فمن الخطل إذن أن يزعم باحث يزن رأيه بميزان المنطق والروية بأن أصول المقامات يجب أن تلتمس مثلاً في أحاديث ابن دريد حدها أو أحاديث الجاحظ وحدها، أو قصيدتي الخزرجي والعكبري وحدهما، أو أحاديث الطفيليين وحدها، بل يجب أن تجتمع هذه العناصر كلها وتتحد فيما بينها وتندمج اندماجاً يجعل منها عنصراً واحداً أو مادة واحدة تغذي فن المقامات الذي ابتكره البديع لدى نهاية القرن الرابع الهجري. فهل نشتط إذا زعمنا بعد كل هذا أن بديع الزمان يجب أن يعدّ أستاذ فن المقامات بلا منازع؟[1].

وهذا أمر معروف ديدنه بين الفنون الأدبية، إذ لا يخرج الفن من فراغ، ولا يسير إلى فراغ. فلا بدّ للأديب من أنْ يعايش زمانه، ويطّلع على أعمال غيره من الأدباء، عاصروه أو سبقوه. على أنّ معرفته بأدب غيره أو حتى اقتفاءه أثرهم لا يلغي دوره في الإبداع، ولا يلغي أهمية الفن الذي ابتدعه، فكلّ امرئ وطريقته في التأليف، وكلّ مؤلّف إلى صاحبه يُشير، وبِطابَعه يستنير.

---

(1) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص132.

الفصل الثاني
المقامات والنظر الاجتماعي

جميع الحقوق محفوظة
مركز الدراسات الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- صورة المجتمع عَبْر المقامات
- الجانب السياسي والاقتصادي في المقامات
- المقامة وصراع الطبقات
- المقامة والنقد الاجتماعي
- البعد الاجتماعي والإنساني لبطل المقامات

الفصل الثاني
المقامات والنظر الاجتماعي

عُني الباحثون منذ زمن طويل بالروابط بين الفن، والأدب، والوسط الاجتماعي. ولعلّ قضية العلاقة العضوية بين الأدب والمجتمع ليست قضية معاصرة، بل نجد لها جذوراً ممتدة منذ القرن السادس عشر في أثناء الصراع الأدبي إبان عصر النهضة[1]، لكن فكرة تفسير الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجها وتتلقاها وتستهلكها قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، وذلك بفضل الثورة الفرنسية، التي أنتجت مجتمعاً جديداً وجمهوراً جديداً، وحاجات جديدة، واحتمالات جديدة[2]. فظهرت مقولة مؤادها أنّ الأدب يتفاعل تفاعلاً عضوياً مع الوسط الاجتماعي أو الظروف والعوامل السائدة في المجتمع – أي أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية.

ومن أوائل الذين أثاروا هذه الفكرة الكاتبة الفرنسية "مدام دوستايل" **Madame De Stael** في كتابها "حول علاقات الأدب بالنظم الاجتماعية"، وهي فكرة عمل "هيبوليت تين **Hippolyte Taine** على تطويرها جاعلاً منها نظرية تقوم على أساس أن الظروف الاجتماعية تشكل تيارات أو اتجاهات عامة تتميز بها الفترة التاريخية التي ينتمي إليها الأديب. ثم أصبح التأثير متبادلاً بين الأدب والمجتمع عند المفكر الدانمركي "جيورج براندس" **Georg Brandes** ولم يعد الأدب وحده الذي يتأثر بالمجتمع، بل اتضح أنّ الأدب يؤثر في المجتمع تأثيراً واضحاً كذلك[3].

وهكذا يتضح أن القيمة الأساسية لهذه النظرية – نظرية التفاعل بين الأدب والمجتمع – وضعت نهاية حتمية للاتجاه الفردي في تفسير الأعمال الأدبية بناء على النزعات والانفعالات والصفات الشخصية التي تنبع من داخل الأديب فحسب.

فالقراءة الاجتماعية للأدب تقوم على أساس التسليم بوجود علائق بين الفن والمجتمع، علائق ذات أهمية حيوية، فالفن لا يتخلق في فراغ، وهو ليس من عمل شخص منعزل بل من عمل خالق محدد في الزمان والمكان، يستجيب لمجتمع هو منه في القمة،

---

(1) انظر: أمل حركة، دراسات في علم اجتماع الأدب، ص11.

(2) انظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، ص165.

(3) انظر: أمل حركة، السابق، ص11– 18.

لأنه جزؤه الناطق، والناقد الاجتماعي هو الذي يُعْني بفهم الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته[1].

أما التحليل الاجتماعي للأدب فيقوم على أن الأدب ظاهرة اجتماعية لا يمكن فهمها بعيداً عن الحقيقة التاريخية التي ظهرت منها، ولا يمكن عزلها عن الطابع السياسي والاقتصادي والاجتماعي السائد خلال تلك الفترة، كما أن فهمنا لنشأة الظاهرة الأدبية يستدعي منا ردّها إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي طرأت على المجتمع في فترة تاريخية معينة.

ونهاية الأمر أن الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، يضاف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع معانيها حقيقة اجتماعية.

والناظر لمقامات البديع نظرة فاحصة يدرك أنه أمام رقعة واسعة من دروب حياة سادت عصر البديع، رسم فيها لوحات فنية، عيّن عليها ما كان يدور في أوساط مجتمعه آنذاك.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وسواء أكان البديع مدركاً لأهمية عمله هذا في تصوير المجتمع أدق تصوير أم لم يكن، فإنك واجد فيه صوراً ملونة لمختلف نواحي تلك البيئة، ليس على الصعيد السلبي حسب، إنما على الصعيد الإيجابي أيضاً، ذلك أن كلّ مجتمع لا بدّ أن يحوي الجانبين، لكن بروز النواحي المنتقدة التي تعارضها غالبية طبقات الشعب يكون أوضح وأكثر ظهوراً لرغبة هؤلاء في تغيير السلبي وإحلال الإيجابي بدلاً عنه، وهو أمرٌ معروف لا في مجتمع الهمذاني وحده وإنما في أكثر المجتمعات.

ومن هذا المنطلق نجد كثيراً من الدارسين تناولوا المقامات من جانب اجتماعي، محاولين استخراج صورة متكاملة لما كان يدور زمن البديع وذلك من خلال مقاماته، آخذين بعين الاعتبار أن فَنَّ البديع هذا ينقل لنا صوراً حية تعيدنا إلى الماضي وتجعلنا نعايشه، أو تنقل ذلك الماضي إلى الحاضر فيصبح واقعاً نتلمسه.

وتَنَاولُ الدارسين لمقامات البديع من المنظور الاجتماعي على درجات، ففي حين ركز بعضهم جلّ اهتمامه على تفصيل الحياة الاجتماعية كما وردت في المقامات ذاكرين مختلف الطبقات السائدة، والعادات، والتقاليد، والأماكن، والمرافق العامة والخاصة، وأموراً مالية واقتصادية وسياسية واجتماعية أخرى، نجد التركيز عند غيرهم على نقاط

---

(1) ويلبر س. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، ص135.

معينة، محددة، كانتشار الكدية، أو أجناس الناس، أو الفكاهة ونواحٍ أخرى عدة.

صورة المجتمع عبر المقامات

من هذه الدراسات دراسة مازن المبارك "مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته" التي يوضح لنا من خلالها كيف كان المجتمع العباسي زمن البديع، مؤكّداً أن الأدب يستطيع – إلى حد ما– أن يصور لنا جانباً أو أكثر من جوانب الحياة الاجتماعية التي تنشأ في ظلها على" أن هذه الصورة تختلف في درجة وضوحها وصدقها باختلاف الظروف والأحوال، فكلما كان الأدب أبعد عن قصور الملوك، وأقرب من الشعب، كان أبعد عن الكذب والرياء وأقرب إلى الصدق والواقع[1].

ويقسم جهده هذا أربعة فصول يتناول في الأول حياة بديع الزمان من حيث نشأته ومن اتصل بهم، ومذهبه، وتأليفه للمقامات، وعددها. ويتناول في الثاني أدب الهمذاني بصورة عامة، وموضوعات مقاماته بصورة خاصة.

أما الفصل الثالث – الذي يشغل القسم الأكبر من الكتاب أو هو الموضوع الأساسي فيه، فقد جعله لتفصيل القول في مسألة الحياة الاجتماعية زمن الهمذاني ليس من التاريخ، وإنما من مقاماته وينتهي كتابه بخلاصة توصل إليها عن قيمة هذه الصورة التي استقاها من المقامات.

يبدأ المبارك حديثه عن مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته بإعطاء صورة للحياة السياسية التي كان المجتمع خاضعاً لها ومتأثراً بها، وهي صورة ممتلئة بالفوضى والاضطراب وعدم الاستقرار، إذ سيطر الفرس على الحكم، وغرقت البلاد في الفوضى والفساد، واستطاع قطاع الطرق أن يقيموا لأنفسهم دولة رغم أنف الحاكم. ومن زاوية أخرى نجد فيها مظاهر الخلاف بين المسلمين من سنيين وشيعة، عدا عن تعدد العناصر واختلاف المذاهب، والصلة بين الوضعين السياسي والاجتماعي قوية بحيث يتأثر كل منهما بالآخر ويؤثر فيه.

ويحمل الأدب قيمة كبرى في نقل الأحداث – ما يتعلق بالسواد الأعظم من الناس خاصة – بما له من أهمية عظيمة في التعريف بهؤلاء الناس: كيف كانوا يعيشون؟ وكيف كانت هيئاتهم وملابسهم؟ وكيف كانت مجالسهم ومآكلهم؟ وماذا كانوا يأكلون ويشربون؟

---

(1) مازن مبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص6.

وكيف كانت دورهم وأثاثهم؟ وكيف كانت أسواقهم وحوانيتهم؟ وما عاداتهم؟ بل كيف كانوا يتماجنون ويتمازحون ويتشاتمون؟ أسئلة كهذه وغيرها كثير يتولى الأدب – والمقامات بشكل خاص – الإجابة عنها، وكثير من هذه الأسئلة لا نجد إجابة عنها في كتب التاريخ مثلما نجد ذلك في كتب الأدب.

وأولى مظاهر الحياة الاجتماعية التي اشتفها المبارك من مقامات البديع، عقلية العامة وما تعكسه من معتقد ولغة وهيأة، فهي تضم ازدواجية متناقضة ما بين الزهد والوعظ من جانب، واللهو والمجون من جانب آخر . وما حديثه عن الزهد عند المؤرخين إلا رغبة منه في إبراز فضل البديع في الكشف عن كثير من خبايا الحياة التي أغفلها التاريخ، فمع أن كتب التاريخ تحدثت عن انتشار الوعاظ في الأسواق وتحلق الناس حولهم، إلا أن المبارك يرى أن البديع كان أوضح في نقل هذه الصورة من غيره، نجد ذلك في المقامة الوعظية[1]، التي يعظ فيها الواعظ الناس، ويحثهم على الزهد وترك مباهج الحياة، ويحذرهم من الاستماع إلى الملحدين. ولكثرة انتشار الوعاظ ورواج سوق الوعظ زمن البديع، نجده يلفت انتباهنا إلى استغلال الدجالين لهذه الظاهرة، واتخاذهم الوعظ وسيلة للخداع وحيلة للكسب، وقد أورد البديع في المقامة السجستانية[2] قصة الرجل الفقير الذي لم يجد سبيلاً لتحصيل معاشه إلا سبيل الوعظ جعله مطية للكدية، وما إيراده لها إلا دليلاً على تلك الظاهرة، وكذا فعل في المقامة المطلبية[3].

وينتهي المبارك من حديثه عن الزهد في المقامات بالتساؤل: "أليست هذه الطرف الهمذانية كافية لإطلاعنا على مدى انتشار الوعظ حتى نزل إلى ميدان الكسب، وتنافس فيه المخادعون، ووقع في شباكهم سذج القوم ؟"[4].

أما أخبار المجون فقد وردت في التاريخ كما وردت في المقامات، وهي أخبار نجدها جنباً إلى جنب مع أخبار الوعظ والزهد، إذ كانا في مجتمع واحد، لم يتورع التاريخ أو الأدب في الكشف عنهما. فنرى الهمذاني يصور الحياة العابثة الماجنة ليس على طريقة التاريخ بالإشارة والتلميح وإنما بالتفصيل والتصريح، فيأخذنا إلى مجالس القوم وحاناتهم،

---

(1) المقامة الوعظية، ص130.

(2) المقامة السجستانية، ص18.

(3) المقامة المطلبية، ص246.

(4) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص48.

ويرفع لنا الستار عن اجتماعهم على الخمرة والوتر.

ولا يكتفي البديع بذكر الخمرة وندمانها، إنما يصف الحانة ومستخدميها، ويعرج على صاحبتها ذات الشكل والدّل، والوشاح المنحل، فعرفنا خمرها وعتقها ولونها، وعرفنا مؤنس الندمان ومطربهم، ليس هذا فحسب ما نجده في المقامة الخمرية[1]، وإنما تصور لنا الأتقياء المحافظين على الصلاة في مساجدهم، فجمعت هذه المقامة بين أهل المسجد وأهل الحانة، ومن هنا يرى مبارك أنّ الهمذاني أعطى لكل حقه ومثلت مقامته طائفتين مازالتا موجودتين في كل مجتمع فكانت أخبار الهمذاني – في رأيه– عن الوعظ والزهد واللهو والمجون لا تقل وضوحاً عن أخبار التاريخ إن لم تكن أكثر تفصيلاً وتصويراً في بعض الأحيان[2]. وهذا في رأي إشارة واضحة من الهمذاني يطلعنا من خلالها على الازدواجية الموجودة في المجتمع، إذ إن إمام المسجد يقصد الحانة بعد فراغه من الصلاة. ألا يمكن أن نرى مثل هذه الظاهرة في أيامنا؟!. إنهم يدعون الإيمان والتقوى ولكنهم ليسوا من أهلها.

أما عقلية العامة فقد فصّل المبارك الحديث عنها، إذ كانت عقلية جبارة نشيطة مبدعة، خاضت كل علم، وألّفت في كل فن، واستوعبت قرائح العقليات الغريبة عنها كالفارسية واليونانية والهندية... على أن هذه العقلية خاصة بالعلماء دون السواد الأعظم من الناس، الذين اتصفوا بصفات عقلية من أهمها: إيمانهم بالآخرة وسرعة تصديقهم لكلّ ما يقال ولنا في المقامة الحرزية[3] أوضح مثال لتبيان ذلك، إذ كان إيمانهم بذلك الحرز المصون بالديباج والعاج على أنه ينجي من الغرق، كما كانوا يؤمنون بشياطين الشعر، أولئك الذين يوحون إلى الشعراء أشعارهم[4]. ولي هنا وقفة. هل كانت عقلية العامة عقلية ساذجة تنطلي عليها الحيل بسهولة ويسر؟ فإن كان هذا حال بعضهم فهو ليس حال عامة الناس، وعلى العكس من ذلك عرف العصر العباسي بالفصاحة والبيان، وإزدهار في العلوم والآداب فكيف يتفق هذا مع ما يراه مبارك من سذاجة عقول العامة؟ وهل العلماء من عامة الناس أم صفوتهم وأعقلهم ؟!.

ولغة القوم ينقلها الأدب، فتتعرف من خلاله على ما كان يدور على ألسنتهم من حكاية مرتجلة، وحوار غير مشذب. وكلام عام، وشتائم، مما لم يذكره التاريخ. وأما

---

(1) المقامة الخمرية، ص239.

(2) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص54.

(3) المقامة الحرزية، ص118.

(4) المقامة الإبليسية، ص181.

محتوى الحكايات والقصص لديهم، فإن المقامات تنقلها بشكل واضح وجلي، غير أن أسلوبها لا يتضح من المقامات لأن البديع كتبها بأسلوبه المصطنع، وأنطق الأشخاص فيها بكلامه المسجع، مع حرصه على أن يجعل لكل شخص مقاماً مناسباً، لكنه لم يخجل من نقل شتائمهم فقد ورد في المقامة الشامية وبعض المقامة الرصافية من البذاءة والافحاش ما يستحي الأديب من قراءته حتى إنّ بعض الكتّاب أغفلوهما. وقد يكتفي البديع بالإشارة إلى السباب دون تفصيل أو توضيح[1].

وهيئاتهم لا تكاد تختلف عن عامة الناس في أي عصر أو مكان، إلا أن الهيئات الخاصة والملابس هي التي تختلف عبر الزمان والمكان. على أننا لا نجد صورة كاملة للهيئات والملابس في عصر الهمذاني من المقامات. ففي رأي المبارك أن الهمذاني لم يُعن كثيراً بوصف الثياب وأشكالها، والأردية وألوانها، ولو فعل ذلك لكانت عندنا صورة واضحة وملونة لإنسان ذلك العصر من تاريخنا. ومع ذلك فإن البديع لم يغفل عن التطرق لموضوع كهذا إغفالاً تاماً، وإنما قصر فيه[2]. فذكر كثيراً من الصفات الخارجية لأناس مختلفين كالقضاة، أو نجده يذكر صفات عامة تعكس شخصية صاحبها من خلال مظهره، ولكثرة تردد ذكر العمامة يعتقد المبارك أنها لباس الرأس الشائع عندهم لا تختلف إلا في الشكل والحجم، وكذلك لباس القدم هو الخف[3]، ويصف لنا الحلاق[4] ، وصاحبة الحانة[5].

وكان النصيب الأكبر في المقامات للمكدين، لكثرة ما تعرّض لهم الهمذاني، فقدمهم بصورة مختلفة، فمنهم من "لف رأسه ببرقع حياء، ونصب جسده وبسط يده" [6]، ومنهم طائفة "قد لفوا رؤوسهم وطلوا بالمغرّة[7] لبوسهم"[8]. كما يصف لنا أهل الريف أو السّواد، كفاك تعريفاً بهم، أن تقرأ المقامة البغدادية [9]، وبهذا يكون الهمذاني قد صور لنا

---

(1) المقامة الأرمينية، ص188.

(2) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص59.

(3) المرجع السابق، ص60.

(4) المقامة الحلوانية، ص173.

(5) المقامة الخمرية، ص242.

(6) المقامة الأزادية، ص10.

(7) المغرة، الطين الأحمر.

(8) المقامة الساسانية، ص92.

(9) المقامة البغدادية، ص59.

بعض أفراد مجتمعه واصفاً أشكالهم وملابسهم.

وثاني المظاهر الاجتماعية التي تطلعنا عليها المقامات: المجالس الأدبية والمناظرات والجدل والقصص. حيث انتشرت المناظرات بين العلماء والأدباء، تنقل كتب التاريخ منها الكثير غير أنه مما يتصل بالخليفة أو الوزير أما الأدب فهو دليل واضح على أنها كانت كثيراً ما تحدث ليس فقط في حضرة الخلفاء والوزراء وإنما بين العامة أيضاً، وهذه إشارة – في نظري – تكفي لتؤكد ما يتمتع به العامة من ثقافة وأدب، حتى عقدت المجالس الأدبية بينهم، وهو مخالف لما ذهب إليه مبارك عندما تحدث عن عقلية العامة الساذجة. وقد استطاع الهمذاني أن ينقل صورة عن ذلك الصراع الفكري الذي دار في مناظرات القوم الأدبية والمذهبية، فهو في المقامة الشعرية[1] يعكس لنا صورة عن المناظرات الأدبية الدائرة حول الأحاجي، الأمر الذي يبين حب القوم للمجالس الأدبية. ومن المقامات الأدبية ما يتصل بآراء الهمذاني في الأدب والنقد كالمقامة القريضية[2]، فيبدي رأياً في كل من امرئ القيس، والنابغة، وزهير، وطرفة، ويوازن بين جرير والفرزدق، وبين الفرزدق وذي الرمة.

كما يخص الجاحظ بمقامة هي المقامة الجاحظية[3]، محاولاً النيل منه بأسلوب المدافع عنه، وعاب عليه تقصيره في الشعر، ويبدي الهمذاني أيضاً رأيه في تحصيل العلم ووسائله[4].

ولم تقف حدود الهمذاني عند المناظرات الأدبية، بل عرّج على المناظرات الفكرية الجدلية التي تتخذ من العقائد والمذاهب موضوعاً تدور حوله. فردّ في المقامة المارستانية[5] على المعتزلة، وسفه آراءهم على لسان مجنون في المارستان. كما ردّ على كثير من الملحدين ومنكري البعث على لسان عيسى بن هشام[6].

وننتقل إلى مظهر ثالث بارز في المقامات، إلى الدّور، والمساجد، والبيمارستانات، والحمامات، والمطاعم، والحوانيت، والحانات، والأسواق، ... ، أما

---

(1) المقامة الشعرية، ص223.

(2) المقامة القريضية، ص5.

(3) المقامة الجاحظية، ص73.

(4) المقامة العلمية، ص202.

(5) المقامة المارستانية، ص121. والمارستان هو المستشفى.

(6) المقامة الوعظية، ص130.

الدّور فيصرّح المبارك بأن الهمذاني لم يوفها حقها من الوصف، وأن حديثه عنها كان موجزاً وسريعاً[1]، فيذكر ما كلفت من أموال، ويذكر أحياناً ما يتصل بدقة الصنعة وجمال الشكل ، وقد يفصل القول في وصف باب الدار أو حلقته[2]، وكيف كانت مَوْضعاً للاجتماع والسّمر[3].

وأما المساجد فلا يقف الهمذاني بنا خارجها، بل يأخذ بأيدينا إلى الداخل ليطلعنا على ما يدور فيها، وتحدث عن إقبال الناس على الصلاة وإطالة بعض الأئمة ودخول المكدين عليهم، وكثيراً ما كان الناس يعرجون عليها تخفيفاً لمشقة أو فراراً من حرّ.

ويدخلنا الهمذاني إلى أحد البيمارستانات وهو مارستان البصرة، ويسمعنا كلام بعض المجانين من نزلائه، وهو يردّ على المعتزلة[4]، ولم يغفل الهمذاني عن ذكر الحمامات في المقامات، فتحدث عنها وذكر عناية القائمين عليها بزائريها من المستحمين[5].

يذكر التاريخ ولائم القوم وعاداتهم فيها، وقد يذكر بعض الطعام والعادات، وكذا تفعل المقامات، إذ تضع أمامنا صورة السوق وما فيها من حوانيت ومناظر، وصورة للمطاعم وما فيها من مآكل، فكأنك أمام الحدث تسمع وترى، وما المقامة البغدادية إلا وصفٌ دقيقٌ لأحد المطاعم الشعبية والمآكل التي فيها[6] . ويذكر أنواعاً كثيرة من الأطعمة كما في المقامة الساسانية [7]وأعتقد هنا أن الهمذاني أحسن في وصف الأطعمة في المقامة الساسانية التي يعدد فيها أسماء المكدين وحيلهم، إذ هناك رابطة قوية بين المكدين وصنوف الطعام، فالكدية قائمة أساساً من أجل تحصيل لقمة العيش فهذا في رأي ذكاء من الهمذاني ويفصل في وصف المضيرة في المقامة المضيرية[8]. ويذكر البقل والسمك

---

(1) المرجع السابق، ص73.

(2) المقامة المضيرية، ص106-107.

(3) المقامة الناجمية، ص190.

(4) المقامة المارستانية، ص121.

(5) المقامة الحلوانية، ص171.

(6) المقامة البغدادية، ص59.

(7) المقامة الساسانية، ص93.

(8) المقامة المضيرية، ص104.

والباذنجان والتفاح والأنقال[1]. ويفرق في حديثه عن الطعام بين طعام الفقراء المكون من الخبز اليابس والتمر الردئ، وطعام الأغنياء وما عندهم من لذيذ المأكل والمشرب[2]. مع التركيز على عنصر النظافة عندهم[3].

وفي الليل تدبّ الحركة في الحانات التي تفتح أبوابها وتستقبل زبائنها، ولكلّ حانة باب، وكلاب، ومستخدمون يتكلفون بدواب الزبائن، وصبايا حسان، ومطربون[4].

هذا عدا عن جزئيات تافهة لكن الهمذاني لم يغفل عن ذكرها، وهي ميزة أدبية لا يمتاز بها إلا من كان شديد الملاحظة حاد الذكاء، من ذلك أنه ذكر أنّ بعض الناس كان يحمل ما يشتريه من السوق في منديل واسع، أو يضعه في طرف إزاره[5].

ونتعرف من خلال مقامات الهمذاني على كثير من أدوات القوم وأثاثهم: كجراب الدنانير، والقصاع الكبيرة، والخوان، والإبريق، والطست، والمناديل المطرزة، والسّراج، والتنور، والقدور، والمغزل، والأمشاط، وغيرها. يمكننا أن نستدل من هذه الألفاظ التأثر الواسع للهمذاني باللغة الفارسية.

جميع الحقوق محفوظة

ولعبة الشطرنج من الوسائل التي كانوا يستخدمونها للترفيه، فقد ذكرها الهمذاني في المقامة الوصية[6]، كما ذكر حجر الرّخ وهو القلعة في المقامة الجاحظية[7].

والمظهر الرابع من مظاهر الحياة الاجتماعية، الكدية. تلك الحرفة التي يطلعنا الهمذاني على سبل المكدين فيها، ويكشف أساليب خداعهم. وكانت عناية الهمذاني بالكدية عناية خاصة حتى كانت المحور الأساسي الذي تدور حوله معظم المقامات.

ولا تكاد تفترق الكدية وطرائقها عند البديع عنها في كتب التاريخ أو حتى في عصرنا اليوم، إلا أن تناول البديع لها كان من الطرافة بحيث لم يترك نوعاً من الكدية إلا وجاء بنموذج يمثله. فمن المكدين من يجول الأسواق طالباً الاستجداء، ثم يتبع استجداءه

---

(1) المقامة المجاعية، ص127. والأنقال جمع نقل، كلمة فارسية تعني: ما ينقل من الأطعمة للمرأة الوالدة حديثاً.

(2) المقامة الصيمرية، ص207، وما بعدها.

(3) المقامة الأرمينية، ص187.

(4) المقامة الخمرية ص239.

(5) المقامة الأزاذية، ص206.

(6) المقامة الوصية، ص206.

(7) المقامة الجاحظية، ص74.

بالشكر والدعاء. ومنهم من يتظاهر بالمرض، أو يتظاهر بالعمى. ومنهم من كان يكتب حاجته على أوراق يوزعها على الناس، أو ينتهز الفرص للطلب، كالوقوف على المسافرين والدعاء لهم بالأمن والسلامة. وهي ظاهرة نلحظها أيامنا هذه عند المحطات ومراكز انطلاق السيارات والقطارات. ومنهم من يقف على أبواب المساجد يتظاهر الزهد والوقار، أو يدخلها فيعظ فيها ثم يذكر بؤسه وفقره، أو يتربص بالمصلين قاطعاً عليهم أي سبيل للفرار قبل سماع الشكوى. ومنهم من يدعي الجهاد يستجدي ما يعينه عليه. ومنهم من يدعي أنه ابن سبيل فيطرق الباب ليلاً. ومنهم من يصطحب أطفاله مدعاة للشفقة. ومنهم من يزعم أنه عزيز قوم ذل، أو غني افتقر. وأطرف من هذا جميعاً قيام بعض المكدين بتأليف جماعات لها رئيس يتقدمهم. يعلق المبارك على هذا النوع الأخير بقوله: "والحق أننا لا نكاد نعرف هذا النوع من الكدية الجماعية اليوم. إذ نحن نعرف تلازم سائلين مستجدين أحدهما أعمى مثلا أو مقعد، أو تلازم رجل وزوجته، أو تلازم أسرة بكاملها"[1].

أما قلة الأمن وكثرة اللصوص زمن الهمذاني فتمثلان المظهر الخامس من مظاهر الحياة الاجتماعية فسوء الأحوال السياسية واضطراب الأمن لا بدّ أن يؤدي إلى فقدان الإحساس بالطمأنينة وكثرة الجرائم. لذا خصص الهمذاني نصيباً من مقاماته للحديث عن اللصوص والمجرمين وقطاع الطرق. بعضهم يتعرض للمسافرين في الطرقات[2]، وبعضهم الآخر يسطو على البيوت، والمحال التجارية، نجد نماذج لهم في المقامة الرصافية[3].

ولقوم الهمذاني خصائصهم وعاداتهم كما لغيرهم من الأقوام، تظهر جلية في أعمال الناس وتصرفاتهم، ورغم تبعثرها في المقامات، إلا أننا نستطيع أن نرى من خلالها بعض صفات شخصيات ذلك الزمان. فمن ذلك اتصاف بعضهم بالسذاجة وسرعة التصديق، حتى إن الحيلة البسيطة لتنطلي عليهم، والدمعة في العين تخدعهم، والكلمة على اللسان تؤثر فيهم. ونجد أبا الفتح يستغل نقطة الضعف هذه فيخدع الناس بشكل يدعو إلى

---

(1) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص95.

(2) المقامة الأسدية، ص29.

(3) المقامة الرصافية، ص157.

الضحك، فزعم أن باستطاعته نشر الميت وإعادة الحياة إليه[1]. وليس أوضح على هذه السذاجة، وتلك البساطة من احتيال المكدين واللصوص وأساليبهم المتنوعة وانطلاء تلك الحيل والأساليب عليهم.

وعاداتهم في أحزانهم لا تفترق عنها اليوم، فمنها مثلا تنظيف البيت بعد ترحيل الميت وكنسه ورشّه، وبكاء النساء ونفل شعورهن، وضرب صدورهن، ولطم خدودهن[2]، وهي عادات نهى النبي عنها، ونهى الهمذاني عنها أيضاً في وصيته.

وحرفة التقليد من الحرف التي أتقنها أبو الفتح الإسكندري أحسن إتقان إذ نجده يتقمص في كلّ مقامة شخصية من الشخصيات يقلدها ويقوم بكلّ أدوارها، فهو تارة واعظ تقيّ، وتارة شحَّاذ، وتارة تاجر، وتارة مجنون، ...، وهو متقن لكل تلك الحالات حتى ليخدعك عن نفسه بل يخدع صديقه واقرب الناس إليه.

وتعكس لنا المقامات بكل وضوح كثرة أسفار القوم واتساع تجارتهم، وليس أدلّ على ذلك من كثرة أسماء المدن والبلاد التي ينتقل بينها أبطال القصص وأصحاب الأخبار.

وكانت عادة تربية الحمام معروفة عندهم، لكنها من المهن الوضيعة في نظر القوم – تماماً كما هي في أيامنا – وقد جعل الهمذاني منها وسيلة استخدمها بعض اللصوص لسرقة متاع البيوت[3].

وأخلاق القوم من الأمور التي عرّج عليها الهمذاني، فذكر صلابتهم في الدين[4] وأكثرها مذمة احتيال الرفاق بعضهم على بعض، وإقبالهم على مَن تقبل عليه الدنيا وإدبارهم عمن تدبر عنه[5].

ويتطرق الهمذاني بمقاماته إلى الحديث عن بعض وظائفهم وديوان البريد، والوزارات المختلفة، كما يتحدث عن عادات الملوك والوزراء في إغداق الأعطيات والهبات، فيذكر كرم خلف بن أحمد الذي مدحه بست مقامات، ويذكر سيف الدولة

---

(1) المقامة الموصلية، ص98.

(2) المقامة السابقة.

(3) المقامة الرصافية، ص160.

(4) المقامة الأصفهانية، ص51.

(5) المقامة الصيمرية، ص207.

الحمداني[1].

ولا يعد المبارك هذه الأخبار المتعلقة بالملوك والوزراء صادقة أو واقعية، بل يجعلها من وحي خيال الهمذاني، فهو على سبيل المثال لم يعاصر سيف الدولة فكيف حضر مجلسه وسمع حديثه! وفي الوقت نفسه لا يطعن ذلك في مقاماته، لأن الغاية منها ليست تأريخية، وإنما كان يستلهم الواقع ليصور منه صوراً أدبية[2].

وهنا تنتهي المظاهر الاجتماعية التي استطاع مازن المبارك أن يستكشفها من خلال مقامات الهمذاني، لكنه لا يترك الأمر دون أن يبدي رأياً فيه. ففي نظره أن مقامات الهمذاني استطاعت أن تنقل لنا بعضاً من مظاهر الحياة الاجتماعية التي سادت عصره، غير أنه يؤكد على أن هذه الصورة التي نقلتها المقامات ينقصها عدم الوضوح والصدق. أما عدم الوضوح فلأن الهمذاني أهمل الكثير من جوانب الحياة: كالحديث عن المرأة التي كان لها مكانها في العصر العباسي، أو الحديث عما كان يسود الحياة من حرية أو عبودية، وما كان في حياة الحكام وتصرفات الملوك من عدل أو استبداد. وأما عدم الصدق فإن المقامات لم تكتب أصلاً لوصف واقع أو تاريخ عصر، فالهمذاني يروي للمتعة لذا قد يجنح به الخيال ويبعده عن الواقع وقد تؤثر فيه آراء خاصة أو مذاهب معينة. وحتى تكتمل الصورة وضوحاً لا بد من ذكر كثير مما أهملته المقامات ولتبلغ مرتبة الصدق لا بدّ من حذف الكثير، ونحن بحاجة إلى معرفة النوازع النفسية للكاتب حتى نجرد كتابته من آثاره الخاصة فتصل الصورة إلى الحياد العلمي. والهمذاني كان يعنيه في المقام الأول الأسلوب لذا نجده مقيداً نفسه بأغلال الصنعة، وليس ذلك غريباً على العصر الذي عاشه الهمذاني، عصر الزخرفة والصنعة، فشكل أسلوب المقامات ظاهرة انتشار الصنعة في مجتمعه، وفسر مبارك هنا انتشار الصنعة في المقامات تفسيراً حضارياً إذ إنها تقابل اهتمام الناس في ذلك العصر بالمظهر والزخرفة كما شكلت موضوعات مقاماته جوانب من خلالها استطاع أن يصور بعض المعالم الجدية لتلك البيئة التي عاش فيها، ووضع فيها الكثير من معالم المجتمع القريبة من الاستواء والوضوح. ومهما يكن من أمر مقامات البديع فإن المبارك لم يكن ينتظر أن يستخرج صورة كاملة واضحة لمجتمعه من خلالها لأن ذلك مستبعد بالاعتماد على عمل واحد، وكاتب واحد،

---

(1) المقامة الحمدانية، ص151.

(2) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ص111.

وإذا أردنا استكمال تلك الصورة فعلينا أن نضيف إليها أدب العصر بجميع عناصره ومنتجيه. ويكفينا مما حصلنا عليه أن نستدل على قدرة الأدب في نقل صور المجتمعات التي ينشأ فيها[1].

الجانب السياسي والاقتصادي في المقامات:

ونجد سهيل خصاونة في دراسة عن المقامات – دراسة نصية" يخصص نصف رسالته للحديث عن جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وذلك من خلال مقامات الهمذاني[2]. إذ قسّم دراسته قسمين، جعل الأول لدراسة مضمون مقامات الهمذاني، وجعل الثاني الآخر لدراسة الشكل، ثم وضح العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون.

وفي تناوله للحياة السياسية في المقامات يرى أن الهمذاني وزع نظرته النقدية للسياسة والسياسيين بهدوء وحكمة وروية. ففي المقامة التميمية[3] نجده يعرض أولويات التنظيم السياسي في الولاية الشامية جاعلاً الأولوية لوزارة البريد لما لها من أهمية في ضوء التدهور الأمني، ثم لوزارة المظالم. وبذا يكون الهمذاني قد أطلعنا على شيء من الفوضى السياسية آنذاك وكأنه يريد وضع حد للظلم السائد. كما صوّر حال تلك الوزارات وكيف أنها تعدّ مصدراً للثراء الفاحش حين توليها. أما من يُعزل عنها فإنه يلحقه من الأذى الشيء الكثير، فقد صور الهمذاني ذلك في المقامة المضيرية[4] حين جعل التاجر يشتري ذلك الحصير من دور آل الفرات وقت المصادرات وزمن الغارات[5].

ويعد بديع الزمان من البراعة، بحيث لا يصرح القول وإنما ينثر آراءه النقدية واحتجاجه على الظلم بين ثنايا المقامات، وعلى لسان البطل والراوية، موضحاً من خلالها ما كان يعتري الدولة من ظلم السلاطين، والخوف الذي يسكن قلوب الرعية.

أما على صعيد الحياة الاقتصادية فيؤكد الباحث أن واقع الحياة الاقتصادية يسيطر

---

(1) المرجع نفسه، ص112–116.

(2) سهيل خصاونة، مقامات بديع الزمان – دراسة نصية–، رسالة ماجستير، إشراف عفيف عبد الرحمن – جامعة اليرموك، الأردن، 1997م.

(3) المقامة التميمية، ص236.

(4) المقامة المضيرية، ص110.

(5) المقامة نفسها،

على واقع مجتمع البديع، فمقاماته مشغولة بفكرة التباين الاقتصادي الذي أدى إلى التباين الاجتماعي، فصور لنا، ومن خلال مقاماته تلك الفوضى الاقتصادية والتوزيع السيئ لرؤوس الأموال، مع انصراف إلى الملذات، فعرض البديع لكثير من صور الطبقية الصارخة في مجتمعه، تلك الصور التي تظهر فرقاً حاداً في المستويات، ففي الوقت الذي كان عيسى بن هشام يتسوق الفاكهة في أرقى أسواقها الموجودة في بغداد، يطلّ أبو الفتح الإسكندري على فارعة الطريق العام ماداً يده سائلاً الناس متمنياً أبسط أنواع الأطعمة.

كما أن عرض البديع للتباين الطبقي لم يقتصر على الأطعمة والمأكولات، إنما تعداه إلى المسائل المتعلقة باللباس. ومن هذه العروض التي يقدمها لنا عن الحياة الاقتصادية يقف البديع صارماً، إذ تولد لديه إحساس بأن الغنى في مجتمعه غنى مشبوه يتحصل بواحدة من ثلاث طرق: السلب، العثور على كنز، التضحية بالعرض. ذكر ذلك بوضوح في المقامة الأذربيجانية[1]. وعليه فقد رفض بديع الزمان أن يكون غنياً وفضل أن يعيش فقيراً معدماً. ولعلّ المقامة الصيمرية[2]، تمثل نموذجاً حياً ناطقاً لمغزى ما أراد البديع أن يقوله عن الإسراف ونتائجه، داعياً من خلالها الناس أن يقتصدوا في كلّ شيء.

أما الحياة الاجتماعية فقد كان لها الحظ الأوفر في دراسة خصاونة، تناول فيها جل الظواهر الاجتماعية التي سادت عصر الهمذاني، وظهرت جلية واضحة في مقاماته، من حيث الطبقية، والفقر، والكدية، والبخل، والسلب، والنزاعات الأسرية، والشكوى من الزمن، والاغتراب، والأخلاق الحميدة والذميمة.

المقامة وصراع الطبقات:

أما الطبقية فقد شغلت بديع الزمان كثيراً، وأكبر مثال على ذلك شخصيتاه الرئيستان عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري؛ ففي حين كان عيسى بن هشام يمثل الشخصية الغنية المترفة، كان الإسكندري يمثل شخصيّة الفقير. وأكثر المقامات كشفاً عن تلك الطبقية المقامة المضيرية[3]، إذ ورد على لسان التاجر فيها صورة واضحة للطبقية التي كانت تتنعم بها فئات محدودة على حساب أكثرية تنتظر اللقمة ولا تحصلها.

---

(1) المقامة الأذربيجانية، ص43.

(2) المقامة الصيمرية، ص207.

(3) المقامة المضيرية، ص104.

وأما الفقر فقد كانت له صوره أيضاً وما المقامة الساسانية[1] إلا صورة حية ناطقة لاحتياجات الفقراء. تلك الاحتياجات التي لم تترك شيئاً إلا طلبته ولم يقتصر تصويره على الفقر إنما أخذ يصور الحالة النفسية التي تنتاب الفقراء، كتلك النفسية الصعبة التي عاناها الصيمري[2]، ويعانيها كل من هو على شاكلته في كلّ زمان ومكان كما لم تغفل المقامة الشيرازية[3] عن تصوير آثار الفقر المادية الظاهرة على الأجسام تماماً كما تجلّت على هيئة أبي الفتح الإسكندري.

ولعلّ الكدية هي التي برزت بشكل جلي وواضح في المقامات. فكانت موضوعها الرئيسي، ولعلها من أكبر آثار الفقر الاجتماعية التي جعل لها البديع صوراً عدة وطرائق متنوعة استعملها الإسكندري في تكديه. فقد احتال على إبليس في المقامة الإبليسية[4]، حتى عدّه عيسى بن هشام أستاذاً في هذه المهنة[5].

ومن تلك الطرائق امتهان الكدية، وتعد المقامة القردية[6] مثالاً على هذا النوع إذ يلجأ صاحبها إلى تحصيل المال بطرق تحسب عملاً، لكنه عمل غير مناسب إلا أنهم يفضلونه على السؤال ومد اليد. وكذا الحال في المقامة المكفوفية[7].

ومن أساليب الإسكندري في الكدية اصطحاب العيال لعرض الحال، وذلك من أجل استعطاف الناس، وكسب شفقتهم، كما فعل في المقامة الأسدية[8]، وإن لم يصطحبهم فإننا نجده يستغلهم، وهم غائبون كما استغلهم في المقامة البصرية[9].

وفي مقامات أخرى نجد أبا الفتح يلجأ إلى حيلة أخرى للكدية هي استخدام الأوراق والمنشورات التي يعرض فيها حاله، وهي وسيلة توسل بها في المقامة البلخية[10].

---

(1) المقامة الساسانية، ص92.
(2) المقامة الصيمرية، ص207.
(3) المقامة الشيرازية، ص167.
(4) المقامة الإبليسية، ص181.
(5) المقامة الغزارية، ص68.
(6) المقامة الفردية، ص96.
(7) المقامة المكفوفية، ص78.
(8) المقامة الأسدية، ص29.
(9) المقامة البصرية، ص63.
(10) المقامة البلخية، ص14.

وليس أفضل من اللسان في الكدية والسؤال والتعبير عن ضيق الحال. وللبلاغة والفصاحة التي يمتاز بها دور رئيسيّ في نجاح وسيلته تلك، فهو في المقامة الحمدانية[1] ذلك البليغ الذي يثير الشفقة والحزن.

أما الادعاء والتظاهر فكانا من أساليبه في التكدية في المقامة الأرمنية[2]، استكدى فيها كفّ ملح، واستعمله في ادعائه حتى تمكن من الحصول على الخبز ومن بعده الإدام.

ونجده أحياناً يطرق الأبواب ويلج البيوت بعد أن يحدّث من خلف الباب حديثاً مفصلاً طويلاً يثير الإشفاق، بحيث يتسابق مَن في البيت إلى فتح الباب وإعطائه حاجته[3].

لكنّ أغرب هذه الطرق على الإطلاق، استغلاله للدين كوسيلة للتكدية، يظهر بمظهر المخلص في دعائه، والصادق في توبته، وهو بعيد عنهما كل البُعد، أو يلبس لبوس الوعاظ، ويلج المساجد، ليوقع الناس في فخّ هذا المتزاهد[4].

ويرى خصاونة في دراسته أن ظاهرة استغلال شخصية الرسول ﷺ والإفتراء عليه أمر جرى في التاريخ الإسلامي، وكان قد تصدّى لها علماء الحديث، لكن الظاهرة اللافتة في المقامات هي جمع المال لأجل الجهاد المزعوم، ولرد كيد الأعداء، إذ يجعل الإسكندري من نفسه محارباً ليحصّل ما يحصّل من الأموال بعد أن تنطلي الحيلة على الناس[5]، وبذا يتوصل خصاونة إلى أن هذه هي أهم وسائل الكدية التي تعامل بها أبو الفتح الإسكندري في مقامات بديع الزمان.

أمّا البخل فيعدّ من الظواهر البارزة في زمن البديع، وقد يكون سببه عائداً إلى الظروف الاقتصادية السيئة. مثّلها ببراعة الإسكندري في المقامات. فبعد أن ذاق مرارة الفقر، وأحسّ بقيمة الدرهم والفلس، أخذ يوصي ابنه أن يبذل جهده لتوفير المال ما أمكنه[6]. ذلك أكبر دليل على بخله، لدرجة أخذ معها يحدد طبيعة الأطعمة المباحة،

---

(1) المقامة الحمدانية، ص151.

(2) المقامة الأرمنية، ص186.

(3) المقامة الناجمية، ص190.

(4) المقامة الأصفهانية، ص51.

(5) المقامة القزوينية، ص86.

(6) المقامة الوصية، ص204.

وطبيعة الوجبة الصحية[1]. فعبّر البديع في مقاماته عن ظاهرة البخل أيما تعبير، إلا انه لم ينس ذكر الكرم وأهله، فقدّم خلف بن أحمد نموذجاً للكرم والكرماء[2].

ويؤكد خصاونة أنّ كلّ ظاهرة من هذه الظواهر الاجتماعية يؤدي بعضها إلى بعض. فالبخل ناجمٌ عن التكدي والاستجداء، والسلب بصوره المتعددة ناجم عن ذلك البخل. أما أشهر طرق السلب في المقامات فهو السلب بالمصادرة، وهو نوع خاص بالخلفاء والوزراء يستخدمونه كنوع من العقاب. وهناك السلب بطريق الشراء كما فعل التاجر البغدادي صاحب المضيرة[3]، وقد يكون السلب باستخدام الحيلة والخداع، أفرد الهمذاني لهذا النوع مقامة كاملة هي المقامة الرصافية[4]، التي عدّد فيها الهمذاني أكثر من سبعين نوعاً للحيلة والخديعة، منها الطريف، ومنها الماكر الخبيث. أما السلب بقطع الطريق فهو أحد المؤثرات على الوضع السياسي آنذاك، إذ يعتري المسافر هاجس من الخوف من مفاجأة الطرق والأسفار، نلمح هذا الهاجس في المقامتين الفزارية [5]، والملوكية[6].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ومن النتائج الاجتماعية التي آل إليها سوء الأحوال الاقتصادية التي أظهرتها المقامات النزاعات الأسرية. كَأَنْ تبدأ الزوجة بالشكوى إن قلّ المال وكثرت الديون، ولم يتوافر المسكن الواسع المريح[7].

وتتجلى فلسفة البديع في نظرته إلى الزمن، إذ قاربت المقامات التي تظهر فيها هذه الفلسفة على العشرين أجراها على لسان أبي الفتح. والإنسان مع الزمن وتقلباته على ثلاثة أحوال: إما أن يكون ذلك المتفهم لطبيعة الزمن المتقلبة فيدعو نفسه إلى الصبر[8]، وإما أن يكون ناقماً ساخطاً عليه، فتظهر حالة من المعاناة يدعو معها نفسه إلى الجنون[9]، وإما أن يعيش انفصام الشخصية، فبعد أن كان الإسكندري يلزم المحراب نجده بعدها

---

(1) المقامة نفسها.
(2) المقامة المضيرية، ص104.
(3) المقامة السابقة.
(4) المقامة الرصافية، ص157.
(5) المقامة الفزارية، ص68.
(6) المقامة الملوكية، ص228.
(7) المقامة المكفوفية، ص78.
(8) المقامة الأرمنية، ص186.
(9) المقامة الساسانية، ص92.

مطرب الحانة الظريف[1].

وضيق الزمان، مع انعدام سبل الارتزاق ألجأ الناس إلى الاغتراب، كما فعل الصيمري الذي جاب البلاد[2].

ويلاحظ خصاونة: أن حركة البديع في المقامات على صورتين: داخلية في بغداد، والكوفة، والرصافة، والبصرة، والموصل، وحلوان، ...، وخارجية وصل فيها إلى جرجان، وبَلْخ، وسجستان، وأذربيجان، ... [3].

وفيما يتعلق بالظواهر الأخلاقية فهي إما حميدة وإما ذميمة. ويعتقد خصاونة أن المقامات تتسم بالسمة الدينية، إذ نجد فيها حضوراً واضحاً للمسجد الذي تؤدي فيه الصلاة، وتنطلق منه المواعظ من أفواه الواعظين، ويتردد ذكر الحج، والجهاد، والصدقات، بأشكالها المختلفة، وتلبية الدعوات، وإعفاء اللحى.

هذا ولم تخل من إيراد الأخلاق السيئة، فمما يتعلق بالسلوك الديني إطالة الصلاة، والمتاجرة بالدين، وفساد القضاء.

جميع الحقوق محفوظة

كما يمكننا ملاحظة مجموعة من الأخلاق والأعراف الاجتماعية فالحميدة منها كالاهتمام بالنظافة العامة. والذميمة كالسب والشتم بالألفاظ المنحطة، أو استخدام الإشارات للغرض ذاته.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وإذا ما انتقلنا إلى الحياة الأدبية في المقامات فإننا واجدوها على وضع مغاير للواقع السياسي، إذ سادت حالة فريدة من الازدهار الثقافي والعلمي.

تتسم الشخصية الثقافية بالاطلاع الواسع، والنشاط المتحرك، وموسوعية المعرفة، ملمة بجوانب كثيرة من الحياة، تمثلها شخصية الإسكندري في المقامة السجستانية[4]، وشخصية أبي العنبس الصيمري [5].ويخلص خصاونة من خلال هذه الشخصية الثقافية إلى القول بأن ثقافتها لم تكن بريئة بقدر ما كانت سعياً لاهثاً وراء قهر الظروف المحيطة بغض النظر عن المبادئ والقيم والالتزام [6].

ويعبر الهمذاني عن حساسية الحياة الثقافية من خلال عدم التفرقة بين سلطة

---

(1) المقامة الخمرية، ص239.

(2) المقامة الصيمرية، ص207.

(3) سهيل خصاونة، مقامات البديع، ص106-107.

(4) المقامة السجستانية، ص18.

(5) المقامة الصيمرية، ص207.

(6) سهيل خصاونة، مقامات البديع، ص130.

السياسة وسلطة الأدب، إذ يرى أنهما يجب أن تكملا بعضيهما بعضاً باحترام، فهو يحلم أن تحترم السياسة الأدب. كما صورّ له خياله ذلك في المقامة السارية[1].

وقد تطرّق الهمذاني في مقاماته إلى عدد من الجوانب النقدية، وإظهار الأحكام التصنيفية، فأصدر حكمه على امرئ القيس[2]، والنابغة[3]، وزهير بن أبي سلمى[4]، وطرفة بن العبد[5]، وجرير[6]، وغيرهم.

كما أظهر فهماً واضحاً لقضية اللفظ والمعنى، فاتسم الجاهليون بعناية خاصة بالمعنى في حين أهتم المتأخرون باللفظ والصنعة اللفظية. كما عرض للموهبة الشعرية التي يؤمن بها كل الإيمان، وعرض لقضية شياطين الشعر[7].

وتناول قضية الانتحال في المقامة الغيلانية[8] واتهم ذا الرّمة بالانتحال على لسان الفرزدق.

وفي المقامة الشعرية أشار إلى معنى المعنى أو البعد الثاني للكلام[9] ولعلّ الألغاز في عمومها تعبرّ عن إدراك عميق للمعنى مما هو وراء الألفاظ والحروف. ووجود هذا العمق في المعنى عند المهذاني دليل إدراكه لمدلولات الكلمات في ما وراء حروفها، ويؤكد قدرة البديع على استخدامها الألفاظ وأن المقامات لم تكن تهتم بالألفاظ دون المعنى كما اتهمها بعض النقاد عندما وجدوا كثرة المحسنات اللفظية فيها.

كانت تلك إحدى الدراسات التي دارت حول مقامات الهمذاني، واستشفّ من خلالها الباحث صورة لمجتمع البديع، وهي لا تبعد كثيراً عن سابقتها – دراسة مازن المبارك–، استطاعت أن تثبت أنّ مقامات الهمذاني تعكس صورة تقريبية لحياة عصره الاجتماعية وما يتصل أو يؤثر بها من جوانب سياسية واقتصادية وأدبية.

---

(1) المقامة السَّارية، ص233.

(2) المقامة القريضية، ص5.

(3) المقامة السابقة.

(4) المقامة السابقة.

(5) المقامة السابقة.

(6) المقامة السابقة.

(7) المقامة الإبليسية، ص181.

(8) المقامة الغيلانية، ص38.

(9) المقامة الشعرية، ص223.

ولو تفحصنا الدراسات الأخرى لوجدنا أنها لا تفتأ تنظر فيما كتبه الهمذاني لتوضحّ الدلالة الاجتماعية لهذه المقامات، لكنه نظر لا ينفصم عن تناولهم للمقامات عامة، إذ إن المجتمع الذي تعكسه المقامات هو أحد فروع دراستهم للمقامات، لذا لم تكن دراستهم شاملة لتغطي كل الجوانب الاجتماعية التي تطرق لها الهمذاني في مقاماته.

المقامة والنقد الاجتماعي:

فهذا جورج سالم[1] يؤكد أن قراءة دقيقة لمقامات الهمذاني كفيلة بأن تعرّفنا كثيراً من الأمور فيما يتعلق بالعادات الاجتماعية، كالطعام وأنواعه، والخمرة، واللهو، والاغتسال، والحجامة، والغناء، والشتائم، وحيل اللصوص، والكدية، وعادات الناس في دفن الموتى، وطرائقهم في بناء المنازل، وتأثيثها، وغير ذلك.

فيصور الهمذاني في المقامة المجاعية[2] بعض الأطعمة المشهورة في عصره، والنماذج التي كان الناس يستطيبونها وطرائق صنعها، ويتحدث عن المضيرة[3]، وعن النهيدة[4]، والدرمك والطعام المصنوع من لحم المعز الفتية، وما يؤكل لتحريك النهمة وتقوية الشهية، ولم يغفل عن ذكر الأطعمة الفارسية فيذكر الطباهجيات وطريقة صنعها[5].

ويتردد ذكر الخمر مع الحديث عن الطعام، فهناك خمر خاص يشرب قبل الطعام وآخر يشرب بعده[6]، ويتردد كذلك ذكر الحانات الخاصة بالخمر[7].

وأفرد الهمذاني مقامة خاصة يغلب عليها طابع الفكاهة للحديث عن الاغتسال والحجامة[8]، يوضح فيها بصورة سريعة طريقة الاغتسال التي سادت في البلاد أمداً طويلاً.

ولا يتردد الهمذاني في تصوير ذلك المشهد من مشاهد الغناء الذي دار في وسط

---

(1) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص36.

(2) المقامة المجاعية، ص127.

(3) المقامة المضيرية، ص104.

(4) المقامة النهدية، ص176.

(5) المقامة الصيمرية، ص207.

(6) راجع المقامة المجاعية، ص121.

(7) المقامة الخمرية، ص239.

(8) راجع المقامة الحلوانية، ص171.

البلدة[1]، وهي صورة لا تبعد كثيراً عن صورة القرّاد الذي يرقصّ قرداً أمام الناس لينال إعجابهم فيجودون عليه بما يسد رمقه[2].

وفي مقامة طويلة هي المقامة الرصافية[3]، يذكر الهمذاني أنواع اللصوص، فيعدد أكثر من ثمانين صنفاً من اللصوص والمختلسين. وحديث اللصوص يفضي بنا إلى الكدية. ويعتقد جورج سالم أن انتشار الكدية ما هو إلا دلالة واضحة على انتشار الفقر في طبقة كبيرة من المجتمع[4]، بحيث يفرد الهمذاني مقامة خاصة يصور فيها أهل الكدية ممن يطلق عليهم اسم الساسانيين[5].

ويؤكد أن دراسة المقامات تكشف بعض الشؤون المتعلقة بالمنازل وطريقة بنائها والمواد المستعملة لذلك، وأثاثها وأنواع المواعين والأواني التي يستعملها الناس. ويضرب مثالاً تردد ذكره عند الدارسين مراراً في هذا السياق، هو المقامة المضيرية[6]، كما تكشف المقامات عن الطريقة التي كانت متبعة آنذاك في دفن الموتى، تقوم المقامة الموصلية[7] بمهمة الكشف تلك.

جميع الحقوق محفوظة

ويشير المؤلف إلى تصوير المقامات للأخلاق التي كانت سائدة في ذلك العصر، وهي في نظره تنحو غالباً نحو التحلل الأخلاقي، من سكر وخلاعة ومجون، رسم الهمذاني بعض ذلك في المقامة الخمرية[8].

وبهذه النماذج واللمحات المختلفة التي أشار إليها جورج سالم، يعدّ المقامات من الدلائل الواضحة عن الجوانب الاجتماعية التي سيطرت على عصر الهمذاني[9].

وتناول فيكتور الكك[10] المقامات على أنها نوع من النقد الاجتماعي، إذ لا بدّ لمتصفح مقامات البديع بروية وإنعام نظر، أن يفطن لما فيها من إشارة قريبة أو بعيدة

---

(1) المقامة المكفوفية، ص87.
(2) المقامة القردية، ص96.
(3) المقامة الرصافية، ص157.
(4) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص39.
(5) المقامة الساسانية، ص92.
(6) المقامة المضيرية، ص104.
(7) المقامة الموصلية، ص98.
(8) المقامة الخمرية، ص239.
(9) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص42.
(10) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص70.

مقصودة أو غير مقصودة تكشف له نواحي ظليلة من حياة المجتمع في ذلك العصر الملئ بالمتناقضات والغرائب.

فالمقامة الرصافية[1] تصف حيل اللصوص والطرارين ووسائلهم الجهنمية في السرقة والنهب، حتى إنهم اتخذوا المساجد مأوى ومسرحاً للسلب.

والمقامة البغدادية[2] صورة للحياة في مدينة السلام ولعبث ظرفاء بغداد بالساذجين من أهل المزارع.

ويجعل الكك مقامات الهمذاني شريطاً سينمائياً فوضوياً لشتى مظاهر الفساد والإفساد، وسجلاً حافلاً للحياة ذات الوجهين في الخبث والرياء والنفاق تحت بردة التقى والزهد والورع[3]. تماماً كما وصفتها المقامة الخمرية[4]. وأكثر ما يظهر حُنق الهمذاني ونقمته على القضاة الذين يستغلون الدين والشرع مطية للاحتيال[5].

ويمركز فيكتور الكك الهمذاني في مقدمة الأدباء الساخرين الانتقاديين في العالم، وذلك لبراعته ودقة ملاحظته ونفاذ وصفه وبعد غوره في التحليل وخفة الفكاهة[6]، من خلال عرضه لحديث التاجر في المقامة المضيرية[7]، حديث النعمة الذي أثرى بعد عوز وأترف بعد خشونة وشظف.

ويعد الكك النقاط التي اشار إليها أهم الأمور البارزة التي يمكن أن نستشفها من خلال المقامات التي تحمل قيمة أدبية إلى جانب القيمة الاجتماعية[8].

أما مصطفى الشكعة فيركز على ناحيتين تصورهما مقامات البديع أحسن تصوير هما أخلاق المعاصرين وأحوال العصر[9]. إذ يعدد الهمذاني في المقامة الرصافية[10] أكثر من ثمانين صنفاً من اللصوص الذين يستعملون حيلاً غريبة، لدرجة أن لصوص اليوم في نظر الشكعة يصح أن يكونوا على خطورتهم تلامذة صغاراً بالنسبة إليهم.

---

(1) المقامة الرصافية، ص157.

(2) المقامة البغدادية، ص59.

(3) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص71.

(4) المقامة الخمرية، ص239.

(5) راجع المقامة النيسابورية، ص199.

(6) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص72.

(7) المقامة المضيرية، ص104.

(8) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص72.

(9) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص285.

(10) المقامة الرصافية، ص157.

ويصور الهمذاني أحوال العصر في المقامة الصيمرية على لسان عيسى بن هشام وهي صورة لا تكاد تختلف عن الصورة التي يظهر عليها المعاصرون من أهل زماننا.

أما أحوال الناس فيلمسها الإنسان في اكثر مقامات الهمذاني وذلك من خلال الأعمال المختلفة التي كان يأتيها أبو الفتح الذي كان يتخذ في كل مقامة شكلاً ويلبس لكل حال ثوباً خاصاً.

ويستشف الشكعة من مقامات البديع أن عصره كان عصر تحلل خلقي شنيع من سكر وخلاعة ومجون. واعتبر المقامة الخمرية[1] ، والمقامة الشامية التي حذفها أغلب ناشري المقامات حيث حذفها محمد عبده ومحمود الرافعي، وعلي أبو ملحم، ومحمد محيي الدين عبد الحميد ولم يثبتها سوى فاروق سعد لما حوت من أفعال وألفاظ يخجل لها المرء، مثالين على هذا وفي نهاية المقامة الرصافية[2] قصة مجونية مفحشة، وكذلك الحال في نهاية المقامة الشيرازية[3] ثمة أبيات من الشعر المفحش.

ومجمل القول عند الشكعة أن مقامات البديع من الوثائق التاريخية التي تعطينا فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية في زمانه وأحوال العصر وأخلاق الرجال[4].

وعلى الرغم من أن عبد الرحمن ياغي في كتابه "رأي في المقامات" يطلق على مقامات الهمذاني اسم المسرح إلا أن ممثليه – في رأيه– استطاعوا أن يمثلوا على خشباته الحياة في عصره من جوانب كثيرة: سياسية، وعقائدية، وعرقية، وأدبية، واجتماعية، وتعليمية، ولغوية، حتى اشتملت على الكثير مما يجري في حياة الناس[5].

فمشهد يصور بعض العادات والتقاليد، وما يقع بين الناس من خصومات حادة، وأحقاد مستعرة، كالمقامة الغيلانية[6].

ومشهد يعرض ألوان الهجاء المقذع، وعبارات الشتائم، وما تصوره من سوءات لدى المجتمع والناس، وبذاءة أهل الحضر آنذاك، كالمقامة الدينارية[7].

---

(1) المقامة الخمرية، ص239.

(2) حذف محمد عبده هذه القصة من المقامة.

(3) لم يورد محمد عبده هذه الأبيات في المقامة.

(4) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص289.

(5) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص52.

(6) المقامة الغيلانية، ص38.

(7) المقامة الدينارية، ص217.

ومشهد للحياة الاجتماعية اللاهية التي ينغمس فيها فريق من إخوان الخلوة، ممن كانوا يستجيبون إلى دواعي الشطارة، حيث يمضون إلى الخمارة، وينتهون إلى المسجد، لكنه مشهد فني ساخر يكاد يفوق حدة السخرية لدى أبي نواس.

ومشهد لفساد الحياة الاجتماعية في بغداد آنذاك، حيث تتعرف على أخبار اللصوص وحيلهم المتعددة وطرائقهم المختلفة ولكن عن قرب. كالمقامة الرصافية[1].

ومشهد كاريكاتيري ساخر، وصورة فكهة للحمامات وما يجري فيها، كالمقامة الحلوانية[2].

ومشهد يصور الغنى المحدث، وآخر يصور البطولة المقرونة بالدّهاء..

ومشهد غذائي يقدّم أصنافاً من الطعام والشراب وطرائق صنعها.

ومشهد للصعلكة والبطولة والشهامة والتقاليد في الزواج، كالمقامة البشرية[3].

ويخلص ياغي من استعراضه لهذه المشاهد إلى أنه ليس ثمة قضية رائجة في عصر الهمذاني لم تدر حولها مقامة من مقاماته، فهي مغامرات بطل في ميادين الحياة المتعددة[4]. وهذا يجعلها صورة صادقة وحية عن الحياة الاجتماعية في ذلك الحين.

ويصنف عبد الملك مرتاض[5] الكثير من مقامات البديع ضمن ما أطلق عليه اسم "القصة الاجتماعية" التي تناول فيها الكاتب الحياة الاجتماعية على عهده، فنقدها في سخرية الأديب الناثر والكاتب الهازل، حتى أضحت لوحة أدبية خالدة، ويأخذ مثالاً ليطبق عليه رأيه وهو المقامة القردية، ويرى أنّ البديع استطاع أن يصور الحالة الاجتماعية في المقامات بواسطة الوصف الدقيق الذي يسلط أضواءه الساطعة على الموصوفات التي يريد وصفها، ومن خلال ما يأتي به البديع نُدرك ما كان الناس عليه آنذاك. ومن خلال الوصف أيضاً يسلط البديع نقده المرّ اللاذع على المجتمع الذي كان يعيش فيه، وعلى بعض عادات الناس. وكانت نظرة البديع إلى الحياة على أنها شرّ لا ينال إلا بارتكاب

---

(1) المقامة الرصافية، ص157.

(2) المقامة الحلوانية، ص171.

(3) المقامة البشرية، ص250.

(4) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص56.

(5) عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص231.

الشر أيضاً، ومن شرّها أن الكرام تجدهم أبداً في آخر الركب وفي حضيض المجد المادي. ومن أجل ذلك ترى الإسكندري لا يهمه أن يفعل الأفاعيل التي لا تتفق مع مكانته الاجتماعية التي تتمثل في احتراف الأدب، لأن الأدب لا يعني إلا الجوع، والجوع شر، والشرّ أولى أن يجتنب[1].

ويتوصل عمر الدقاق[2] من خلال تناوله للمقامة البغدادية بالدراسة والتحليل إلى أنها تحمل دلائل اجتماعية عظيمة، إذ ثمة فئة ذكية من الجيل العباسي الشاب اتسمت بالفطنة والفصاحة والثقافة والظرف، وتكاثر عددها نتيجة انتشار التعليم، ولكنها عانت من تفشي البطالة نتيجة سوء توزيع الثروة، ولهذا شاعت الكدية وكثر التسول . ويعد احتراف البطل للاحتيال وتمسكه بمبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"، وليد الظرف الاجتماعي المعقد واختلال القيم والموازين وسوء توزيع الثروة[3].

ويرصد يوسف عوض[4] عدداً من الظواهر الاجتماعية والنفسية سادت المجتمع العباسي من خلال مقامات الهمذاني التي حرص البديع على أن تقدم موضوعاتها صورة كاملة لواقع ذلك المجتمع الذي عاش فيه. وأولى هذه الظواهر ظاهرة البؤس، صورتها لنا المقامة المجاعية[5] التي أضحى فيها عيسى بن هشام – وهو التاجر المعروف صاحب النعيم – أضحى من المكدين وهو أمر أحاله إليه واقع المجتمع.

ونتيجة لهذا الواقع المليء بالمأساة اختلت موازين المعاملات بين النّاس والتجار، فداخلها الزيف والنفاق والخداع. وفي جو كهذا أخذ اللصوص يتفنون في أساليبهم وحيلهم التي دعتهم إليها الحاجة مع الفقر.

ومن الظواهر التي عبرت عنها المقامات ظاهرة الظرف وظهور طبقة من الظرفاء يملكون قدرة فائقة على الفصاحة، وهي ظاهرة ملائمة للمجتمعات البائسة، يستخدمها الفقراء في التسرية عن أنفسهم أو في التودد للآخرين، ويستخدمها الأغنياء للتباهي والتملق.

وأما الحالة النفسية التي كانوا يشعرون بها فهي نفسية قلقة مضطربة، يعتريها

---

(1) المرجع نفسه، ص231–237.

(2) عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي.

(3) المرجع نفسه، ص379.

(4) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص110 وما بعدها.

(5) المقامة المجاعية، ص127.

الخوف واليأس والسأم.

وخلاصة رأي يوسف عوض أنّ المجتمع العباسي زمن البديع، كما صورته مقاماته مجتمع عرته أساليب الخوف والضعف، والزيف والنفاق من أجل كسب لقمة العيش. كما كانت تعتري البديع ثورة في نفسه تجلت في نقله للظواهر المكونة لمجتمعه، إذ أجاد قلمه رسم الواقع رسماً دقيقاً بحيث تجلت المأساة واضحة رغبة منه في تغيير هذا الواقع[1].

ويوازن أحمد مصطفى[2] بين الأوضاع الاجتماعية التي سادت عصر البديع وعبر عنها في مقاماته وما هو موجود في واقع حياتنا الحاضرة، ليؤكد أن ثمة تشابهاً بين المشاعر والعادات الإنسانية في كل زمان ومكان.

فصور المكدين وطرقهم وألاعيبهم كثير منها ما زلنا نرى بصماتها في مجتمعنا، فما زلنا إلى يومنا هذا نرى المتسولين يحملون أطفالهم استدراراً لعطف الناس، وما زلنا نرى من يتظاهر العمى من أجل كسب المال، وما زال البسطاء السذج الذين يخدعون فيصدقون ما تفعله الأحراز أو يلتفون حول من يقوم بألعاب بهلوانية وهو يحمل صيواناً أو غيره ما زالوا موجودين في مجتمعنا.

أما اتخاذهم للدين مطيَّة للوصول إلى أهدافهم فهو أمر واضح كل الوضوح في أيامنا هذه، فكثيراً ما نرى الدجالين يبيعون الدواء المغشوش ويدّعون أنّ له قوة التأثير إذا استعملت معه عبارات دينية.

وثمة مظاهر أخرى للحياة الاجتماعية تصورها المقامات، منها الأطعمة والأشربة التي كانت شائعة في تلك البيئة، ووصف الأدوات والأشياء، كما تصور تقلب الأصحاب وإقبالهم على الغني، والنفاق الذي يسود المجتمع بحيث يظهر الشخص غير ما يُبطن، وانتشار الشائعات، وتصديق العامة لكل ما يُقال. وتذكر ألوان الفساد التي عرفها المجتمع، وصورة فكهة تعكس ما كان يجري في الحمامات، وما كان الحلاق يقول فيها، كما صورت لمحات من الصراع بين العرب والعجم إذ ما يفخر الإسكندري بعروبته، وشيئاً من الملامح السياسية التي أبرزتها التهم التي كانت توجه لأصحاب الأموال لمصادرة أموالهم، وخاضت المقامات الصراعات المذهبية والمناقشات الكلامية.

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص116-117.

(2) أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص55 وما بعدها.

وهكذا يرى أحمد مصطفى أن مقامات البديع قدّمت لنا عدداً من المظاهر الاجتماعية التي سادت عصره وهي مظاهر نجد كثيراً منها إن لم تكن غالبيتها في مجتمعنا هذه الأيام. وكأن التاريخ يُعيد نفسه، فنعيش الزمن الماضي في وقتنا الحاضر[1].

وفي مقالة بعنوان "المقامات وأثرها في تراثنا العربي"[2] يخلص طه هاشم إلى رأي مفاده أن اقتراب المقامات من المجتمع، وعنايتها بتشخيص بعض مشكلاته هو الذي يعطيها أهمية تراثية فنية، إذ ألقت ضوءاً عاماً على مجتمعاتها، ففي المقامة الصيمرية ترد إشارات إلى بعض الطبقات الاجتماعية المتمردة التي مارست الاحتيال والعبث والمجون كالمنجمين والمشعوذين والمخنثين. كما يمكننا أن نضع ايدينا من خلال تلك المقامات على الحرف الشعبية المعروفة يومها كالقرادين والملاحين والخبازين والحلاقين والحجامين، ... وغيرهم[3].

ويشير موسى سليمان إلى أن الصورة الاجتماعية التي صور بها الهمذاني جانباً من المجتمع العباسي بارزة الوضوح في مقاماته ولا سيما في حديثه عن تلك الطائفة من الناس الذين ابتلي بهم المجتمع، وكانوا على شيء كبير من البراعة في تشقيق الكلام، وتفنيد القول، وتنميق اللغة، وهم جماعة المكدين[4].

ولعل هذه هي أهم الدراسات التي تناولت الحياة الاجتماعية كما صورتها مقامات البديع، وهي في مجملها تجمع على أن البديع أحسن في نقل صورة تكاد تكون كاملة لمجتمعه، فأنت واجد فيها كثيراً من مظاهر تلك الحياة، وهو أمر ليس بغريب على فنان امتاز بقوة الملاحظة ودقة الوصف والتصوير، وأظهر اهتماماً واضحاً بالمشكلات والنواقص التي كانت تعتري زمانه فأراد أن يسلط الضوء عليها كوسيلة منه للإصلاح، فهي طريقته الوحيدة لذلك، وإن لم يكن الإصلاح من مهام الفنان، فكفاه أنه نقل لنا واقعاً عايشه وعانى فيه ألوان الضياع والفقر. حتى قَطْع الطريق عاناه في حياته الخاصة وتأذى منه، فأقل ما يفعله للتعبير عن رفضه لذلك الواقع هو أن يصوره أدق تصوير، وقد فعل وأجاد.

---

(1) المرجع نفسه، ص55-67.

(2) طه هاشم، المقامات في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي، عدد11-12، ص7، 1976، بغداد.

(3) المرجع نفسه، ص15 وما بعدها.

(4) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ص216.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

البعد الاجتماعي والإنساني لبطل المقامات:

على أن عدداً من الدراسات لم يكن همّها رصد الظواهر الاجتماعية التي تعرضت لها المقامات وإنما انصب اهتمامها على تلك النماذج الإنسانية التي ذكرها الهمذاني في مقاماته وحلل نفسياتها وشخصياتها وعلى رأسها شخصية البطل "أبي الفتح الإسكندري" ومن بعده الراوي "عيسى بن هشام".

وقد استقطب هذان النموذجان عناية كثير من الدارسين حتى وجدنا كتباً ألفت للحديث عنهما، فنجد كتاباً بعنوان "النموذج الإنساني في أدب المقامة"[1] انصب موضوعه الأساسي على الحديث عن هذه النماذج الإنسانية التي يخلقها الأديب ويبدعها لتكون شخصيات عمله الأدبي، ونجد كتاباً آخر بعنوان "النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة"[2] تناول فيه عدداً من هذه النماذج من بينها شخصية أبي الفتح بطل مقامات الهمذاني ، وشخصية أبي زيد السروجي بطل مقامات الحريري، ونجد كتاباً خصص للحديث عن بطل مقامات الهمذاني تحديداً بعنوان "أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني وشخصيته المجهولة"[3]، حاول فيه معرفة الشخصية الحقيقية لبطل مقامات الهمذاني.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

فما هو هذا النموذج الإنساني؟ كيف نعرّفه؟

يعرف النموذج الإنساني أو البشري بأنه "تقديم صورة متكاملة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية – لشخصية أدبية، بحيث تتمثل في هذه الشخصية مجموعة من الصفات كانت من قبل مطلقةً في عالم التجريد الذّهني، بعيدة عن عالم الحواس، أو كانت متفرقة في مختلف الأشخاص[4].

فالنموذج إذاً من الإنسان، فرد من أفراد الهيئة الاجتماعية، تغلب عليه صفة نفسية أو مادية ما، تميزه من حيث الدرجة لا من حيث النوع من غيره من بني الإنسان. ويختلف تناول هذا النموذج من قطر إلى قطر، ومن عصر إلى عصر، ومن حضارة إلى حضارة باختلاف الثقافة والحياة الاجتماعية والأطر الفلسفية والفكرية والنفسية والاقتصادية وسواها.

---

(1) علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص51 وما بعدها.

(2) محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، ص22 وما بعدها.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات البديع، ص61 وما بعدها.

(4) علي عبد المنعم، النقد الأدبي، ج3، ص45.

ومثل هذه النماذج أخلد في تاريخ الأدب، وأبلغ تأثيراً من غيرها، لأنها أقوى تعبيراً عن غيرها، وأدق تمثيلاً لضمير مجتمعها، إذ إنها تخصصت بسمات معينة، وكلما ازداد تخصصها ازدادت شفافيتها عن معان إنسانية أرحب وأعمق، حتى تصبح نماذج خالدة لجوانب من النفس الإنسانية كأنها تعيش في كلّ البلاد، وتتكلَّم كلّ اللغات، وتحيا من أجل ذلك في كل الأذهان، في حين أنها من خلق الخيال الأصيل وحده[1].

أما المصدر الذي تستوحى منه هذه النماذج الإنسانية أو البشرية فهو الواقع، "إذ إنّ الأديب يقوم بتجميع كثير من الصفات التي كانت متفرّقة في مختلف الأشخاص، فيجسدها في نموذجه، ويمنحه من السمات والشيات ما يحدد ملامحه، ويبرز قسماته، ويطبع سلوكه بطوابع خاصة، ثم ينفخ فيه من روحه، فإذا هو مثال تامّ الخلق والتكوين، نابض بالحياة والحركة، أغنى في دلالته، وأقوى في إثارة المشاعر والأفكار من نظيره في الواقع المألوف، الذي قد لا يتاح لكثير من الناس ملاحظته والوقوع عليه[2].

والناظر في مقامات الهمذاني يجد أن البديع قد استلهم من واقع حياته نماذج كثيرة أضفى عليها صفة أدبية فنية فأصبحت تمثل شخصيات المقامات. على أن أهم هذه النماذج على الإطلاق نموذج البطل أبي الفتح الإسكندري.

يعد أبو الفتح الإسكندري أبرز شخصية أدبية في مقامات الهمذاني، لذا نجد كثيراً من الدارسين تناولوها بالبحث والتنقيب، فعكفوا عليها محللين محاولين إيجاد صورة متكاملة لهذا البطل، ومعرفة هويته الحقيقية.

ومن يتأمل صورة بطل مقامات البديع يلحظ أنها "تشكل نموذجاً إنسانياً مشتقاً من طبقة المكدين والسؤال والشطار والصعاليك والمعوزين"[3]، فهو "ذلك الرّجل الذكي، البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كلّ علمٍ بطرف، وربّما بنصيب وافر، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيل، قادر على التشكل، يجيد التخفي، بضاعته في الأغلب الأعم في لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلب له الدهر ظهر المجن فإذا هو بعد غنى مفتقر"[4].

---

(1) انظر: علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص157.

(4) المرجع نفسه.

و أكبر الظن عند علي عبد المنعم أن الهمذاني "لم يقصد ببطله أبا الفتح شخصاً معيناً، ولا ذاتاً محددة، وإنما هي صفات متفرقة في أفراد من المجتمع الذي يعيش فيه، اقتنصها وجسدّها في صورة أبي الفتح، ولا ينفي ذلك، أن تكون صورة أبي دلف وغيره من العلماء والأدباء أصحاب الفاقات قد كانت ماثلة في خاطر صاحب المقامات، وهو ينسج الخيوط الكبيرة التي تحدد ملامح بطله، كي يكون مثالاً لهؤلاء، يدينُ عصره من خلال حيله. فهو (أبو الفتح) صورة لفئة البائسين، طرداء المجتمع ممن رزقوا قدرات إنسانية وفنية، لم يُتح لهم مجتمعهم سبيل إفادة الآخرين بها، والنفع منها، لأنه كان مجتمعاً تدور قيمه على سلطان المال، فاتخذوا مواهبهم أحابيل للرزق، استغلالاً لآفات المجتمع نفسه، وكشفاً لمعايبه، وما يتسلط عليه من علاقات اجتماعية وسياسية ظالمة[1].

وهذا رأي قد استمده من محمد غنيمي هلال[2] الذي سبق إليه، إذ يؤكد على أن الهمذاني اختار شخصيته من بين الطبقات الدنيا في المجتمع، وحدد معالمه بعض التحديد، وهو يمثل طائفة لم تكن مجرد متسولين، بل إنهم كذلك الساخطون المتبرمون بالزمن، وأهله، ولهذا كانت حيلهم منبعثة عن باطن نفسي محزون، فكانوا بهذه الحيل يهجون المجتمع، وينتقمون منه في آن. ويعتقد هلال أنّ الهمذاني استملى نموذجه الأدبي من شخصية واقعية هي شخصية الشاعر أبي دلف الخزرجي الينبوعي، مسعر بن مهلهل (300-390هـ = 913-1001م) [3].

ويبني محمد عبد المنعم خفاجي كتابه "أبو الفتح الإسكندري وشخصيته المجهولة" على هذه الفرضية، فيذهب إلى أنّ أبا الفتح الإسكندري إنما هو شخصية معروفة في عصر البديع، وهو أبو دلف الخزرجي، فالبديع حين كتب مقاماته اختار أبا دلف أستاذه وصديقه ومعاصره بطلاً للمقامات، وكنى عنه بأبي الفتح، وكان أبو دلف أروع نموذج ساساني يصلح بطلاً للمقامات، لأن حياته وشخصيته وتجاربه مطابقة تمام المطابقة للنموذج الذي صوره البديع في المقامات في شخص أبي الفتح[4].

ويؤكد يوسف عوض على أن الإسكندري يمثل نموذجاً انكشف من خلاله اهتراء

---

(1) علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص62. ولعله أخذه عن محمد غنيمي هلال دون إشارة واضحة عن هذا الأخذ .

(2) محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، ص22 وما بعدها.

(3) المرجع نفسه، ص23-24.

(4) محمد عبد المنعم خفاجي، أبو الفتح الإسكندري وشخصيته المجهولة، ص61-62.

البنيان الاجتماعي في المجتمع العباسي في القرن الرابع. وأن المأساة التي تمثلت في ضياعه مع تفوقه الفكري هي التي عرّت ذلك المجتمع وأبانت زيفه وتجوفه. ومع ذلك لم تكن شخصية الإسكندري شخصية شرير حقيقي بل هي تتقمص دور الشرير لتكشف عن تلك الجوانب[1]. ويرى أنه "من الجائز أن تكون شخصية الإسكندري شخصية حقيقية وجد فيها الهمذاني تشابهاً مع النموذج الذي أراد أن يعبر عنه، غير أن ذلك لا يهمنا كثيراً لأن المهم هو الشخصية الفنية التي استطاعت أن تستوعب الظواهر الحية في البيئة العباسية"[2].

وثمة رأي آخر لا يستبعد أن تكون شخصية أبي الفتح الإسكندري هي شخصية البديع نفسها. فهذا إميل المعلوف لا يستقر على بيئة ينسب إليها الإسكندري يقول: "لا يمكننا أن نلصق شخصية أبي الفتح ببيئة معينة. فهو حيناً عربي من البادية يقارع الأعراب لسناً، ويضارعهم علماً وأدباً، وهو حيناً حضري درس الفنون المستحدثة والعلوم المستنبطة، ووقف على كثير من أساليب العيش الجديد، فتردّى في مباذله وتفنن في المآكل والمشرب إلا أننا نستطيع الجزم بأن شخصيته قد تأثرت بالحضارة الفارسية البغدادية. أليس أبو الفتح هو نفسه بديع الزمان في طموحه إلى المجد وكلفه بالجاه والغنى؟[3]

وهو ما يذهب إليه أحمد الطماوي عينه حين يقول: "وراوية هذه المقامات هو الهمذاني نفسه مكنياً باسم أبي الفتح الإسكندري ..، فالهمذاني أو أبو الفتح الإسكندري ينظر إلى الحياة الاجتماعية نظرة الناقد الساخر الزاري، ونراه يردد كلمات حافزة تنفث في الناس روح القوة والعزم، وأساليب مجددة لمعانٍ كثيرة في حياتهم"[4].

ويصرح الحريري في مقدمة مقاماته أن شخصيتي أبي الفتح وعيسى بن هشام من الشخصيات المجهولة، وكلاهما (أبو الفتح وعيسى بن هشام) مجهولٌ لا يعرف ونكرة لا تتعرف[5].

ويرجح عبد الرحمن ياغي أن تكون أسفار الهمذاني الطويلة، ومغامراته الواسعة وطلبه للجاه والثراء، ومحاولاته التفوق على الأقران، هي التي جعلت من بطله جوالاً، يمضي في مغامرات واسعة، وأسفار بعيدة، ويتقلب من حال إلى حال، ويضرب في فجاج

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص123.
(2) المرجع نفسه، ص118.
(3) إميل المعلوف، بطل مقامات البديع أبو الفتح الإسكندري، مجلة العربي، عدد11، 1959، ص50-51.
(4) أحمد حسين الطماوي، مقامات الهمذاني، مجلة الأديب، عدد 35، ج1-12، 1976، ص31.
(5) الحريري، المقامات ، المقدمة، ص11.

الأرض، ويتنقل من العراق إلى بلاد فارس، ومن خراسان إلى سجستان وقزوين وطبرستان وأرمينية وأذربيجان والأهواز وبلاد العرب ...، وقد لبس لكل حال لبوسها"[1].

أما الأشكال التي كان يظهر عليها البطل فكثيرة ... فهو حيناً يتزعم جماعة من بني ساسان، ويقودهم في مغامرات واسعة[2].

وحيناً يتخذ سمت المصلين، بل يقوم إماماً يصلي في الناس، ولا يكاد يفرغ من صلاته وخطبته في المسجد حتى يأخذ طريقه إلى الحانة[3].

وحيناً يتنكر في زي الغزاة المجاهدين، ويصطنع صورة الأبطال الغازين[4].

وتارة يقود قرداً يرقصه، ليضحك الناس وليسخر منهم[5].

وحيناً يتخذ حيل الدجالين، فيدعي أنه قادر على إحياء الموتى[6].

وتراه حيناً يطوف في أسواق العراق مكدياً بالأوراق، ذاكراً فيها حاجته سائلاً الناس سدّها[7].

ثم تراه حيناً آخر يصف للمجتمعين عليه سوء حاله وقسوة الدّهر عليه ضارباً على أوتار عواطفهم بذكر أطفاله البائسين وهم لا يزالون زُغْبَ الحواصل من شدة الجوع[8].

وحيناً تراه يدعي الصلة بالنبي فيجعل من نفسه ولياً من الأولياء الذين يوحى إليهم[9].

هكذا كانت حياة أبي الفتح، ذلك الشحاذ المثقف، قائمة على الأسفار، والاغتراب، والتشرد، والدّجل، والتمويه، والاحتيال. وبدهي ألا يظهر من كانت الكدية صناعته بمظهر واحد أمام النّاس.

كان هذا النموذج الأول في المقامات، أما النموذج الذي يحتل المرتبة الثانية فهو

---

(1) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص67.

(2) المقامة الساسانية، ص92.

(3) المقامة الخمرية، ص239.

(4) المقامة القزوينية، ص86.

(5) المقامة القردية، ص96.

(6) المقامة الموصلية، ص98.

(7) المقامة البلخية، ص14.

(8) المقامة البلخية، ص14.

(9) المقامة الأصفهانية، ص51.

راوية المقامات "عيسى بن هشام". ويؤكد يوسف عوض على أن شخصية الراوي مهمة في القصص الشعبي، لأنها تشيع جواً واقعياً يمتزج بمسحة رومانسية هي التي تمنح هذا اللون من الأدب حلاوته وجماله[1].

ولهذه الشخصية أهمية خاصة في مقامات الهمذاني، إذ هي التي تمهّد لظهور البطل وتتابعه حيثما وجد، بحيث يحسن الراوي طريقة التقديم فيجعلها الصدفة أو يجعلها المناسبة، أو ما إلى ذلك.

وعلى العكس من شخصية الإسكندري، لم يعش ابن هشام مشرداً، بل كان في معظم حالاته رافلاً في أثواب العزّ والنعيم، وهو كالبطل لا يحدّه زمان ولا يحده مكان[2].

ويلاحظ يوسف عوض أن فكرة الغربة والسفر تسيطر على بداية سائر المقامات، فالراوي يتنقل في بلاد متعددة لكنها كلها تدخل في حدود الدولة العباسية أو البلاد التي انقسمت عنها، ويعتقد أن تلك مزية خاصة رمى البديع من خلالها إلى القول إن هذا الواقع الذي يصوره لا يختص بمنطقة واحدة من أقاليم الدولة العباسية، بل إنه شامل لكل أجزائها، إذ الإسكندري لم يجد التقدير في أيّ من مناطقها لذلك هو ينتهج أساليب الاحتيال في كل مكان يذهب إليه[3].

وعيسى بن هشام عالم مثقف بثقافة عصره، مغرم بالكلمة الحلوة والتعبير الجميل، يطرب للشعر، ويتسامر بأخبار الشعراء، والعلماء، محبٌّ للاستطلاع يتقصى الأمور حتى يقف على وجهها الحقيقي. والذي يتأمله في تصرفاته يرى فيه رجلاً رقيق القلب غِرّاً يتأثر لمشاهدة الفقر والتعاسة ويخفّ إلى مساعدة المحتاج، حتى إنه ليخدع بالمظاهر فيغدق عطاياه على المحتالين. لكنه على سماحته النفسية يجاري الإسكندري أحياناً في الخبث والاحتيال، وينقلب بطلاً للمقامة يخدع السذّج كما في البغدادية[4]، وكذلك شأنه في المقامة الموصلية[5]، لذلك لم يكن له من المناعة النفسية ما يصرفه عن المنكرات. فالظاهر إذاً أن الحشمة عنده لا تنبع من نُبل في الأخلاق وإنما يصطنعها

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص123.

(2) المرجع نفسه، ص125.

(3) المرجع نفسه، ص124.

(4) المقامة البغدادية، ص59.

(5) المقامة الموصلية، ص98.

للتضليل[1].

ومن أغرب الآراء حول شخصية الراوي عيسى بن هشام ذلك الذي ذهب إليه هادي حمودي[2] حين تناول هذه الشخصية التي يعتقد أنه لم يُتح لها باحث يُعنى بها العناية اللازمة الضرورية، مع أن الراوية قطب المقامات وفي يده مفتاحها، فهو الذي يرويها، وهو الذي يسد موضوعاتها بلغته، ويصف البلدان والأماكن التي تدور فيها تلك الموضوعات، وهو الذي يكشف عن شخصية البطل. أما الرأي الذي ذهب إليه فمفاده أن شخصية عيسى بن هشام رسمت بدقة كبيرة على غرار شخصية أحمد بن فارس[3] ، ويجعل من اختيار البديع لاسم عيسى بالذات أمراً يقوي رأيه إذ هي في مقابل لفظه (محمد) فكلاهما يحظى بتبجيل كبير، فمحمد تيمناً بالنبي عليه السلام، وعيسى تيمناً بعيسى بن مريم عليه السلام ولا يعتقد أن تسمية الراوية في المقامات بهذا الاسم جاءت عفواً بل هي مقصودة[4].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويضع هذا الباحث مجموعة من الصفات يرى أنها مشتركة بين عيسى بن هشام وأحمد بن فارس وهي: [5]

1- الإطلاع الضليع في شؤون الأدب واللغة.
2- الفصاحة وتملك عنان اللغة الرفيعة.
3- الذكاء والفقر: صفتان متوفرتان في كلّ من الراوية في بعض المقامات، وفي ابن فارس.
4- السخرية.
5- الكرم.
6- الاستشهاد بالشعر في المناسبات.
7- كثرة الأسفار طلباً للكسب أو طلباً للعلم.

وأعتقد أن هادي حمودي يبالغ كثيراً فيما ذهب إليه، إذ دفعته رغبته في إتيان

---

(1) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص117-118.
(2) هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان، ص99.
(3) المرجع نفسه، ص100.
(4) المرجع نفسه.
(5) المرجع نفسه، ص101-107.

نظريته المتعلقة بفضل أحمد بن فارس في صنع البديع لمقاماته إلى أن يذهب هذا المذهب، فلو كان الراوي عيسى بن هشام هو شيخ البديع أحمد بن فارس لكان من الجحود بمكان أن يسند إليه أدواراً خبيثة وأخرى رذيلة يكون فيها مكدياً وفي غيرها مخادعاً محتالاً.

وإلى جانب شخصية عيسى بن هشام وبطله أبي الفتح الإسكندري – هناك نماذج أخرى جميلة وطريفة. ففي المقامة البغدادية[1]، يظهر نموذج الريفي الساذج بكلّ ما تنطوي عليه شخصيته من بساطة وعفوية، وهو "إنسان طيب القلب يصدق كلّ ما يسمع ولا يتطرق الشك إلى نفسه ولا تخالطه أدنى ريبة في صحة ما يقال له، بل إن مظهره نفسه يوحي بذلك[2]. استغله عيسى بن هشام، وأوقعه في شركه وتناول الطعام على نفقته. دون أن تتبادر إلى ذهنه أي شكوك أو ظنون. ويؤكد جورج سالم أن هذه الصورة الأدبية ما هي إلا صورة إنسانية استمدها الكاتب من شخصيات عصره، إلا أنها صادقة في كل العصور وقد أحسن الهمذاني عرضها، فوصف مظهرها الخارجي ونفسيتها وأقوالها، وردود فعلها وعمقها الإنساني المؤثر الذي تجلى في انطلاء الخدعة عليها واضطرارها إلى دفع ثمن الطعام باكيةً [3].

ونجد في المقامة النيسابورية[4] صورة دقيقة الملامح لقاضٍ محتال لا يستبعد ظهور أمثاله في عصر الهمذاني أو في عصر آخر. فهو يسرق أموال الأيتام ويتظاهر بالتقى والصلاح لكنه لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع والسجود، فهو وإن لبس لباس أهل الدين قد عُرّي من صفاتهم، ولم يسلك مسالكهم، بل اتخذ ذلك سبيلاً للغش والخداع والسرّقة. إن الصورة التي رسمها الهمذاني في هذه المقامة "لتفضح نوعاً من النفاق والخداع يسود كثيراً من المجتمعات. وقد اتخذ النفاق هنا شخصية لها قيمتها ومكانتها في المجتمع، ولهذا فإن نطاقها يبدو أشدّ إيلاماً وأبلغ تأثيراً في النفس. وقد ألح الهمذاني أكثر ما ألح على عناية القاضي بمظهره الخارجي وأثوابه وكلامه وحركاته ليُظهر التناقض الشاسع بين ظاهره وباطنه، وأنه إنما يلجأ إلى ذلك كله ليتمكن من إيهام الآخرين بصلاحه واستقامته وتقاه فيسهل عليه اقتناصهم"[5].

---

(1) المقامة البغدادية، ص59.

(2) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص43.

(3) المرجع نفسه، ص44-45.

(4) المقامة النيسابورية، ص199.

(5) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص45.

وبين النماذج الإنسانية المختلفة التي عرضها الهمذاني ثمة صورة أدبية للمجنون، ذلك الذي يظهر جنونه في عدم ترابط أفكاره بعضها ببعض ولا منطقيتها وقد أحسن الهمذاني تصويره، ونقل عباراته، على أن هذا المجنون على جنونه، مثقف، يعرف المبرد الإمام النحوي، كما يعرف القضايا المنطقية الفلسفية التي كانت تثار آنذاك حول الاستطاعة والفعل، وهي من المصطلحات التي انتشرت في كتب الفلاسفة والمتكلمين العرب.

ومن النماذج المهمة التي أطال عندها الدارسون الوقوف، شخصية التاجر في المقامة المضيرية[1]، وهو نموذج لفئة من الناس لها أخلاقها وحساباتها وطرائقها في التفكير وفي جمع المال وفي التعامل مع الناس، وهي تستخدم العقل دون ريب في التخطيط والتدبير ونصب الشراك واصطناع الحيل وانتهاز الفرص[2]. وهي شخصية متعددة الجوانب تتماز بميزتين[3]: أولاهما أنه ثري حرب يعرف كيف يهتبل المناسبات وينتهز الفرص فيكنز بذلك الأموال. الأخرى أنه إنسان ثرثار سمج، مستثقل الدم، لا يمكن تحمله رغم غناه ومآدبه، وقد صورّ الهمذاني تينك الناحيتين معاً تصويراً بلغ حداً رفيعاً من الدقة والجمال والتأثير. فنجد أنفسنا أمام إنسان ثرثار ملحاح، يطيل في حديثه، ويرهق سامعه بكلامه، وكلامه كله يدور حول نفسه وبيته وممتلكاته، فنلمس في تصوير نفسية هذا الإنسان براعة فائقة ومقدرة كبرى على التعبير عن شخصيته عن طريق نقل كلماته ودراسة طرائق تفكيره وتصرفاته، مما يؤكد فهم الهمذاني للشخصية التي يدرسها ويعرضها، وهو إلى ذلك يصور نموذجاً إنسانياً لا نعدم أن نراه في حياتنا، قوام شخصيته انتهاز الفرص والرغبة في الظهور أمام الناس، والدلّ بثرائه ونعمته، حتى ليضيق الناس به وبثروته وثرائه فيعجز عن تحمل مجلسه وسماع أقواله[4].

لعلّ هذه أهم النماذج الإنسانية التي عرض لها الهمذاني في مقاماته، عاشت في عصره وما تزال تعيش عصرنا الحاضر. صورها لنا البديع بأسلوبه البديع حتى أصبحت نماذج حية نسمعها ونرى تصرفاتها عن قرب.

---

(1) المقامة المضيرية، ص46.

(2) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص158.

(3) جورج سالم، دراسات في الأدب، ص46.

(4) المرجع نفسه، ص51.

فلا يخفى بعد هذا العرض كله أنّ البديع تناول في مقاماته كثيراً من مشاهد الحياة الواقعية، صوّرها وأبدع في تصويرها ثمّ أوردها وعليها مسحة من روحه وتفكيره، فكان كأنما يعالج مشكلات الإنسانية في ذلك الزمان، فلم تكد تخلو مقامة من مشهد اجتماعي للحياة الحاضرة أو الغابرة فيه دراسة، وطرافة، وثقافة، وتفكير، وتصوير.

ويتضح أن تناول المقامات من المنظور الاجتماعي تناول خصب يظهر ما فيها من دلالات وظواهر اجتماعية اعترت المجتمع العباسي زمن البديع، وإن كانت المقامات قد قصرّت عن تصوير شيء من تلك المظاهر الاجتماعية فلا لوم عليها ولا يعدّ ذلك انتقاصاً من حقها، لأن البديع يكتب ما تمليه عليه أفكاره حسب، وليس من مهمته أن يدرس المجتمع دراسة المصلح الاجتماعي، أو المحلل الثقافي، وعليه فإن عمله هذا من القوة بمكان يبرئه من عيوب كثيرة. وقد تناول الهمذاني هذه الحياة الاجتماعية وتلك المظاهر من خلال النماذج والأشخاص. فكانت شخصياته نماذج معبّرة عن هذا الواقع بصدق وبقوّة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث
المقامات والنظر اللغوي الأسلوبي والبنيوي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
المركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الألفاظ والمعاني**
- **اللغة والأسلوب**
- **تحليل البنية السردية في المقامة**

الفصل الثالث
المقامات والنظر اللغوي الأسلوبي والبنيوي

الألفاظ والمعاني:

تحمل لغة المقامات البديعية في طياتها وظيفة بالغة الأهمية، تتجاوز في أهميتها مجرد نقل المحسنات اللفظية والبديعية. فهي ليست مجرّد مادة خام يتوسل بها الأديب إلى تحقيق غاية معينة، تختفي وراء الغاية الأخلاقية أو التعليمية وحتى الجمالية، بل هي عنصر رئيسي في المقامة، تشكلّ كياناً مستقلاً بذاته. يكاد دورها "يستعصي على التصنيف والتحليل، ويحتفظ لنفسه باسم "الشخصية" التي تعمر المقامة أفقياً وعمودياً، تحاور البطل ويحاورها، فلا تشك في أنهما شخصيتان حقيقيتان يُشيعان في المقامة حركة درامية وحيوية إبداعية"[1].

وهي من أبرز الجوانب التي عُني بها البديع في مقاماته عناية خاصة، وأولاها اهتمامه الكبير، دفعت أحد النقاد إلى أن يقول: "لا مانع أبداً من أن تكون الثروة اللغوية فهماً واستخداماً وتحصيلاً، من بين الأسباب التي دفعت الهمذاني لابتكار هذا اللون الأدبي"[2].

حقاً إنّ مقامات البديع تشكل ثروة لغوية واسعة تجعلنا على يقين بأنه ما من معنىً كان "يَعْسر على البديع التعبير عنه، وليست هناك كلمات تختفي منه وراء حواجز اللغة ومتشابكاتها، بل الكلمات تقبل عليه من كلِّ جانب ليختار منها ما يريد له هواه، وما تريد له حاسته اللغوية الدقيقة"[3].

وهذا كله إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على ما كان في جعبة البديع من محصول لغوي واسع، وذوق بديع، يعرف كيف يختار الكلمة المناسبة ليضعها في موضعها في عذوبة وسلاسة وتناسق وانسجام.

وقد جعل إبراهيم علي أبو الخشب، إقبال الهمذاني على اللغة والاهتمام بتأنقها ضرباً من اهتمامه بحفظ اللغة من الضياع، إذ وجد أنّ الذي يعود بذاكرته إلى الوراء أي

---

(1) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص117– 118.

(2) عبد الهادي عطية، مقامات بديع الزمان، ص329.

(3) شوقي ضيف، المقامة، ص33.

إلى العصر العبّاسي الثاني الذي كانت العجمة قد طغت فيه على اللسان والبيان، وأصبح السلطان للأجانب، وصارت اللغة العربية غيرها بما أصابها من بلبلة، وما طغى عليها من رطانة، وأخذ الناس يتخوفون ما بين وقت وآخر من أن تتحوّل لغة الكتاب الكريم إلى لغة بالية، ومخلفات قديمة، وأنهم يقفون على أطلالها موقف الباكي على الدّمن، ويندبون في ربوعها ما كان لهم من مجد غابر، وعزّ زائل، وتاريخ ذاهب، يرى أنّهم قد هزتهم نخوة الآباء والأجداد إلى الحفاظ عليها، والدّفاع عنها، وهنالك أخذ كلّ إنسان يبذل جهده، ويتصدى لعمل مثمر يرجى أن يعود عليها باليمن، ويصلها بأسباب نشاطها وحيويتها، فلا يدب إليها هرم، أو تصيبها شيخوخة، أو يعتريها فناء، فوضعوا المعجمات، ووضعوا في مقابلها كتباً فيما ليس من كلام العرب، وكان آخر ما في الكنانة من سهام لدفع طغيان العجمة، وكبح جماح الدّخيل هو تلك المقامات التي يحفظها المبتدئ ليحفظ لغته من الضياع، وقد سيقت له في شكل قصة لتكون الرغبة فيها أكثر، والإقبال عليها أشد، والميل إليها مصاحباً للإنسان على الدّوام[1].

وهو أمر أكدّه شوقي ضيف في تقديمه الحديث عن المقامة، فقد وضع كتابه "المقامة" وقدّمه إلى الشباب "مؤملاً أن يشوقهم إلى قراءة هذا الفن، والإدمان على مراجعة صُحُفِه عند أقطابه، حتى يمتلكوا ناصية اللغة، وحتى تتحوّل إليهم هذه الثروة اللفظية بجواهرها، وعقودها المنظومة، درة بجانب درة، ولفظة بليغة بجانب لفظة بليغة ، فيكون لهم عتاد لغوي واسع، ومحصول لفظي وافر"[2].

وقد جعل شوقي ضيف غاية البديع من مقاماته "الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخلب السامعين، وتخترق بروعتها حجاب قلوبهم. فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى الدقيق، وإنّما غايته أن يصوغ ألفاظاً أو قل أنغاماً من الكلام ويصيغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره"[3]. وما أمامه إلا أن "يتوجه إلى الكلام، حتى تنهال عليه الألفاظ من كل جهة، كأنها السيول تفد من كلّ صوبْ، وكان يعرف كيف يفيد من هذه السيول، فهو يضع الكلمات مواضعها في دقة وبراعة منقطعة النظير"[4].

---

(1) إبراهيم علي أبو الخشب، في محيط النقد الأدبي، ص186–187.

(2) شوقي ضيف، المقامة، ص6.

(3) المرجع نفسه، ص32.

(4) المرجع نفسه، ص33.

ولذلك يذهب مارون عبود إلى أنّ ابتكار البديع في الألفاظ أكثر من ابتكاره في المعاني، وهو "يعوّل على الكلام المستعمل لعلمه أنّه أشدّ تأثيراً في النفوس، وقلّما ذكر آية أو حديثاً أو كلمة مأثورة بحروفها، بل يكتفي بالإيماء إليها ثمّ يمضي، ولذلك يصعب على القارئ العادي أن يدرك كلّ ما يعني. وهو ليس ذلك القابض على خناق اللفظة، فإذا جاءت على هيئتها كان، وإلا فهو يضع محلّها غيرها، وإذا لم يجد عرّب وأخذ من الشارع ولا بأس في ذلك عنده"[1]. فكأن اللغة أداة طيعّة في يده يشكلّها كيفما شاء.

أما اللفظ الغريب والوحشي فهو مستعمل وموجود في مقامات البديع[2]، من ذلك قوله في المقامة القردية على لسان عيسى بن هشام: بينا أنا بمدينة السلام، قافلاً من البلد الحرام، أميسُ مَيْسَ الرِّجْلَةِ، على شاطئ الدّجلة"[3]، فقد استخدم كلمة أميس بمعنى أتبختر، والغريب استخدامه لكلمة الرّجلة وهي جمع رجل، وهو جمع شاذ. وقوله في المقامة الموصلية: "فأخذه الجُفُّ، وملكته الأكفُ"[4] ، والجفُّ هنا الجمهور. ولعلّ المقامة الحمدانية أكثر المقامات ألفاظاً مهملة وحوشية غير مسموعة، فقد عُني فيها بوصف الفَرَس، وعرض فيها كلّ محصوله اللغوي في هذا الوصف، وكأنه يؤلف متناً في غريب الفَرس لا مقامة أدبية. فانظر إليه وهو يضعه قائلاً: "هو طويلُ الأذنَين، قليل الإثنَين، واسعُ المَرَاث، لين الثلاث، غليظ الأكرُع، غامض الأربَعِ، شديدُ النَّفسَ، لطيفُ الخَمْس، ضيّق القَلْت، رقيق السِّتّ، حديدُ السّمْعِ، غليظ السَّبْع، دقيقُ اللّسان، عريضُ الثمانِ، مديدُ الضلع، قصير التسع، واسع الشجْر، بعيدُ العَشْرِ، يأخذ بالسَّابِحِ، ويُطلقُ بالرّامِح، يطْلُعُ بلائحٍ، ويضحك عن قارحٍ، يحزُّ وجه الجديد، بمداقّ الحديد، يُحضِر كالبحر إذا ماج، والسيّل إذا هاج"[5]**.

ولإدراك البديع أنّ الجملة الطويلة ضعيفة الوقع، تراه يجعل جُملهُ قصيرة لا سيما عندما ينبري للهجاء. لكن نفس البديع نفس فنان أصيل يعرف كيف يبتدئ وكيف ينتهي،

---

(1) مارون عبود، بديع الزمان، ص44.

(2) شوقي ضيف، المقامة، ص43.

(3) المقامة الفردية، ص96.

(4) المقامة الموصلية، ص100.

(5) المقامة الحمدانية، ص152–153.

** أنظر معاني المصطلحات في الملحق الخاص في آخر الرسالة.

وله كلمات مسكتة ونهايات طريفة[1]. كقوله في مقامته الرّصافية: "وفتش الغلامُ البيتَ فلَمْ يجد سوى البيت"[2].

وهناك رأي ذهب إليه عبد الهادي عطيّة مفاده أن البديع وفق في الجمع بين أمرين غاية التوفيق، فهو يأتي بالألفاظ القويّة الرصينة الجزلة، لكنّه يسوقها بسهولة وسلاسة وبساطة، ويعرضها بكل يُسر، وكأنّه يحفظ ألفاظ اللغة فيبدع منها ما أراد، ويجلب منها ما يروق له. ويكاد يؤكد أن ألفاظ الهمذاني لا يُستطاع فهم معانيها إلا بالرجوع إلى الشعر العربي القديم الذي أراد الهمذاني بمقاماته التعبير على غراره، والإسهام في توضيحه أمام محبي الأدب، والأجيال الناشئة من العرب، حتى يبتعدوا عن لكنة العجم، وفساد اللغة، واعوجاج اللسان[3].

وعليه حاول رصد ألفاظ المقامات بالرجوع إلى الشعر القديم، رغبة منه في تحليلها وفهم معانيها، وبيان قيمتها الأدبية والفنية، إذ يُعد المقامات صورة أخرى للشعر القديم. ففي المقامة القريضية على سبيل المثال، وفي الجملة الأولى منها يقول عيسى بن هشام: "طرَّحتني النَّوى مطارحها"[4]، وطرح بمعنى رمى وأبعد. يجد الباحث أنّ هذه الكلمات استعملت عند الأقدمين في شعرهم كقول المثقب العبدي [من الوافر]:

وإلاّ فاطرّحني واتَّخِذْني عَدوّاً أتَّقيك وتتَّقيني

وقول المرقَّش الأصغر [من الطويل]:

أَمِنْ بِنْتِ عَجْلانَ الخيالُ المطرَّحِ اَلَمٌ ورَحْلي ساقط مُتَزَحْزِحِ

أما النّوى فهو البُعد، وردت في قول بشامة بن عمرو [من المتقارب]:

كأنَّ النَّوى لَمْ تَكُن أطبقَتْ ولم تأْتِ قوم أديم حُلولا

أو النوى: وجهك الذي تريده في سفرك، وهو أوقع في المعنى، كقول زهير [من الوافر]:

جَرَتْ سَنحا فقلتُ لها أجيزى نَوَى مشمولةٍ فمتى اللقاءُ

---

(1) مارون عبود، بديع الزمان، ص44–45.

(2) المقامة الرصافية، ص163.

(3) عبد الهادي عطية، أدب الرواية في مقامات الهمذاني، ص485.

(4) المقامة القريضية، ص5.

وهكذا يمضي الدارس في عرض ألفاظ المقامات ومفرداتها، مقامة تلو الأخرى، على الشعر القديم ليثبت أنّ هذا الشعر كان ماثلاً في ذهن البديع حين ألف مقاماتـــه، وأنّ مقامات البديع من الومضات المضيئة التي أسهمت إسهاماً كبيراً في فهم تراثنا العربي من الشعر القديم[1].

ويضع عبد الملك مرتاض عدداً من السمات يرى أن ألفاظ المقامات تتسم بها، أهمها[2]:

1- أن الألفاظ الدالة على الأشياء المحسوسة فيها أكثر من الألفاظ الدالة علـــى المعـــاني المجردة التي تتصل بالعقل والتفكير والتأمل.

2- أنّ كثيراً من الألفاظ كانت مدلولاتها في فن المقامة أقوى منها الآن. كما أنّ بعـــضها كان أضعف مدلولاً وأقل شمولاً مما هو عليه اليوم. فلفظ "جهز"[3] مثلاً كان يدلّ على تزويد المسافر أو الجيش بما يحتاج إليه من مؤونة، وأصبح اليوم ذا مفهوم حضاري أشمل. كما أن كثيراً من التعابير أو الألفاظ التي كانت تكتظ بها المقامات نجدها اليوم نادرة الاستعمال في أساليب المعاصرين.

3- أن ألفاظ المقامات وتعابيرها كانت تمثل اللغة العامة عند المثقفين على عهدهم بوجـــه عام، وكانت أقرب جداً إلى إفهام أدباء تلك العصور التي كتبت فيها، من إفهامنا نحن. والدليل على ذلك أنّ مقامات البديع ظلت دون شرح إلى أواخر القرن الماضي، لمـــا كان الأدباء يجدون من سهولة ألفاظها، وقُرْبِ مأخذ مفرداتها.

بيد أنّ ألفاظ البديع لم تكن غريبة في معظمها، إذا استثنينا مقامات قليلـــة منهـــا النهيدية والحمدانية[4].

والبديع في مقاماته يحرص كلّ الحرص علـــى أن تكـــون اللّغـــة معبّـــرة عـــن الشخصيات وهي تحتفظ بشخصيتها المستقلة في آن معاً، فهي ببساطة لغة البديع المتميزة. وهي كذلك تتنوع بتنوع المواقف الدرامية والنفسية والمادية التي تصورها، إذ إنها تنمـــو نحو لغة الأعراب حين تميل الشخصية إلى الشكوى، فتعمد إلـــى عبـــارات قـــصيرة ذات

---

(1) عبد الهادي عطية، أدب الرواية في مقامات الهمذاني، ص486 وما بعدها.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص364 وما بعدها.

(3) المقامة الوصية، ص204.

(4) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص371-373.

إيقاعات سريعة، معجمها اللفظي مشتق من شظف العيش، وقسوة الحياة، بيد أنها تظلّ جزءاً أصيلاً لا يتجزأ من أسلوب البديع بفكاهته وتضميناته الثقافية، وبثقافته اللغوية والأدبية الواسعة. ولعله نهج في المقامة الوعظية"[1] نهج مقامات العبّاد والزّهاد، واختار طريقهم في المضمون وفي الأسلوب[2].

ولعلّ الحقيقة التي يقررها الباحث بذهابه إلى أن ألفاظ المقامات وتعابيرها أقرب إلى أهل الزمن الماضي منها إلى أيامنا هذه، لعلّ هذا الأمر دفع عدداً من النقاد إلى تناول هذه المقامات شرحاً وتحليلاً وبياناً لغوامض ما فيها من ألفاظ ومعانٍ فقد عمد إلى شرح مقامات البديع غير واحد، أقدمهم على الإطلاق العلامة الشيخ محمد عبده في طبعة أولى للمقامات سنة ألفٍ وثمانِ مئةٍ وتسعٍ وثمانين (1889م) صدرت عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت. ويمكن القول إنّ معظم الشروح التي جاءت تالية له كانت في الأغلب عالة على شرحه. أما منهجه فيقوم على الطريقة الآتية:

1- ذكره لمعاني الكلمات التي يرى فيها شيئاً من الصعوبة، فيذكر المعنى الدقيق لها، أو المراد البعيد لهذا المعنى بما يشبه التورية.

ومثاله شرحه لكلمة البرقع في المقامة الأزاذية[3] الذي يقول فيه: البُرْقُعْ، ما تستُرُ به المرأةُ وجهها، وهو في الإنسان من خواصّ النِّساءِ، وكان الأقومُ في التعبير قد جلل وجهها ببرقع، لأن الرأس لا يُبرقع، ولا سِتْره من خواص الحياء، لكنه أراد أنه لفَّ رأسه بما سَدَل منه طَرَفاً على وجهه أو أراد بالبُرقع اللِّثام.

2- تعريفه بالبلدان التي وردت أسماؤها، من ذلك تعريفه لبلدة (بَلْخ) في المقامة البلخية[4]، إذ هي مدينة من مدن خراسان، وهي الآن من إيالات أفغانستان وتقع شمالي جبال هندكوش، جنوبي نهر جيحون[5].

3- شرح المقطوعات الشعرية، السهل منها والصّعب، فيقول في شرح البيت الشعري الآتي [من المجتث]:

---

(1) المقامة الوعظية، ص130.

(2) إبراهيم السعافين، اصول المقامات، ص128 وما بعدها.

(3) المقامة الأزاذية، ص10 الحاشية.

(4) المقامة البلخية، ص14.

(5) انظر أمثلة تعريفه للبلدان: المقامة الأزاذية – تعريف بغداد– ص11/ المقامة السجستانية – سجستان– ص18/ المقامة الأذربيجانية، أذربيجان، ص43، وغيرها كثير.

فـــــالبَسْ لِـــــدَهرٍ جديـــــداً والـــــبَسْ لآخـــــرَ رثَّـــــاً

عبّر بالدّهر عن الجزء من الزمن، يقول: إذا كنت في دهر اليُسر والسعة والمُكنَة من لبس الجديد فالبس له جديداً، وإن كنت في زمن العُسر والشِّدة ولا تجد إلا رثاً باليـاً فالبَس له ما تيسّر[1]. والناظر في مثل هذا الشرح يدرك أن الشارح عمد إلى شـرح أبيات ليست بحاجة إلى شرح أصلاً لسهولتها. مع شرحه لأبيات تبلغ من الـصعوبة على القارئ كالمقامة البشرية[2]، والمقامة القريضية[3].

4- ضبطه لما أشكل من الألفاظ حتى يسهل على القارئ قراءتها قراءة صحيحة. كضبطه لكلمة الحِضن: بالكسر[4]. والطِرف: بكسر الطاء، وهو الكريم من الخيل[5]. والسُنَّار: بضم السين وتشديد النون. السِنَّوْر للهر وهو الحيوان الأنسي المعروف بالقط[6]. والمُقَرْطَقْ: مكان القرطق بضمّ فسكون ففتح[7]. وغير ذلك.

5- ذكر الروايات المختلفة للنص: مثلاً في قول الهمذاني: "واشكلوا القُدرة بالعفو"[8] يقول الشارح: في رواية وقيدّوا القُدْرة بالعفو. وفي قول الهمذاني: "وحين حَضَر الـسِّمَاطَ، لثَمَ البِساط" ويروي شمّ البساط[9]. وفي قول البديع: "وسُرّاقُ الرّوازين" يقول الشارح: ويروى بدل الرّوازين الزواريق، كأنه جمع زورق[10].

6- الاستشهاد بالشعر في توضيح شرحه وتأييده. ففي شرح الخُذروفة: مؤنث الخـذروف وهو عصا مثقوبة يجعل فيها الصبيان خيطاً يلعبون بها. قال امرؤ القيس في وصـف فرسه [من الطويل]:

---

(1) المقامة الأرمينية، ص189 الحاشية. وانظر: القريضية، ص7-8، الأزاذية، ص11، البلخية، ص17 وغير ذلك كثير.

(2) المقامة البشرية، ص250 الحاشية.

(3) المقامة القريضية، ص5 الحاشية.

(4) المقامة الأزاذية، ص11 الحاشية.

(5) المقامة الكوفية، ص24، الحاشية.

(6) المقامة المغزلية، ص164. الحاشية.

(7) المقامة السابقة، ص165 الحاشية.

(8) المقامة الوعظية، ص136، الحاشية.

(9) المقامة الحمدانية، ص152.

(10) المقامة الرصافية، ص160، الحاشية.

دَريرٌ كَخُـذْروفِ الوَليـدِ أمَـرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيــه بِخَـيْطٍ مُوَصَّـلِ[1]

7- ذكر لمحات لغوية صرفية أو بلاغية: كقوله في المقامة الجُرجانية: الأمويــة بــضم الهمزة نسبة إلى بني أميّة، ويقال الأَموية بالفتح وهو من شذوذ النسب[2].
وفي كلمة أوحش: أي أشد ايجاداً للوحشة، ولم أر فعلاً ثلاثياً في هذا المعنى ولكن من الرباعي[3]. والطريق: يُذكّر كما يؤنث وإن كان الثاني فيه أشهر[4]. وأمّ مثواه: كناية عن زوجته[5]. وحُمر الحواصِل كناية عن الجوع لأن الطير إذا جاع تتــاثر ريــشه فظهرت بشرته حمراء، وأوّل ما يظهر من ذلك جلد الحوصلة[6]. وغير ذلك كثير[7].

8- الإطالة في شرح المفردات، من ذلك شرح كلمة الخُنصُر[8].
9- عدم إشارته إلى مواطن الأثر القرآني أو أثر الحديث النبوي، وقليلاً ما يشرح قــصة المثل.
10- ذكر بعض الفوائد اللغوية: كقوله في السَخْل: ولد الضأن أول ولادتــه، والخــروف الذّكر منه، وسَخْلة: للذكر والأنثى، والسَخْلُ جمع سَخْلة[9].
11- الشرح الطويل والاستطراد: مثل تعريفه لبني ساسان[10]، وتعريفه بالصَّيمْري ومــن عُرف بهذا الاسم[11].

فالملاحظ من شرحه أنه كان يعتمد المعنى المعجمي للكلمة كثيراً، ثم يتطرّق إلى

---

(1) المقامة الأذربيجانية، ص45، وانظر شرح القصائد المشهورات للنحاسّ، ص36. وانظر: المقامة الفزاريــة ص71-72/ والعراقية، ص147، وغير ذلك.
(2) المقامة الجرجانية، ص46، الحاشية.
(3) المقامة الشيرازية، ص168 الحاشية.
(4) المقامة السابقة، ص169، الحاشية.
(5) المقامة الجرجانية، ص49، الحاشية.
(6) المقامة البصرية، ص64.
(7) انظر المكفوفية، ص81، البخارية، ص82، القزوينية ص86.
(8) المقامة الجاحظية، ص76، الحاشية.
(9) المقامة الساسانية، ص93، الحاشية.
(10) المقامة السابقة، ص92.
(11) المقامة الصيمرية. ص207.

دلالات الكلمة أو التراكيب المرادة في قول الهمذاني، وقد يتوسع في شرح هذه الكلمات بذكر ما يتصل بها من ضبط أو فوائد لغوية، وقد يدعم شرحه بأبيات شعرية، وهو على هذا المنهج في كلّ صفحات شرحه.

وثمة شرح آخر للمقامات، واسع التعليقات، دقيق التلميحات، وفيه كثير من الاستطرادات، وهو شرح محمد محيي الدين عبد الحميد[1].

وشرحه من أوفى الشروح وأوسعها، بل قد يكون أهمها، إذ نجد فيه المميزات الآتية:

1- ذكر فوائد لغوية ونحوية وبلاغية: يقول الشارح، البلد والبلدة، كلّ قطعة من الأرض عامرة، يُذكرّ لفظها ويؤنث[2].

ويقول: ويَحْ: كلمة رحمة، ووَيْل: كلمة عذاب، وقيل هما بمعنى واحد[3].

ويقول في قول الهمذاني: "فإذا السَبْع في فروة الموت، كأنه شبّه الأسد بالموت في قهر النفوس واغتيالها، وهو عكسه تشبيه أبي ذؤيب في قوله [من الكامل]:

وإذا المنيّة أنشبت أَظْفارَها ألْفَيتَ كلَّ تميمةٍ لا تَنْفَعُ[4]

ويعلق على قول الهمذاني: "مُنتفخاً في إهابه" كناية عن الكبرياء والصّلَف[5].

ويقول: الطَّسْت: كلمة تفرّدت بها الفُرس دون العرب فاضطرت العرب إلى إدخالها في لغتها، والأمر في ذلك على وجوه، فمنه ما يكون في اللغتين قائماً على لفظ واحد، وذلك مثل التنور، والخَمير، والدِّرهم، والدينار، ومنه مالا وجود له إلا في الفارسية فتعرّبه العرب بنوع من أنواع التعريب كالنحت مثلاً أو تنقله بحاله، وذلك كثير مثل الكوز، والإبريق، والسندس... [6]

2- ضبط الألفاظ: كقوله: الحداء بضم أوّله وكسره: الغناء [7].

وقوله: العَرف بالفتح: الرائحة الزكيّة[8].

---

(1) الهمذاني، المقامات، شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، د. ط.

(2) المقامة السجستانية، ص25، الحاشية.

(3) المقامة الصيمرية، ص456، الحاشية.

(4) المقامة الأسدية، ص37 الحاشية.

(5) المقامة السابقة، ص37، الحاشية.

(6) المقامة المضيرية، ص37، الحاشية.

(7) المقامة السجستانية، ص25، الحاشية.

(8) المقامة الكوفية، ص34، الحاشية.

وقوله: الصلَتان على وزن خفقان[1].

3- دعم شرحه بالشّعر: من ذلك قوله: الدُّروب جمع دَرْب وهو أوّل الطريق، وكلّ مدخل إلى الرّوم فهو دَرب، ومنه قول امرئ القيس [من الطويل]:

بَكَى صاحبي لمَّا رأَى الدَّربَ دُونَــهُ وأيقــنَ أنّــا لاحقــانِ بقيــصَرا[2]

ومنه تعليقُه على قول الهمذاني: انُصَاحَ النَّهارُ والفجرُ والبرق: ظهر، وأراد بالنّهــار الشيب وبالليل الشعر الأسود ومثله قول الفرزدق [من الكامل]:

والشَّيبُ يَنْهضُ في الــشَّبابِ كأَنَّــه لَيْــلٌ يَــصيحُ بجانِبَيــهِ نَهَــارُ[3]

4- كان ينسب الشعر أو الجزء منه إلى صاحبه: يعلّق على قول الهمذاني: قَوَامٌ مَتى مــا ترقَّ العَينُ فيه تَسَهَّلُ، بقوله: "أخذ هذه الجملة من أبيات امرئ القــيس فــي وصــف الفرس في معلقته [من الطويل]:

وَرُحْنَا وراحَ الطِّرْفُ يَرْفَــعُ رأسَــهُ متى ما ترقَّ العَينُ فيــه تَــسهَّلِ[4]

وتعليقه على البيتين الشعريين [الطويل]:

وفينا مَقَامــاتٌ حِــسَانٌ وجُــوهُهم وأندِيَــةٌ يَنتابُهــا القَــولُ والفِعْــلُ

على مُكْثِريهم رزقُ مَنْ يَعتَــريهمُ وعِنْــدَ المُقلــيِّن الــسَّمَاحَةُ والبَــذْلُ

بقوله: البيتان لزهير بن أبي سلمى، وأولّ القصيدة قوله:

صَحَا القَلْب عَن سَلمى وقد كانَ لا يــسلو وأقْفَرَ مِنْ سَلمى التَّعانيقُ فالثقلُ[5]

5- كان يدعم شرحه بآيات من الذكر الحكيم، وهو كثير في شرحه، منه قولــه: الرِكــزْ: الصوت الخفي، وفي التنزيل: "هل تحسُّ لَهُم من أَحدٍ أو تَسْمع لهم ركزاً"[6].

وقوله: خلّف: ترك، ويقال للولد الصالح خَلَف بفتحتين، وللفاسد الطالح خَلْــف بفــتح

---

(1) المقامة الغيلانية، ص47، الحاشية.
(2) المقامة السجستانية، ص25، الحاشية.
(3) المقامة الكوفية، ص31، الحاشية.
(4) المقامة الأسدية، ص47، الحاشية.
(5) المقامة الجرجانية، ص57، الحاشية.
(6) سورة مريم، آية 98، المقامة الموصلية، ص116، الحاشية.

فسكون، وفي التنزيل: ﴿ فخلف من بعدهم خَلْفٌ أضاعوا الصلاة واتبعوا الشهوات فسوف يلقون غياً ﴾ [1].

6- ذكر بعض الأحاديث دعماً لشرحه، قوله: الفِطرة: هنا الدين، لحظ فيه قول الرّسول ﷺ: "الإسلام دينُ الفطرة" وقوله: "كل مولود يولدُ على الفطرة"[2]. وقوله: خضراء الدّمن: مفسرة في الحديث: "إياكم وخضراء الدّمن، قالوا: وما هي يا رسول الله، قال: المرأة الحسناء في المنبت السوّء"[3].

7- الإشارة إلى التلغيز: يقول تعليقاً على وصف الهمذاني: "فإذا لقيت في طريقك رجلاً معه نِحْيٌ[4] صغير، يدور في الدّور، حَوْلَ القدُور، يُزْهَى بحليته": يُريد أن يلغز في المذبّة[5].

وفي قول الهمذاني: "هو في البيت آَفَةُ الزيت، شرّيبٌ لا ينقع، أكولٌ لا يشبع، يسوؤك ما يَسُره، وينفعك ما يضرّه" يقول: هذا لغزٌ آخر في السِّراج ...[6] .

8- ذكر آراء بعض الفرق المنسوبة إلى الإسلام: يقول: المعتزلة يقولون: العَبْد خالق أفعاله نفسه، والجماعة يقولون: إنّ الله تعالى هو خالق أفعال العبد سواء أكانت اختيارية أو اضطرارية ... وقال الجبريّة: لا اختيار للعبد في شيء من افعاله أصلاً...[7]

ويقول: من دعاوى المعتزلة أنّ الصراط المذكورة في الكتاب والحديث هو الطريق المعنوي،وليس هناك كما يقول الجماعة جسرٌ يُنصب على شفير النّار يجتازه المؤمنون، وتزل عليه أقدام المبطلين، وصريح الكتاب والحديث ضدّهم... [8]

---

(1) سورة مريم، آية 59، المثامة المضيرية، ص129، الحاشية.

(2) المقامة الأذربيجانية، ص54، الحاشية.

(3) المقامة الشيرازية، ص231، الحاشية.

(4) النَّحيُ وأصله: الزق يوضع فيه نحو السمن والعسل. ولما كان يخفى ما بداخله وجلد المذبّة يخفيها، شبهها به من هذه الجهة، والمذّبة من خصائصها أنها تستعمل في طرد الذباب وشبهه عن القدور والطعام، فهي تدور في الدور حول القدور.

(5) المقامة الإبليسية، ص271 الحاشية.

(6) المقامة السابقة، ص271 الحاشية.

(7) المقامة المارستانية، ص153–155 الحاشية.

(8) المقامة المارستانية، ص158 الحاشية.

9- ذكر المعاني البعيدة للمفردات، ومُراد الكاتب من عباراته: يعلق على قول الهمـــذاني: "والغِنى حُلة الطغيان فلا تلبسوها، بقوله: المعنى لا يزدهيكم رونق الغِنى، ولا تغرّنّكم مَظَاهِرُه، فإنه عرضٌ زائل، ومتاعٌ قليل، وهو مع ذلك مثارُ الإغترار[1].

ويعلق على قول الهمذاني: "طلبته (العلم) فوجدته بعيد المرام، لا يُـــصطاد بالـــسِّهام: بقوله إنّ القوة وسلامة الأعضاء والقدرة على الرِّماية وغيرها كلّ هذه أشياء لا تكفي ولا تنفع في تحصيل العلم والوقوف على أسراره، لأنه ليس كالطائر الذي يقع بمجرد تسديد السهم إليه وإصابته به[2].

10- لم يترك شخصية وردت إلا عرّف بها: يقول: القاسم بن عبيد الله، هو والـــد أبـــي جعفر محمد بن القاسم الذي استوزره الخليفة العباسي القاهر بعد عزل أبي علي بـــن مقلة... [3]

والكلبي: هو أبو المنذر هشام بن محمد بن بشر الكلبي، نشأ بالكوفة، وكـــان نـــسّابة عالماً بأخبار العرب ... [4]

11- عرّف بالبلدان الواردة في المقامات: يقول: الصيمرة اسم يقع على موضعين أحدهما ناحية البصرة الآخر بلدة من نواحي خوزستان وهي المسماة بمهرجان قذق ...[5]

12- ومن مزايا شرحه، الاستطراد والتطويل ومن ذلك تطويله فـــي تـــراجم الـــشعراء، فترجم للبيد من ص258 إلى ص 264 من المقامة الإبليسية، ولجرير من ص264 إلى ص268 من المقامة ذاتها، ولحاتم الطائي من ص338- ص344 من المقامـــة الصيمرية. وقد كان يذكر قصصاً عن الشعراء خلال ترجمته لهم.

والإطالة في ذكر الفقرات الشعرية الداعمة لشرحه، من ذلك ذكر وصف حـــور العينين في الشعر من ص452 إلى ص454 من المقامة البشرية وغيرها كثير.

وكذلك الإطالة في ذكر بعض القصص المتصلة بأيام العـــرب أو أمثـــالهم فـــي الجاهلية ومن ذلك أحاديث شياطين الشعر من ص271 إلى ص275 من المقامة الإبليسية وأحاديث الصعلكة والصعاليك من ص449 إلى ص 452 من المقامة البشرية . وقـــصة

---

(1) المقامة الوعظية، ص169 الحاشية.

(2) المقامة العلمية، ص312 الحاشية.

(3) المقامة الصيمرية، ص371 الحاشية.

(4) المقامة الصيمرية، ص2364 الحاشية.

(5) المقامة الصيمرية، ص334.

مثل ساد في الجاهلية من ص 482 إلى ص485 من المقامة البشرية إلى جانب الإطالة في تعريف بعض البلدان مثل حديثه عن البصرة[1].

والاستطراد في بعض المواضيع المختلفة التي لا ضرورة للتوسّع فيها، مثل حديثه عن المخنثين وقصصهم ص 361 إلى ص 363 في المقامة الصيمرية، وحديثه عن الوزارات في الدولة الإسلامية ورأي ابن خلدون فيها من ص 406 الى ص 409 من المقامة التميميّة، وإيراده رسالة كاملة من كتاب البخلاء للجاحظ ص324 إلى ص331 وهي رسالة سَهْل بن هارون في المقامة الوصية.

وبعد كلّ ما ذكر أرى أنّ شرحه كان أوسع الشروح وأوفاها، إضافة إلى تبسيطه للمعاني المغلقة، وقد كانت استطراداته على طولها ذات فائدة ثقافية كبيرة، وعلى قدر من التسلية أسهمت في جذب القارئ.

وثمة شرح ثالث قام به محمود الرافعي[2]، وقد نحا في شرحه طريقة من سبقوه إلا أنه أكثرُ اختصاراً، فقد كان يضع المعنى المعجمي للكلمة دون توسع في البُعد المجازي لها.

ويمكن ملاحظة الأمور الآتية في شرحه [الطويل]:

1- نسبة الشعر الوارد إلى قائله، كتعليقه على قول الهمذاني في المقامة الأسودية:

أيا حَضَرِيُّ اسْكُنْ ولا تخش خيفةً فأنت بِبَيْتِ الأَسْوَدِ بن قِنانِ

بقوله: الشعر لأمامة بن الجلاّح أوله:

إذا شئت أن تلقى فتى وَزْنتُهُ بكلّ معديٍّ وكلِّ يماني

لُوْقِيْ بها فضلاً وجوداً وسؤددا وبأساً فهذا الأسود بن قِنان[3]

2- تعزيز شرحه بأبيات شعرية لتوضيح المعنى كقوله في شرح كلمة الغّرار: الغَرار النوم المتقطع قال الشاعر [المديد]:

ما أذُوق النّوم إلا غراراً مثل حَسْو الطير ماءَ الثّماد[4]

---

(1) المقامة المغزلية، ص224.

(2) الهمذاني، المقامات، شرح محمود الرافعي، مطبعة السعادة، بجوار ديوان محافظة مصر، الطبعة الأولى، (د.ت).

(3) المقامة الأسودية، ص100.

(4) المقامة الغيلانية، ص28، وانظر الأسودية، ص101، والحمدانية، ص113، وغير ذلك.

3- وهو يستشهد أحياناً بالأحاديث لتوضيح المعنى مثل قوله في شرح كلمة التثويب وكلمة الخَنَس في قول الهمذاني: "ثوّبَ مُنادي الصبّح"، "وخنس الشيطان". المراد هنا من التثويب إقامة صلاة الصبح بقرينة السيئات، لأن في الإقامة ذكر الله فيخنس الشيطان به، وفي الحديث: "إذا ثوّب بالصلاة فأتوها وعليكم السكينة والوقار" والتثويب هنا إقامة الصلاة، وأصله أنّ الرجل إذا جاء مستصرخاً لوّح بثوبه ليرى ويشتهر، فكان ذلك كالدعاء فسمي الدعاء تثويباً. وخنس الشيطان أي انقبض وفي الحديث: "الشيطان يوسوس إلى العبد فإذا ذكر الله خنس"[1].

ولعل استشهاده بالحديث على ندرته يعدّ مزية له عمن سبقوه من الشراح أو لعله اقتبسه من شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، أو نقله عنه.

وثمة شرح آخر من إنجاز علي بو ملحم، تناول فيه مقامات الهمذاني وقدّم لها ثم علق عليها[2].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بدأ مقدمته بالتعريف بمؤلف المقامات: مولده ومؤلفاته وموته وأسبقيته في تأليف هذا الفن. وعرّف المقامة آخذاً بآراء بعض الدارسين مثل بروكلمان، ثم عرّف المقامة تعريفاً لغوياً، ثمّ عرّج إلى التعريف بأهمية المقامات من حيث أنها تعكس فلسفة وواقع مجتمع متردٍ، وطبقة المكدين وحيلهم فهي لا تعكس فكر بديع الزمان بالضرورة، ولها أهمية لغوية وبلاغية ونقدية، وتحتفل بالحكم والوعظ والحث على العلم والأخذ بحسن التدبير، ويذكر أسلوب المقامات من التصنيع البياني والزخرفة البديعية وغيرها من المحسنات، وثمة صفة أسلوبية أخرى هي كثرة الكلمات الغريبة التي لم تعد مألوفة لنا اليوم، وكذلك الجمع بين النثر والشعر.

أما شرحه فلا يتجاوز شرح الألفاظ وتبيان معانيها باختصار دون تطويل، ويعرّف بالأماكن والبلاد الوارد ذكرها بلمحة قصيرة.

ويعرف بالشعراء الذين ذكروا في المقامات بلمحة بسيطة أيضاً عن كل شاعر يقول: امرؤ القيس: شاعر جاهلي فحل من أصحاب المعلقات العشر، امتاز قريضه بجودة

---

(1) المقامة الخمرية، ص188، وانظر الخمرية، ص189.

(2) الهمذاني، المقامات قدم له وشرحه وعلق عليه د. علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1993.

السبك والجزالة وحسن التشبيه[1].

ونجده ينسب بعض الأشعار إلى قائليها الأصليين، مثل قول الهمذاني في المقامة الكوفية: "لن يذهب العُرف بين الله والناس". يعلق الشارح: وهو الشطر الثاني من بيت الحطيئة [البسيط]:

مَن يفعل الخير لا يُعدم جوازيَهُ لا يذهب العُرف بين الله والنّاس[2]

وقوله تعليقاً على الشعر الذي أورده الهمذاني [الرَّمل]:

أَخْضَرُ الجِلْدَةِ في بيتِ العَرَب يَمْلأُ الدَّلوَ إلى عَقْدِ الكَرَبْ

يقول الشارح: هذا البيت مأخوذ من بيتين للفضل بن عباس المهلبي هما:

وأنا الأَخْضَرُ مَنْ يَعْرِفُني أخضرُ الجلدَةِ من بَيتِ العَرَبْ
من يُساجلني يُساجِلْ مَاجِداً يملأُ الدَّلوَ إلى عقدِ الكَرَبْ[3]

ومما نلاحظه في شرحه أنه يذكر سبب تسمية كلّ مقامة، كذكره لسبب تسمية المقامة القريضية بقوله: نسبة إلى القريض أي الشعر لأنها تدور حول بعض الشعراء وتتضمن أحكاماً نقدية على أشعارهم[4]. والمقامة الغيلانية: سميت المقامة بالغيلانية لأن الحديث يدور فيها حول الشاعر الأموي غيلان بن عقبة الملقب بذي الرُّمة[5].

ويعرّف بالشخصيات الواردة في المقامات. مثل الجاحظ[6]، وابن المقفع[7]، والمبرد[8]، وغيرهم كثير.

وقد امتاز بذكر بعض آراء الفرق المنسوبة إلى الإسلام والديانات الأخرى وهي ميزة سبقه إليها محمد محيي الدين مثل قوله في التعليق على قول الهمذاني: وأنتم يا

---

(1) القريضية، ص18.
(2) الكوفية، ص32.
(3) المقامة الأسدية، ص345.
(4) المقامة الفريضية، ص17.
(5) المقامة الغيلانية، ص42.
(6) المقامة الجاحظية، ص67.
(7) المقامة الجاحظية، ص67.
(8) المقامة الحلوانية، ص143.

مجوس الأمة، أي أنّ المعتزلة هم مجوس أمة الإسلام لقولهم بحرية الإنسان، والمجوسية هي الديانة الزردشتية التي انتشرت في إيران قبل مجيء الإسلام، يقولون: إن الله ليس الفاعل الوحيد لما يجري في العالم، فالخير هو فعله، والشرّ من فعل الشيطان[1].

ويذكر الشارح رأي الخوارج، والمعتزلة، في علي ومعاوية –رضي الله عنهما– يقول: أي أنّ المعتزلة يرون رأي الخوارج في علي ومعاوية، عدا وجوب مقاتلتها: فالخوارج يقولون بوجوب مقاتلة علي ومعاوية لأنهما فسقا أما المعتزلة فيتوقفون ويرون أن أحدهما قد فسق ولكن لا يجب قتاله[2].

ولم يكن يطيل في شرحه للمعاني كما فعل محمد عبده، ولا يذكر لفتات صرفية أو لغوية أو بلاغية، ومع ذلك فشرحه يعد شرحاً وافياً يعطي قارئ المقامات فكرة شاملة، ومعان وافية لكلّ كلمة وكلّ مقامة.

وشرح أخير قام به فاروق سعد[3]، لا يمتاز فيه إلا بمقدمة طويلة تعدّ دراسة عن المقامات وما يتعلق بها، أما شرحه فنلاحظ عليه ما يأتي:

1- يذكر معنى معجمياً واحداً لبعض الكلمات من كلّ مقامة أو لعدد قليل من الكلمات في كل مقامة، بحيث لا يتطرّق إلى المعاني البعيدة، وقد يُغفل شرح بعض الكلمات التي تحتاج إلى الشرح.

من ذلك قوله: الفيء : الظل الراحلة: القافلة حمّ: قضي وعثاء: مشقة[4]

2- وهو يعتمد في شرحه لبعض الكلمات الغريبة على شرح الشيخ محمد عبده أو شرح محمد محيي الدين عبد الحميد ويذكر ذلك في تعليقه. مثاله قوله في التعليق على كلمة سك: يذكر الشيخ محمد عبده أنّ السك مادة سوداء تخلط بالمسك أحياناً، بينما يذكر محمد محيي الدين أنها طيب[5].

ويعلق على كلمة مضيرية: يصف الشيخ محمد عبده هذه الأكلة على أنها لحم يطبخ باللبن المضير أي الحامض[6].

---

(1) المقامة المارستانية، ص102.

(2) المقامة المارستانية، ص103.

(3) الهمذاني، المقامات، شرح فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1982.

(4) المقامة الأصفهانية، ص124.

(5) المقامة الأصفهانية، ص124.

(6) المقامة المضيرية، ص180.

وقد ذكر أخذه عن الشيخ محمد عبده في 14 موضعاً، مما يقلل من قيمة شرحه.

3- وقد زين شرحه برسومات معبرة عن بعض شخصيات أو أحداث المقامات.

وبذا يكون شرحه أكثر الشروح اختصاراً، وأكبرها مقدمة، ولم يدخل إلى عمق عبارات الهمذاني، أو مداخلات مقاماته.

اللغة و الأسلوب :

وإذا ما انتقلنا إلى أسلوب المقامات من حيث الصور التعبيرية، وأشكال الصنعة الكتابية، وجدنا أنها تشترك مع سائر فنون الكتابة في القرن الرابع، وتنفرد عنها، فهي تلتقي معها من حيث الخصائص العامة، وتتميز عنها من حيث المزايا الخاصة.

أما ما تشترك فيه مع سائر الفنون فهو ما أنتجته الحضارة المركبة التي وصلت إليها حياة الناس في القرن الرابع الهجري، فلم تكن الحضارة ومعالمها بسيطة في هذا القرن، ولكنها تعقدت وانتفعت بكثير من العوامل الخارجية والداخلية في السياسة والاجتماع ووسائل المعيشة المتنوعة، فلا غرابة إزاء هذا أن يتجه الكتاب في هذه المرحلة إلى التكثيف في فنون البديع المختلفة، وإلى الإمعان فيها والجري وراءها والتفنن في اقتناصها، والاحتفال بالتورية منها والموازنة والمطابقة والجناس، والتزام السجع إلى أبعد حدٍ ممكن بشرط ألا يفسد الصور والمعاني التي يريدها صاحبها، وإلا لجأوا إلى الازدواج والموازنة وقد صحب ذلك حرص لافت على تضمين المقامات ما يناسبها من شعر يجري مجرى الأمثال السائرة والحكم المختارة. ولقد حملّ الكتّاب في ذلك العصر النثر ما كان مقصوراً من قبلهم على الشعر، فأصبحنا نجد في المقامات موضوعات المدح، والهجاء، والوصف، والفخر، والغزل، وكأنهم حين زركشوا النثر بالمحسنات البديعية، والصور البيانية، من الاستعارة والتشبيه والصور الخيالية، أحسوا بأنه قادر على القيام بوظيفة الشعر، فلماذا لا تكون المقامات أو الرسائل دواوين نثر، تشتمل على ما تشتمل عليه دواوين الشعر، بل تفوق ذلك في بعض الأحايين؟[1]

فليس الأسلوب إذاً مجرد مجاميع من الألفاظ والتعابير، إنما هو أمرٌ وراء اللفظة والعبارة، إنه النفحة التي تغمرك في أثناء القراءة فتخلق في نفسك جواً خاصاً هو في

---

(1) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص44-45.

الحقيقة جو الكاتب بما فيه من ملابسات عاطفية وعقلية[1].

من هنا يتضح أنّ ما تميزت به مقامات البديع هو ذلك الطابع الخاص الذي يكتنفها فيفرقها عن غيرها من الفنون الأدبية على الرغم مما تشترك معها فيه. ومجرّد نظرة إلى المقامة الهمذانية تريك "أنها تقوم على خبر يرويه عيسى بن هشام عن أبي الفتح الإسكندري، وهي في معظمها تدور بين ذلك الراوي وهذا البطل. فيبدأ عيسى بن هشام بمقدمة قصيرة إجمالاً يذكر فيها سفره إلى بعض النواحي، أو مقامه فيها، ثم يلقي في تجواله رجلاً في زيٍّ متنكر عادة قد اجتمع عليه الناس وهو ينشدهم شعراً، أو يقرع أسماعهم بعظة بليغة لا يفوته أن يذكر فيها حاجته. فيؤخذ النّاس بفصاحته وبديهته، ويوقعون في شرك حيلته، فتنثال عليه الدراهم والصلات وعندما يهم بالانصراف يتقدم إليه عيسى ابن هشام فيعرف أنه أبو الفتح الإسكندري، وعندها ينشد الإسكندري بعض أبيات من الشعر تمثّل نظرته إلى الحياة والأحياء"[2].

"على أن هذا الحوار بين الراوية والبطل نزرٌ يسير يقتصر على سؤال أو تعجب يعقبهما ردّ من البطل بقليل من الكلام أو بضعة أبيات شعرية". فالحوار في مقامات البديع "يميل إلى الإيجاز، ولا يدور حول قضايا ومبادئ متصادمة، ولا يقصد إلى تحليل النفس الإنسانية إلا نادراً، ويهدف في مواقف كثيرة إلى إبراز طلاقة أبي الفتح الإسكندري الذي يعبر عن آراء بديع الزمان"[3].

ويصنّف شوقي ضيف البديع ضمن الكتّاب الذين اتبعوا منهج التَّصَنَّع، إذ يجعل هم بديع الزمان الأول في مقاماته "أن يجمع في كلّ مقامة من مقاماته طائفة من الأساليب البلاغية المصنّعة التي تعتمد على السَّجْع والبديع، وإنه ليسرف في تجميل كلّ مقامة بأوسع طاقة ممكنة من الزخرف والزينة والتنميق، ومن ثمّ انصرف عن الموضوع إلى الأسلوب وذهب يجمّله، ويرصّعه فنوناً من التجميل والترصيع، فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طُرَفٌ إنشائية بليغة تروع معاصريه"[4]. فكأنه ألف مقاماته لغرض التمرّن على الكتابة والإنشاء، إذ يُعنى دائماً بالوصف، كما يُعنى عناية واضحة برصف أسجاعه، مضيفاً إليها أو مضيفاً عليها ألواناً من البديع، لا سيما الجناس

---

(1) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص85.

(2) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص85.

(3) أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص98.

(4) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص250.

والتصوير، ويبدي عناية أيضاً باللفظ الغريب. ويكثر من تضمين الشعر، والاقتباس من القرآن الكريم، وحشد بعض الأمثال، كل هذه المظاهر – في رأي شوقي ضيف– تتجلى واضحة عند أصحاب مذهب التصنع الأمر الذي يجعله يزعم أن البديع كان مقدمة من مقدمات مذهب التَّصنَع حتى لتشبه المقامة من مقاماته واجهة أحد المساجد المزخرفة لعهده، لكثرة ما شغل فيها بالتنميق، والتصنيع، والترصيع[1].

وقد عني مصطفى الشكعة بوضع مجموعة من الخيارات الأسلوبية لاحظها في مقامات البديع والتي يرى أنها لا تكاد تختلف عن أسلوبه في رسائله إلا بالشيء القليل الناتج عن الاختلاف في الموضوع. وأهم ملاحظاته تلك[2]:

1- الإكثار من الشعر كثرة كبيرة، إما مضمناً وإما من إنشاء البديع نفسه، وليست هناك مقامة تخلو من أبيات تقل عن خمسة في المتوسط، وتزداد في البعض الآخر حتى تربي على العشرين، وأكثر هذه الأشعار ذكرت في غرض واحد ولمناسبة واحدة هي الكدية.

جميع الحقوق محفوظة

2- إنّ البديع في مقاماته يُكمل النثر بالشعر وكذلك العكس.

3- وقد يلائم البديع بين الشعر والنثر في المقامة الواحدة، كما هو الحال في المقامة الوعظية[3]، التي أنشأ فيها قصيدة طويلة، وجزأها على مجموعات من الأبيات، يأتي بفقرات من النثر ثمّ يكملها بأبيات من الشعر.

4- وكما يضمن البديع من شعر الأقدمين إذا لم يجد من شعره ما يتلاءم مع الغرض يقتبس كذلك من القرآن الكريم، ويستشهد بالحديث الشريف.

5- ولا يقتصر دافع الإبانة والقوة على ألفاظ البديع وتضمينه من الشعر والقرآن والحديث حسب، إنما يعمد إلى الأمثال، إما مضمنة وإما مبتكره، ويأتي بها متلاحقة متتالية، فهو في (المقامة الجاحظية) يعمد إلى نقد الجاحظ فيقول: "يا قوم لكل عمل رجال، ولكل مقام مقال، ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ"[4].

6- أما أسلوب المقامات في الوصف يطرد بين العذوبة المطلقة والتعقيد الشديد، وبين الرقة والحلاوة والإغراب والغلظة، فهو يكيل بكيلين، ويكتب بقلمين، فيصف الخمر

---

(1) المرجع نفسه، ص252–254.

(2) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص256 وما بعدها.

(3) المقامة الوعظية، ص130.

(4) المقامة الجاحظية، ص75.

وصفاً مفرحاً بهيجاً مؤنساً ماجناً، في حين يصف الفرس بما يلائمها من الصلابة والتعقيد اللفظي. فيختار لكل موضوع ألفاظه المناسبة، يلين في مقام الرقة، ويعذب عند الإطراف، ويصعُب ويَغْرب حين يبدو له أن المجال يستدعي الصعوبة والإغراب.

7- وأما من ناحية البيان، والبديع اللفظي، فالمقامات شأنها شأن الرسائل مليئة بالاستعارات والجناس والتلاعب بالألفاظ.

وبذا يعد الشكعة مقامات البديع تحفة رائعة من تحف الأدب العربي رسم على منوالها عدد من المؤلفين والأدباء الذين جاءوا في عصور تالية له[1].

ولكون السجع من السمات البارزة الواضحة في مقامات الهمذاني، فقد حلل فيكتور الكك أسلوب السجع في مقاماته، وخرج من تحليله بالنتائج الآتية[2]:

1- إن سجع الهمذاني يجري مع الطبع الأنيق، لم يُشدّ شداً لتأدية وظيفته مرغماً فينحت نحتاً. ففقراته تأتي طلقة تنم على بداهة وقريحة فيّاضة دفاقة، لا مكدودة ولا مقلقة. سجعاتٌ طويلة تعقبها أخرى قصيرة، تطول وتقصر على غير إحكام هندسي إلا قليلاً، وهو إحكام غير مستقبح على كلّ حال.

2- إن البديع يستخدم كل أنواع السجع من المطرّف إلى المتوازي والمرصّع، لكنه لا يجهد إنشاءه بكثرة تكرارها فيقطع على المعاني نَفَسها، ويعيق سيرها، بل يزاوج بينها فينوع وينتشلك بعض الشيء من رتابة السجع المكدود، فمن المرصع قوله: "يزحَمُ باللقمة اللقمة، ويهزم بالمضغة المضغة[3].

3- وقد تتعدد سجعاته حتى تبلغ سبعاً أو تزيد، كما في قوله: "فتوسلت إليه بافتراش المَدَرْ، واستناد الحَجَرْ، ورَدّ الضجرْ، وركوب الخطر، وإدمان السَهَر، واصطحاب السَفَر، وكثرة النَّظرْ "[4]، وهو يعبر بكل سجعة عن معنى مغاير للذي سبقه وهذه فضيلة محمودة عند أهل البيان والبديع يشترطونها في جودة السَّجْع ويعيبون من يخل بها.

4- وسجع الهمذاني قصير إجمالاً فقراته مؤلفة من لفظتين إلى خمس، وهو لا يستعمل

---

(1) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص256-261.

(2) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص86 وما بعدها.

(3) المقامة الجاحظية، ص74.

(4) المقامة العلمية، ص202.

السجع المتوسط وخاصة الطويل إلا نادراً. وهذه ميزة مشكورة لأن هذا هو أجمل السجع عند أهل البديع.

5- والسجع البديعي لم يُسكب في كلام عارٍ مألوف وإنّما ألبس ثوباً مطرزاً فيه وشيٌ وحُليٌ من التشابيه وأنواع المجاز من استعارات وكنايات وما إليها من البديع المعنوي واللفظي. فمقاماته سيلٌ من المجازات دفاق، غير أنه لم يبلغ من التصنع مبلغ المتطرفين من أهل البديع، فكان الاعتدال رائده.

وعليه فقد وجد الكك أنّ البديع ينزل اللفظة حيث يريد، ويأتي بالسجع ساعة يريد، مطابقاً لما يعبر عنه. فالفكرة عنده تجرّ الكلمة في مرونة عجيبة غير منحرف بذلك عن الموضوع الذي يعالجه، وهذه مقدرة فريدة عند أهل السَّجع والازدواج، ومثل هذه المزايا تحلّ الهمذاني في مقدمة أهل السجع مضافاً إليها روح الكاتب التي تتغلغل في الألفاظ فتسبغ عليها طاقة إيحائية تستهوي القارئ[1].

وبما أن البديع كان من أكبر الدعاة لمذهب الصنعة الذي ساد العصر العباسي الثاني فقد ذهب يوسف عوض إلى أننا نستطيع أن نستجلي من مقاماته الظواهر البلاغية من خلال الطريقة المقصودة التي لجأ إليها في حشده لتلك الظواهر ولعلّ أهمها عنده[2]:

1- **التشبيه:** يلحظ تفننا في استخدام التشبيه البليغ والتشبيه الضمني عند البديع، كقوله: "ألا وإنّ الدُنيا دَارُ جهاز، وقَنْطَرة جواز، من عَبَرها سَلِم، ومَنْ عَمَرها نَدِمَ، ألا وقد نَصَبَت لكُمُ الفَخّ، ونَثَرتْ لكمُ الحبَّ، فمن يرتعْ يَقَعْ، ومَنْ يلقُطْ يسقُطْ، ألا وإن الفقر حِلْيَةُ نبيّكم فاكتسوها، والغِنى حُلة الطُغيانِ فلا تَلبَسُوها"[3].

2- **المجاز اللغوي:** فقد أكثر البديع من استخدام المجاز اللغوي على نحو ما في قول الإسكندري: "أما إني أريد كَعْبة المُحتاج لا كَعْبة الحُجاّج، ومَشْعَر الكَرَم لا مشعر الحَرَم، وبيتَ السَّبيِ لا الهَدْي، وقِبلة الصِّلاتِ لا قِبلَةَ الصَّلاة، ومِنى الضَّيف لا منى الخَيْفِ"[4].

3- **الإطناب والمساواة والإيجاز:** وهي أنماط ليست بالضرورة متفرقة وإنما قد يجمع

---

(1) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص90-91.

(2) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص129 وما بعدها.

(3) المقامة الوعظية، ص131.

(4) المقامة النيسابورية، ص200-201.

بينها البديع في القطعة الواحدة، تماماً كما نجد في المقامة العلمية، فالإطناب نجده في أولها وهو زيادة اللفظ على المعنى، كما في قول الإسكندري يُسْأَل: بم أدركت العلم فيجيب: "طلبته فوجدته بعيد المَرَام، لا يُصطاد بالسِّهام، ولا يُقْسَمُ بالأزلام، ولا يُرى في المنام، ولا يُضبط باللجام، ولا يورث عن الأَعمام"[1].

وأما الإيجاز والمساواة فهما من مذهب الجزالة، وذلك أن تكون الألفاظ على قدر المعاني، أو أن تكون المعاني الكثيرة في اللفظ القليل، وذلك في مذهب الإيجاز، ونجد لهما هذا النموذج من المقامة العلمية يروي فيه الإسكندري كيف حصل علمه: "وحَرَّرت بالدَّرس، واستَرَحْتُ من النظر إلى التحقيق، ومن التَّحقيق إلى التَّعليق، واستعَنْتُ في ذلك بالتَّوفيق"[2].

4- **الجناس:** أكثر البديع من استخدامه بنوعيه التام والناقص، ومن كثرة استخدامه للجناس الناقص ما ورد في المقامة القريضية: "قلنا فما تقول في جرير والفرزدق وأيهما أسبق، فقال: "جرير أرقّ شعراً، وأغزرُ غَزْراً، والفرزدق أمتن صخراً وأكثر فخراً، وجرير أوجع هجواً وأشرف يوماً، والفرزدق، أكثر رَوْماً وأكرم قوماً"[3].

5- **السجع:** وهو من أكثر الأنماط البلاغية استخداماً في مقامات الهمذاني، وقد يلزم فيه ما لا يلزم.

وبنهاية هذه النماذج يثبت يوسف عوض أننا نستطيع أن نستجلي سائر أبواب البلاغة، من تورية، وطباق، وكناية، وغير ذلك.. لكن الأمر المهم عنده هو أن بديع الزمان كان قد أكثر من استخدام تلك الأساليب بحيث بدا أسلوب الصنعة في مقاماته واضحاً واستحقت به المقامة أن تكون المثال الأعلى لهذا الأسلوب المتصنع في القرن الرابع[4].

ولا يبعد تحليل أحمد مصطفى لأسلوب المقامات كثيراً عن تحليل من سبقوه لها، إذ يضع سماتٍ لأسلوب مقامات البديع ممثلاً عليها. ويمكن أن نختصر هذه السمات في النقاط الآتية[5]:

---

(1) المقامة العلمية، ص202.

(2) المقامة العلمية، ص203.

(3) المقامة القريضية، ص7.

(4) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص131–132.

(5) أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص95 وما بعدها.

1- اتباع طريقة السّرد واستخدام أسلوب الحوار، وهو حوار قصير لا يهدف إلى الكشف عن نفسية المتحاورين بل يهدف إلى بيان مقدرة البطل وإظهار الإعجاب به، ولعلّ من أغرب أنواع الحوار ذلك الذي جرى بين عيسى بن هشام وإبليس في المقامة الإبليسية[1]، وهو حوار فريد نجده عند البديع لا يشاركه فيه أحد.

2- وجاء أسلوبه ملتزماً للسجع إلا في القليل النادر، لذا عاب البديع على الجاحظ انطلاقه مع الطبع ونفوره من الجري وراء السجع[2].

3- ويحرص البديع على التوازن الموسيقي بين الجمل التي تتساوى في النغم، مما يكسبها وقعاً جميلاً في الأذن وقبولاً في النفس.

4- ويهتم أيضاً بالطباق والجناس في النثر وفي الشعر الوارد في المقامات.

5- والصور البيانية مما يهتم به البديع في مقاماته، وبعض هذه الصور قديم مطروق وبعضها جديد مبتكر.

6- ومعظم مقامات البديع يمتزج فيها الشعر بالنثر، وقليل منها جاء خالياً منه فما كان من إنشاء البديع فيأتي به على لسان أبي الفتح الإسكندري ليستثير عاطفة الناس، ويطلب عطاءهم، أو يمدح به غيره. وما كان من أشعار القدماء، يأتي به في سياق الأحداث منسوباً إلى قائله، أو يأتي به على لسان أبي الفتح وكأنه من إنشائه.

7- ويقتبس بديع الزمان في مقاماته من القرآن الكريم، والحديث الشريف، ويضمن الحكم والأمثال.

8- ويلجأ بديع الزمان في مقاماته إلى المبالغة والتهويل وتجسيم المنظر بقصد الإثارة والتشويق .

9- وأسلوب بديع الزمان متين النسج، قوي الوقع، بعيد من الخطأ، فقد كان واسع الإطلاع غزير المعرفة، وأسلوبه يحتوي على الألفاظ الغامضة المعاني، وكان يقصد إلى ذلك قصداً إظهاراً لعلمه ومقدرته، وقصداً إلى تعليم اللغة.

فهو لكل ذلك يمتلك قدرة فائقة على اختيار الألفاظ المعبرة الموحية، واستخدام الفنون البلاغية على تنوعها دون أدنى صعوبة أو تكلف[3].

---

(1) المقامة الإبليسية، ص181.

(2) المقامة الجاحظية، ص73.

(3) أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص95-109.

على أنّ دراسة عبد الملك مرتاض حول أسلوب المقامات كانت دراسة متخصصة متعمقة، حاول فيها الوقوف مطولاً عند التصوير البياني في فن المقامة، فلم يترك نوعاً بيانياً بلاغياً إلا تطرق له، وحاول التمثيل عليه من داخل المقامات[1]، متبعاً المخطط الآتي:

1- **دراسة التشابيه وإبراز خصائصها:** فقد وجد من خلال دراسته للمقامات أنها تكتظ بالتشابيه اكتظاظاً كبيراً، وهي تشبيهات مادية محسوسة في معظمها"، وتشبيه المحسوس بالمحسوس فيها أشيع، وعليها أغلب. أما الصور الناشئة عن التشابيه المعنوية التي لا تحس، أو لا تلمس، أو لا ترى، فهي قليلة جداً. وهي في معظمها تميل إلى الاغتراف من الظواهر الطبيعية والكونية كالسحاب، والمطر، والريح، والليل... ثمّ من المرافق الحضارية الضرورية التي لها صلة وثقى بحياة الإنسان كالشمعة، والماء، والعصي، والكحل والطحن، ثم بالحيوانات كالفرس وجمعه، والثور والذئب، والأسد ...

ويسوق على كل ذلك أمثلة وشواهد، من ذلك قول البديع في الاسدية: "في صحبة أفراد كنجوم الليل"[2]، فقد شبه الأفراد وهم محسوسون ملموسون، بنجوم الليل، وهي مرئية ترى بالعين المجردة. وقس على ذلك الكثير الكثير من الشتابيه المادية المحسوسة[3].

ولاحظ الباحث أيضاً أن المقامات لم توغل في طلب التشبيهات، إنما كان معظمها يأتي عفواً عند استحضار صور في الذهن ذات علاقة تربط بعضها ببعض [4]. ولم يقتصر تناوله للتشبيهات على مقامات البديع، بل حاول وضع سمات مميزة للتشبيه عند معظم أصحاب المقامات ممن اقتفوا آثار البديع مع محاولة للتفريق بينها.

2- **دراسة الاستعارات في فن المقامة:** فقد وجد الباحث أنَّ عامة التعابير في المقامة تنحو منحى الاستعارة والكناية والمجاز، وتبتعد، ما وجدت سبيلاً إلى الابتعاد، عن منحى الحقيقة في الاستعمالات التركيبية والتعبيرية على اختلافها. أما البديع فإنه لا

---

(1) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص387 وما بعدها.

(2) المقامة الأسدية، ص30.

(3) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص388-390.

(4) المرجع نفسه، ص390.

يقبل على استخدام الاستعارات على اختلافها إلا في مقامات قليلة، وإن شئت قلت: في الأحوال التي يستقيم له فيها طريق هذه المجازات والاستعارات، وتتفتح له أبوابها. أما حين تعزف عنه فلم يكن يطلبها حريصاً عليها، ولكنها حين كانت تقبل عليه، فكان يتقبلها بقبول حسن، ويحتفي بها احتفاءً حاراً. خذ لذلك مثالاً ما ورد في المقامة البصرية، حين ينبري الإسكندري متكلماً شاكياً ضرّه وبؤسه للناس: " ونَشَرَتْ علينا البيْضُ، وشَمَسَت مِنَّا الصُّفرُ، وأَكَلَتنا السُّودُ، وحَطَّمَتْنَا الحُمر"[1]. فالنشاز يكون للمرأة التي تتعذر على زوجها، ولكن البديع استخدمه لاستعصاء الدراهم عليهم ونفورها منهم، فقد شبه الدراهم في نشوزها بالمرأة التي تعصي بعلها، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه (نشرت) على سبيل الاستعارة المكنية.

وقل نحو ذلك في الجملة الثانية فهي جارية مجرى الاستعارة المكنية، أما بقية الكلام فجار مجرى المجاز العقلي.

أما ما رآه في هذه الاستعارات فهو أنها كلها لا تخرج عن شكل الاستعمال العربي المألوف، من تشبيه الملك الكريم بالبحر، والشمس، والدرّ. فهي في مجموعها تدلّ بوجه عام على البيئة وطبيعة عيش أولئك القوم. والذي ينبغي ذكره أنّ الاستعارة بمعناها الاصطلاحي في علم البلاغة، كانت قليلة في مقامات البديع[2].

أما المجازات بأنواعها الاصطلاحية، فقد كانت كثيرة نسبياً، وذلك بالقياس إلى الاستعارات، فمن ذلك قول البديع: "أشرقني الخجل بريقه، وأرهقني المكان بضيقه"[3]. والحق أن الخجل لا يسبب الغصة، كما أن الخجل اسم مجرد لمعنى معين يدرك ولا يحس، ويفهم ولا يرى، لا ريق له، وإنما الريق للإنسان ومن في حكمه، فالكلام كله جار مجرى المجاز[4].

3- **شأن الكناية في المقامات:** وهي موجودة أيضاً في المقامات ولكن ربما كانت أقل بكثير من الاستعارات. من ذلك ما كنى به البديع عن الشيخوخة والخبز في قوله: "وانتابنا أبو مالكٍ، فما يلقانا أبو جابر إلا عن عُفرٍ"[5]. فإنما كنى بأبي مالك عن

---

(1) المقامة البصرية، ص65.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص406-407.

(3) المقامة القردية، ص97.

(4) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص407.

(5) المقامة البصرية، ص65.

الكبَر، وبأبي جابر عن الخُبزِ.

4- **فن البديع (المحسنات البديعية) في فن المقامات:** يجد الباحث أن فن البديع استحوذ استحواذاً تاماً على أسلوب فن المقامة، فلا التشابيه، ولا الاستعارات ولا المجازات، يمكن أن تقارن بكثرة فن البديع في المقامات. فمن يقرأ المقامات يجد أن في كل منها قدراً كثيراً من المحسنات البديعية، منها ما هو لازم أبداً كالسجع، ومنها ما هو أقل من ذلك لزوماً ولكنه مطرد في كلّ مقامة، كالجناس، والاقتباس، والمقابلة، والطباق.

1- **المقابلة:** يعدّ هذا الفن البديعي قليل نسبياً كما هو حال المحسنات البديعية المعنوية، على العكس من المحسنات اللفظية التي يكثر وجودها. ومن المقابلة في المقامات الهمذانية قوله: "ما يحرم السكوت إلا عليك، ولا يحل النطق إلا لك"[1]. فقد قابل البديع بين معنيين هما تحريم السكوت وتحليل النطق.

2- **الطباق:** وهو عبارة عن الجمع بين المعنى وضده في الجملة، سواء أكان ذلك سلباً أم إيجاباً. ومن الطباق قول البديع: "شئت أم أبيت"[2]. فإن المشيئة أصلاً تضاد الإباء، وقد جمع بينهما داخل جملة واحدة.

ومنه قول الهمذاني: وقصر سباله، وأطال حباله، وأبدى شقا شقه، وغطى مخارقه، وبيض لحيته، وسوّد صفحته، وأظهر ورعه، وستر طمعه"[3]، فقد طابق بين قصر وأطال، وأبدى وغطى، وبيض وسود، وأظهر وستر.

3- **الجمع:** وهو أن يجمع بين شيئين مختلفين أو أكثر تحت حكم واحد. ومثاله في مقامات البديع قوله: "قد أَكَلتَ البَرمَ، والشِّيح النَّجدِي، والقَيصُومَ، والهَشيمَ"[4]، فقد جمع أموراً متعددة وهي البرم أي الأراك، والشيح، والقيصوم، وهو الحشيش اليابس، تحت حكم واحد، وهو الرعي.

أما الألغاز فقد خلت مقامات الهمذاني منها، إذ لك يجد الباحث في تتبعه للمحسنات البديعية وجوداً لها عند البديع، وكأن مقاماته خلت منها. على أن هذا الأمر غير

---

(1) المقامة الخلفية، ص197.

(2) المقامة الحلوانية، ص127.

(3) المقامة الخلفية، ص197.

(4) المقامة النهيدية، ص179.

صحيح – في رأيي – فالألغاز موجودة في مقامات البديع، خذ مثالا على ذلك ما ورد في المقامة العراقية عندما كان الفتى يسأل عن أبيات شعرية تحمل ازدواجية كالبيت الذي يضحك ويؤلم أو البيت الذي فيه مدح وذم.. وهكذا[1].

كانت هذه أهم المحسنات البديعية المعنوية التي تتبعها الباحث في المقامات فهو يستقلها معللاً ذلك بكون كُتاب المقامة ابتداءً من القرن الرابع إلى إبان النهضة الحديثة، لم يكونوا كلفين، فيما يبدو، بالصياغة الداخلية التي هي بمثابة لحمة الجدار بالقياس إلى وجهه، وذلك بأن الناس حين يقرءون نصاً، فإن أكثر ما يسترعي انتباههم الوقفات أو الفواصل، التي تحدث عند أواخر الجمل التي تنتظم فيها الألفاظ المختلفة، فلم تكن العناية إذن من قبل المقاميين، مصبوبة على الصياغة الداخلية للجملة، قدر ما كانت منصبة على الصياغة الخارجية لها[2].

4- **السجع:** يطلق على كلّ كلام جارٍ على نهج واحد من حيث أواخر الجمل. وهو السمة العامة التي اتسم بها الأدب منذ القرن الثالث، فلما جاء القرن الرابع كان السجع لدى الكتّاب هو المثل الأعلى الذي يحتذى، لذا يرى الباحث أنّ البديع كان مضطراً بحكم ظروف عصره ومؤثراته العامة، إلى الانصهار في بوتقة هذا التيار الشكلي الجارف الذي كان قد أخذ يستبد بالنثر الفني استبداداً تاماً. وبذا ظلت المقامات هي مجاله الفسيح، ومرتعه الخصب، فقد استقبل كتاب المقامة فن السجع استقبالاً حسناً، فكان من أجل ذلك هو أخصَّ خصائص أساليبهم[3].

أما السجع الهمذاني فمليح رشيق مقبول، لأن أثر التكلف عليه لا يكاد يبين، ذلك أن البديع استطاع أن يعبر عن أغراضه وافكاره، في مقاماته، بأسلوب مسجوع غالباً، دون أن يحول هذا السجع بينه وبين تصوير ما كان يبتغي تصويره من معان وأفكار، وهذه صفة عالية لم تقع لكتاب المقامات من بعده، ويعزو الباحث ذلك إلى أسباب أهمها[4]:

1- قرب البديع من عهد الطبع الأدبي.

---

(1) المقامة العراقية، ص142.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص432.

(3) المرجع نفسه، ص435.

(4) المرجع نفسه، ص436.

2- جودة محفوظه من الآثار الأدبية.

3- خفة روحه وظرافة طبعه.

4- قوة ذاكرته وسرعة حفظه وشدة تأثره بما كان يحفظ.

5- تعبيره عن تجاربه الشخصية، في مقاماته، ووصفه لما خبر من أشياء وأحياء، فكانت مقاماته مرآة لنفسه، قبل أن تكون مرآة لمجتمعه.

ومن أروع مقاماته المسجوعة قوله في المقامة الوعظية: "أيها النـــاس، إنكـــم لـــم تتركوا سُدى، وإنَّ مَعَ اليوم غداً، وإنكُمْ واردو هُوَّة، فأعِدُّوا لها ما استَطَعْتُم من قُـــوة، وإنّ بَعْدَ المعاش مَعاداً، فأعدوا لها زاداً. ألا لا عُذْرَ، فقد بُيِّنَت لكم المَحَجَّة، وأخـــذت عليكم الحُجَّة، من السمَّاءِ بالخبرِ، ومن الأرضِ بالعِبَرِ. ألا وإن الذي بدأ الخلق عليماً، يُحيي العِظامَ رميماً، ألا وإنّ الدُنيا دَارُ جهاز، وقنطَرَةُ جوازٍ. من عَبَرَها سَلِمَ، ومـــن عَمَرها نَدِمَ. ألا وقَدْ نَصَبَت لكمُ الفخَّ ونَثَرت لكم الحبَّ: فمن يَرْتَعْ، ومن يَلْقُطْ يـــسقُط. ألا وإنّ الفقر حِلْيَة نبيكُمْ فاكتسوها، والغِنى حُلّة الطُّغيان فلا تلبسوها. كَـــذَبَتْ ظُنُـــونُ الملحدينَ الذين جحدُوا بالدِّينَ، وجعلوا القرآن عِضينَ"[1].

فمن يقرأ هذه المقامة، يكاد لا ينكر من أسلوبها المسجوع شيئاً. فقـــد كانـــت كـــل سجعة تؤدي معنى خاصاً بها، ولم تكن السجعة الثانية خاضعة للأولى فـــي معناهـــا فالسجع هنا لم يسبب عناء، ولم يعقد معنى، ولم يحل بينك وبين تتبع الفكـــرة العامـــة للمقامة دون دوران ولا ضياع بين أسجاع هائمة حيرى، بل إن المعاني كانت تنساب هادئة مطمئنة، لا قلق فيها ولا اضطراب[2].

5- **الجناس:** ويأتي في المرتبة الثانية بعد السجع، لأنه يشكل مقداراً ضخماً في المقامات، لكنه عند البديع قليل لا نكاد نعثر عليه إلا لماماً، وقد انتهى الباحث من تتبع هذا اللون البديعي إلى أن الهمذاني لم يكن يطلب الجناس بإلحاف، وإنما كان يقع له عفواً ولذلك كان في مقاماته قليلاً. كقوله: بُلِّغتُ الوطن، وقضيتُ الوَطَر"[3] وهو جناس نـــاقص إذ اتفق اللفظان في الواو والطاء، واختلفا في النون والراء.

وكقوله: "لكنها أوسع مني خُلقاً، وأحسن خَلْقاً"[4] وهي جناس تام، لكنها لا تدلّ علـــى

---

(1) المقامة الوعظية، ص130-131.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص437-438.

(3) المقامة البلخية، ص15.

(4) المقامة المضيرية، ص107.

أن البديع أعنَتَ نفسه ليأتي بها.

ومن ذلك قوله وهو يتحدث عن بشر بن عوانة: "وحلف لا ركب حِصاناً، ولا تـزوج حَصاناً"[1].

فإنما يريد بالحِصان بكسر الحاء الجواد، وبالحصان بفتحها المرأة الحرّة.

6- **الاقتباس والتضمين:** وهو استلهام الآثار الأدبية والدينية على اختلافهـا، بمـا فيهـا القرآن الكريم، والأشعار، والأمثال، وتضمينها المقامات.

وأكثر مقامات البديع حظاً من الاقتباس اطلاقاً، المارستانية، فقد ورد فيها اقتبـاس كثير من القرآن بوجه خاص، باعتبار أن موضوعها الرئيسي يعالج مسألة كلاميـة، وهي مسالة الجبر والاختيار وما يكتنفها من خلاف وغموض وتعقيد.

فقد اقتبس فيها من قوله تعالى: ﴿قل لو كُنتم في بيوتكم لبرز الذين كُتـب علـيهم القتل إلى مضاجعهم﴾ [2]. ومن قوله: ﴿أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض﴾[3]. وهذه الآية متضمنة في قول البديع: "وأنت يا ابـن هـشام تـؤمن بـبعض وتكفـر ببعض"[4].

7- **الموازنة:** وهذا الفن البديعي في المقامات على اختلافها نَزِرٌ قليل. والعلة في ذلـك- كما يراها الباحث- واضحة، لأن الموازنة هي وقوع كلمتين متشابهتين متوازنتين في الميزان، مختلفتين في مماثلة الحروف ومجانستها، كقائم وقاعد، فهما لفظان يـشكلان لوناً موسيقياً يشبه السجع من حيث تماثل الصيغتين، ولكنها موسيقى خالية من التقفيه. وهذا ما جعل كتاب المقامة يزهدون فيه، لأنه يحول بينهم وبين ما يشتهون من التزام الأسجاع التزاماً تاماً[5].

على أننا نجد أن أمثلة قليلة في مقامات البديع، بحكم أنه لم يلتـزم الـسجع فـي مقاماته التزاماً كاملاً من ذلك قوله: "وتقولون خالق الظلم ظالم، أفلا تقولـون خـالق الملك هالك"[6]، فهنالك يعادل ويوازن لفظ خالق. وقوله: "رُصنتَ صِعَابهُ، وخُـضْتُ

---

(1) المقامة البشرية، ص258.

(2) آل عمران، آية: 154، وانظر: المقامة المارستانية ، ص122.

(3) البقرة، آية: 85.

(4) المقامة المارستانية، ص124.

(5) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص462.

(6) المقامة البلخية، ص15.

بِحَارَهُ"[1].

8- **القلب:** ويقول الباحث أنه لم يعثر لهذا الفن البديعي اللفظي على أمثلة في مقامات البديع، وذلك عائد إلى أن الصناعة اللفظية لم يكن سُلطانها قد طغى على نحو واسع على عهد البديع[2].

وإلى هنا تنتهي دراسة مرتاض للخصائص الفنية للمقامات، وقد كان بحثه فيها مطولاً ويعزو الباحث ذلك إلى خصائص المقامات الفنية لم تبحث إلى اليوم فأراد أن يوفيها حقّها، بالإضافة إلى كون أنَّ كتاب المقامات مولعين بالنواحي الشكلية، أي أنهم كانوا يصبون عناية قصوى على الأسلوب، فأحبَّ أن يتبين إلى أي مدى كانت عنايتهم هذه فوجد من تتبعه هذا أنهم لم يتركوا فناً بديعياً معقول الاستعمال، إلا اصطنعوه، وحرصوا على تحلية مقاماتهم به في اعتزاز شديد، وعليه يقرر أن أهم المحسنات البديعية التي تطرد في أساليب المقامات ثلاثة هي: السجع، والجناس، والاقتباس[3]. وقد غاب عن ذهن مرتاض أن عناية البديع بالأسلوب لم يكن على حساب المعنى، صحيح أن البديع أكثر من استخدام المحسنات اللفظية والبديعية، لكنها لم تكن تعيق فهمه للمعنى بل كانت تدعم هذا المعنى تماماً، فللمحسنات معان تؤديها غير كونها مجرد زخارف لفظية.

ونجد دراسة أسلوبية تكاد تقترب من دراسة مرتاض يعرض فيها الباحث لأبواب من الصور الفنية، فيتطرق للكناية، والأمثال ، والألغاز، والإيحاء، والحيلة، وذلك بشيء من التفصيل[4].

أما الكناية فنجده يصنفها حسب مواضيعها إلى الأنواع الآتية:

1- **كنايات الفقر وتحوّل الحال:** حيث أعطى بديع الزمان للفقر طعماً خاصاً من خلال كناياته التي غطاها بطبقة من الاحساس النفسي الشفاف، فَهْو يشعر الإنسان وهو يقرأها بأنها تنقل المضمون بصورة براقة تؤدي إلى تفاعل المتلقي. وهذا النوع من الكنايات كثير عند الهمذاني من مثل قوله: "فلما خفّ المتاعُ، وانحطَّ الشِّراعُ، وفرغ

---

(1) المقامة العراقية، ص142-143.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص463-464.

(3) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص468-469.

(4) سهيل خصاونة، مقامات البديع – دراسة نصية- ص152 وما بعدها. رسالة ماجستير. غير منشورة.

الجِرابُ"[1]، وقوله: "انتَزفَ ماءَهُ الدَّهْرُ، وأمال قناتَهُ السُّقمُ، وقلَّمَ أظفارَهُ العُدْمُ"[2].

2- **كنايات الشدة والمعاناة:** فقد رسم البديع صورة نفسية عجيبة لمعالم الشدة والمعاناة كقوله: "وأخذْنا الطَّريقَ نَنتَهبُ مَسَافَتَهُ، ونستأصِلُ شأْفَتَهُ، ولم نزلْ نفري أسنمة النِّجاد بتلك الجياد، حتَّى صِرْنَ كالعصيِّ، ورَجَعْنَ كالقسيِّ..، وعُدنا إلى الفَلاَة..، حتَّى إذا ضمِرَت المَزَاد، ونَفِد الزَّاد، خَفْنا القاتِلَيْن، الظَّمأَ والجُوْعَ..، وبَلَغْنَاه، وقد صَهَرتِ الهاجِرَةُ الأبدانَ، ورَكِبَ الجنادبُ العيدان"[3].

3- **كنايات الجمال:** وكنايات الجمال تفتح آفاقاً بعيدة لا يكاد يحدّها حدود. يقول عيسى بن هشام في وصف فتاة الحانة: "فدفعنا إلى ذات دلٍّ ووشاح منحلٍّ[4]، وصاحبة الوشاح المنحل هذا، تصف الخمرة بأنها "رَيحَانةُ النَّفسِ، وضَرَّة الشَّمْس، كاللهب في العُروق، وكَبَرد النَّسيم في الحُلوق"[5].

4- **كنايات البلى والموت والانتهاء:** شكلت كنايات الموت ذات الطابع الديني الوعظي جزءاً كبيراً، فكانت في مجملها تخلو من العمق الفني الغريب من مثل: "هم في بطون الأرض بعد ظهورها"[6].

5- **كنايات المعاصي:** يركز هذا النوع من الكنايات على شرب الخمرة بشكل خاص، وتتحفنا في جانب منها بقدرته التصويرية المشحونة بدلالات فائقة الإيحاء: "نتعاطى نجوم الأقداح، حتى نَفِد ما معنا من الرَّاح، واجتمع رأيُ النَّدمان على فصدِ الدِّنانِ، فأسلنا نفسها، وبقيت كالصَّدف بلا دُرٍّ أو المِصْر بلا حُر"[7].

6- **الذم والاحتقار:** وتعد المقامة الدينارية نموذجاً متكاملاً لمجموعة من العبارات المنحطة التي يتبادلها العامة من الناس في ساعات التشاحن: "يا كُربة تموز، يا وسخ الكُوز، يا درهماً لا يجوز...، يا رمَد العين..، يا مَقْتَل الحسين، يا ثِقَل الدَّين..، يا مَنْعَ الماعون..، يا سَنَة الطَّاعون.." [8].

---

(1) المقامة الصيمرية، ص209.

(2) المقامة الشيرازية، ص168.

(3) المقامة الأسدية، ص30-34.

(4) المقامة الخمرية، ص239.

(5) المقامة السابقة، ص243.

(6) المقامة الوعظية، ص132.

(7) المقامة الخمرية، ص239-248.

(8) المقامة الدينارية، ص217-222.

7- **كنايات الغنى:** ظهرت كنايات الغنى عند البديع منعكسة على ثلاثة عناصر رئيسة هي: الدور الفخمة، والطعام الكثير، واللباس. ومنها قوله: "يا أصحاب الجدود المفروزة ، والأردية المطروزة، والدور المنجدة، والقصور المشيدة"[1]. الجدود المفروزة هي الحظوظ المميزة، والأردية المطرزة هي الأثواب المعلمة، والمنجدة المزينة.

8- **كنايات النظافة:** وهي أيضاً شاملة لثلاثة عناصر رئيسة: الطعام وأدواته، والشراب، وأماكن قضاء الحاجة، فوصف عيسى بن هشام المضيرة التي قدمت له بأنها: "تثني على الحضارة وتترجرج في الغضارة، وتؤذن بالسلامة، وكانت في قصعة يزل عنها الطرف، ويموج فيها الظرف"[2].

9- **كنايات الدعاء بالخير:** شملت الدعاء المتضمن عناصر الحياة السعيدة المتمثلة بالبقاء والاستمرار بعزة وكرامة من مثل: "رحب واديك، وعزّ ناديك"[3].

10- **كنايات الخبرة والثقافة الواسعة:** ولأن زمن البديع عُرف بالثقافة الواسعة والتزاحم الفكري الحاد، نجد صدى لهذا الأمر في مقاماته: "فكأنما هبّ من رقدة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه"[4]، إذ تومئ هذه العبارات إلى مقدار الثقافة الواسعة.

11- **كنايات استجداء المال وإعطائه:** ويغشى هذه الظاهرة – ظاهرة الاستجداء- فسحة من الخفاء البالغ، ممزوجة بطعم الألم والمرارة، فهذا أبو الفتح يطلب ديناراً كنى عنه بعدوٍ في بُردة صديق، من نجَار الصُّفر، يدعو إلى الكُفْرِ، ويَرقَصَ على الظُّفرِ، كَدَارَةِ العينِ، يَحُطُّ ثِقلَ الدَّينِ، ويُنافقُ بوجهين"[5].

12- **كنايات الجوع:** وهو قرين الفقر، ويتميز الجوع الذي كنى عنه البديع بالحرارة والالتهاب، وليس أدلّ على حرارة الجوع ومبلغ اليأس من تحصيل لقمة العيش من قول عيسى بن هشام للرّجل الذي كان يحدّثهم عن أنواع الطعام: "لا حياك الله، أحييت شهوات قد كان اليأسُ أماتها"[6].

13- **كنايات الغربة والسفّر:** وهما من العوامل المهمة للثقافة والخبرة، يتصف بهما البطل والراوي على حدٍ سواء. يقول عيسى بن هشام: "فما لمحتني أرض إلا وفقأت

---

(1) المقامة البخارية، ص82-83.

(2) المقامة المضيرية، ص104.

(3) المقامة الغيلانية، ص39.

(4) المقامة السجستانية، ص22.

(5) المقامة البلخية، ص16.

(6) المقامة المجاعية، ص129.

عينها، ولا انتظمت رفقة إلا ولجتُ بينها، فأنا في الشرق أُذْكـر، وفـي الغـرب لا أُنكَر"[1].

وموضوع الكناية عند الهمذاني في مقاماته ليس جديداً، بل مطروق قبل أن يأتي هذا الباحث ويتناوله، ولعل دراسته هذه لم تأت بجديد.

وفي موضوع الأمثال يطلعنا الباحث أيضاً على أنواع وتصانيف عديدة يمكن أن تندرج تحتها الأمثال الواردة في مقامات الهمذاني، وتصنيفه لها كالآتي:

1- **أمثال الضيق والمعاناة:** فقد انعكست المعاناة النفسية على الزمن ليله ونهاره، من مثل قوله: "لَزِمني مُلازمة الغَريم، والكَلبِ لأصحابِ الرَّقيم"[2]، يضرب المثل في ملازمة صاحب الدَين للمدين.

2- **أمثال الخبرة والدهاء والقدرة:** اتصف البديع بقوة تمثلت بالتغلب علـى الظـروف، يظهر ذلك من خلال ما نجده في مقاماته إذ يقول: "لا يعرفُ العُودَ كالعـاجم، وأنـا المعروفُ بالناجِم، عاشرتُ الدَّهرَ لأَخْبره، فَعَصَرتُ أعصُرَهُ، وحلبتُ أشطُرَهُ"[3].

3- **أمثال التفاضل والتفاخر:** كقوله: "أنا في الحق سنام أنا في الباطل غارب. والغـارب: ما دون السنام وكلاهما مثال في العلو والارتفاع.

4- **أمثال التحقير والإهانة والذّم:** يقول: "هذا سوسٌ لا يقعُ إلا في صوفِ الأيتامِ، وجرادٌ لا يسقُطُ إلا على الزَرْع الحَرام، وكرديٌّ لا يُغير إلا علـى الـضِعافِ"[4] والـسوس يضرب به المثل في الإتلاف الشديد وكذلك الجراد. ويضرب المثل في الأكراد فـي الإغارة على الضعفاء وسلبهم.

5- **أمثال الجمال والنظافة:** "ترى هذا الماء ..، صاف كقضيب البلَّـور، فجـاء كلـسانِ الشَّمعة في صفاء الدَّمعة"[5]، إذ يضرب المثل بدمعة العين في الصفاء.

6- **أمثال الفقر:** وهو واضح في المقامات: "فانسلّوا قطرةً قطرة، وتفرقوا يمنةً ويـسرة، وبقيتُ على الآجرة"[6]، وقوله "بقيت على الآجرة، يعادل قول العامـة "بقـي علـى

---

(1) المقامة الناجمية، ص191.

(2) المقامة المضيرية، ص106-111.

(3) المقامة الناجمية، ص191.

(4) المقامة النيسابورية، ص199.

(5) المقامة المضيرية، ص113.

(6) المقامة الصيمرية، ص209.

البلاط"، والمعنى هو الفقر والعدم.

7- **أمثال اليأس والفشل:** كقوله: "لما بلغت بي الغُربَة بابَ الأبوابِ..، ورضيتُ من الغنيمةِ بالإياب"[1]، ورضي من الغنيمة بالإياب مثل يضرب لمن يقنع بالسلامة.

8- **أمثال الغنى:** من مثل قوله: "وقلت قسماً إنّ فيهم لدسماً"[2]، يقال عن فلان دسم كناية عن كثرة الخير والمال.

9- **أمثال القدرة الأدبية:** حيث قال: "أبلغُ من سحبان وائل، وأشعرُ من جرير"[3] وأصل المثلين: أخطب من سحبان، وأفوه من جرير. وهما يساقان على القدرة الأدبية والبلاغية.

ويخلص الباحث من تصنيفه لهذه الأمثال إلى أنّها جاءت دالّة على نهج البديع في الكتابة، ولطبيعة المواضيع التي كانت تشغله[4].

ونأتي إلى موضوع ثالث عني الباحث بالحديث عنه، وهو الإلغاز. ولعلّ من الطريف ذلك الرأي الذي ذهب إليه حين اعتبر بديع الزمان نفسه لغزاً. وراوي مقاماته عيسى بن هشام يشكل لغزاً، وبطله أبو الفتح الإسكندري لغزٌ وأحجية كذلك[5].

واللغز ينقسم قسمين: لغز معنوي يشار فيه إلى الموضوع بذكر صفاته، ولغز لفظي يشار إلى الموصوف بذكر كلمات تتضمن اسمه أو بعض أحرفه تضميناً خفياً، ويكون ذلك إما بالتصحيف أو القلب، أو الحذف، أو التبديل، أو ما أشبه ذلك.

وتوصل الباحث من خلال دراسته لمجموعة الألغاز عند البديع إلى أنه كان يتعامل مع النوع الأول . ولعلّ أبرز أمثلة لتلك الألغاز ما وَرَدَ في المقامة العراقية[6] على لسان الفتى، وهي مجموعة من الألغاز تقف وراءها قدرة وفلسفة ونمط تفكير ينمّ على منهج منظم وموجّه في الطرح والإيحاء. فهو يسأل عن البيت الذي "نصفه يَغضب، ونصفه يلعب، وأي بيت نصفه يضحك ونصفه يألم، وأيّ بيت "شهدهُ سُم"، وأي بيت، "مدحه ذم"، وأي بيت "لفظه حلو، وتحته غم"، إلى آخر هذه الطروحات .

---

(1) المقامة الحرزية، ص118.

(2) المقامة البصرية، ص66.

(3) المقامة الصيمرية، ص208.

(4) سهيل خصاونة، مقامات البديع – دراسة نصية، رسالة ماجستير، ص203.

(5) المرجع نفسه، ص206.

(6) المقامة العراقية، ص142.

وليس المهم عند الباحث الأبيات التي فسرت هذه التساؤلات بل الأهم أنها قوالب تفسر فلسفة البديع في أسلوب كتابته القائم على الإمساك بالعصا من منتصفها، أو على المزج بين الضدين في الشيء الواحد. بل إنها ليست قوالب بقدر ما هي هواجس واسقاطات نفسية وجد بديع الزمان المجال فيها ملائماً فباح بكل ما في الشعور عبر تداعيات لاشعورية، فكانت موحية جداً[1].

ويواصل الباحث إيراده لما وجده عند البديع من ألغاز، بعضها وارد في المقامة الشعرية[2]، وبعضها في المقامة البلخية[3]، ومنها ما هو في المقامة الصفرية[4]، عداك عن المقامة المغزلية[5]، ثم يصل إلى نتيجة مفادها أنّ فن المقامات برمته واقع في معنى اللغز والألغاز، فالكناية نوع من اللغز، والإيحاء نوع آخر، والحيلة شكل من أشكاله، وكلها وسائل بعيدة مرمى الأهداف واسعة الآفاق، وطرق فنية معبرة أضفت على النص الأدبي صبغته التي تليق باللغة[6]، ولكن ألا يمكننا أن نطرح التساؤل الآتي: هل المقامة فعلا من الإلغاز؟ وكيف يكون ذلك وهو واضح المعاني والقسمات لمن أمعن النظر فيه وحاول سبر معانيه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي حديثه عن الإيحاء في مقامات البديع جعله يشمل بُعدين رئيسين:

1- إيحاء الشكل الخارجي:

ولعلّ الإيحاء يخيم على أجواء المقامة منذ بدايتها، إذ أبقى الهمذاني على معلم ديني ظاهر تجلى بالتزامه في مطلع كلّ مقامة بعبارة "حدثنا عيسى بن هشام" هذه العبارة المشحونة دينياً تسرق الإحساس، وتخدع مؤقتاً، فالقارئ والمؤلف يشعران أنهما أمام نص ديني ولو على مستوى المفتاح فقط، وقد يكون هذا الإيحاء الخارجي نابعاً من تدهور الأوضاع الدينية، واستياء البديع من خلط الناس وخبطهم خبط عشواء فإذا كانوا يخلطون بسلوكهم وتصرفاتهم فهو يعكس ذلك بكتاباته وثقافته، ومن الجائز أن يكون وصف إبليس

---

(1) سهيل خصاونة، مقامات البديع – دراسة نصية، ص208.

(2) المقامة الشعرية، ص224.

(3) المقامة البلخية، ص16.

(4) المقامة الصفرية، ص231.

(5) المقامة المغزلية، ص164.

(6) سهيل خصاونة، مقامات البديع، ص210.

في المقامة الإبليسية[1] بالشيخ، ووصف المكان الذي كان فيه الشيخ إبليس كأنه جنة الرضوان، من إيحاء البديع بأن إبليس يستحق الجنة أكثر مما يستحقه شيوخ النفاق والدّجل من المدعين الأبالسة من بني آدم.

ونجد في المقامة الرصافية[2] ما يوحي بانهيار سوق الدين إذ لم تعد المساجد أماكن للصلاة والعبادة، بل هي متاحف تعرض فيها إبداعات الفن وتجري فيها أحاديث عن اللصوص وأنواعهم. إنها حالة مقلوبة وأمور معكوسة، تجري على غير ما يجب.

2- إيحاءات المضمون الداخلي:

وقد وظف البديع بدهاء بالغ قدرة اللغة على الإيحاء، لكنها إيحاءات ليس من السهل رؤيتها، وإدراك معناها، إلا إذا شوهدت من زاوية محددة وبقياسات معينة. ويقف الباحث عند خمسة مواقع تحمل إيحاءً في مضمونها الداخلي.

1- **إيحاءات تتضمن نقداً للطبقة الاجتماعية**: من الأمثلة على هذه الإيحاءات ما ورد في المقامة الأزاذية بعدما ساق لنا عيسى بن هشام ما لذ وطاب من أنواع التمر الفاخر. قال: "فحين جمعت حواشي الإزار على تلك الأوزار، أخذت عيناي رجُلاً قد لَفَّ رأسه"[3]، فكلمة الأوزار وإن أدت معنى الأحمال إلا أنها من جانب آخر تفهم على أنها بمعنى الذنوب والآثام، فهذه الفواكه الثمينة التي يشتريها الأغنياء في زمن الجوع والفقر هي حقاً ذنوب وآثام يرتكبها الأغنياء بحق الفقراء.

2- **إيحاءات تومئ إلى الاستهتار بالدين:** فقد ورد في المقامة الصيمرية عبارة موحية جداً في هذا المجال في قول الصيمري عن نفسه كيف كان قبل أن يفتقر: "وكنت عندهم أعقل من عبد الله بن عباس، وأظرف من أبي نواس"[4]، وحقاً إن طبيعة الناس في ذلك العصر كانت تبدو بظاهر ابن عباس، وباطن أبي نواس، كما هو حال أبي الفتح الإسكندري في المقامة الخمرية[5]، إذ كان في بادئ الأمر إمام مسجد ثم انقلب بعدها إلى مطرب في حان.

---

(1) المقامة الإبليسية، ص181.

(2) المقامة الرصافية، ص157.

(3) المقامة الأزاذية، ص10.

(4) المقامة الصيمرية، ص208.

(5) المقامة الخمرية، ص245.

3- **إيحاءات ذات أبعاد سياسية:** كقول التاجر: "اشتريت هذا الحصير في المناداة وقد أُخرجَ من دُور آل الفُرات وقتَ المُصادرات، وزمنَ الغارات..، وكنت أطلب مثله من الزمن الأطول فلا أجد، والدهر حبلى ليس يُدرى ما يلد"[1]. فعبارات مثل زمن الغارات، ووقت المصادرات، والدهر حبلى ليس يُدرى ما يلد، كلها عبارات مثخنة بشحنات النقد للنظام السياسي القائم على الإغارة على الحقوق ومصادرتها في زمن الحيرة والرعب.

4- **إيحاءات تحمل معنى الاحتقار للناس بسبب تخاذلهم:** فأبو الفتح الإسكندري عندما قال: الناس حُمرٌ فجوِّز وابرز عليهم وبَرِّزْ[2] ، ففي قوله "حمر" احتقار واضح.

5- **إيحاءات متفرقة الدلالات:** ففي قول عيسى بن هشام: "لما بلغت بي الغربة باب الأبواب" إيحاء بالغ الألم والمعاناة والجهد، بالرّغم من أن باب الأبواب ثغر من الثغور في الشمال الغربي من بلاد فارس، وسمي بهذه التسمية لكثرة الأبواب الحديدية فيه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولعل هذه أهم الأصناف التي وجدها الباحث للإيحاء في مقامات الهمذاني، إذ عمد الهمذاني إلى الإيحاء وإعطاء الإشارات والومضات التي تقف وراءها الصورة الحقيقية وذلك حتى يوصل تلك الصورة لنا دونما ذكر مباشر.

وبعد عرضنا لهذه الدراسة حول أسلوب البديع في مقاماته نجدها تتطرق إلى موضوعات ليست جديدة على ساحة التحليل الأسلوبي، وإنما كانت دراسته بطريقة مغايرة أعطت القارئ صورة جديدة، وزوايا مختلفة، لما ورد عند البديع في مقاماته من أساليب فنية بديعية. ففي باب الإلغاز الذي خاض فيه عبد الملك مرتاض لم نجد عنده أمثلة لها من مقامات البديع، غير أن خصاونة تمكن من إيجاد عدد من هذه الألغاز حاول إحصاءها، ولذا لا يكون عمله تكراراً لجهود غيره ولا سيما دراسة عبد الملك مرتاض التي كانت أوسع دراسة من بينها جميعاً، فلم أعتبرها تبعاً لذلك تكراراً في هذا البحث. بيد أن الدراسة الأسلوبية، ومنذ وقت ليس قصيراً اتخذت مناحي إجرائية مختلفة، تهتم في النص الأدبي من مستويات منها الصوتي والدلالي والتركيبي، وتنوعت اتجاهات النظر الأسلوبي تنوعاً شديداً كان للمقامات نصيب من هذا التنوع. فتحت عنوان: "مقامات بديع الزمان الهمذاني: دراسة أسلوبية"، قام خير الدين عبد الهادي بتحليل نماذج منها تحليلاً قريباً من

---

(1) المقامة المضيرية، ص111.

(2) المقامة الأصفهانية، ص54.

اللسانيات. فدرس الإيقاع فيها بمفرداته المختلفة وعناصر تشكيله، وتكرار الحروف وما تؤديه من معانٍ عديدة"[1].

ومن بين ما تطرق له موضوع السرد والحوار في مقامات الهمذاني، إذ عدها من الروابط التي تربط نصوص المقامات جميعاً. فالسرد عنصر ثابت فيها، والحوار لا تخلو منه مقامة. أما السرد فقد التزم نمطاً واحداً في جميع المقامات إذ اقتصر على صيغ الماضي المطلق. وأما الحوار فهو عنصر بالغ الأهمية في بناء العمل الفني، فله إسهام بارز في تصعيد الأحداث، وإظهار الأفكار، والكشف عن هواجس الشخصيات، كما يعبر فيه الكاتب عن فكرته، ويكشف فيه عن الأحداث المقبلة الجارية. وهو قائم على وجود أطراف لا يتم الحوار دونها، وأما لغة الحوار فهي لغة نطق ومشافهة وإن جاءتنا مكتوبة لذا فهي تمثل خصائص المنطوق[2].

وجانب آخر من دراسته عُني بالتراكيب المستعملة في مقامات الهمذاني التي وجد أنّ أكثرها ذيوعاً هي تراكيب الاستفهام التي أخذت حيزاً واسعاً، وهو أمر يتناسب وطبيعة المشاهد الحوارية. أما الأمر فقد جاء في أغلب المواطن للدلالة على ما وضع له في الأصل، فجاء لطلب الفعل على سبيل الإيجاب والتحقيق. والنداء مستخدم كثيراً إلى جانب الاستفهام والأمر، فقد استخدمه في سياق المشاهد الحوارية المتعددة مائة وثمان وخمسين مرة، ولم يستخدم من أدوات النداء غير الأداة "يا"[3].

وهناك خصائص لازمت لغة الحوار عند الهمذاني، ذكر الباحث أنّ أبرزها:

أ- استخدام الصيغ الوجدانية: للتعبير عن مشاعر الأطراف المتحاورة، ميز منها ثلاث صيغ وجدانية لازمت تلك المشاهد الحوارية وهي:

1- القسم "أنا والله فعلت كذا"[4].
2- الدُّعاء "رحم الله من أعاننا"[5].
3- التعجب "ما أمتن حيطانك، أوثق بنيانك، وأقوى أساسك"[6].

ب- الحذف: تميل لغة المشاهد الحوارية إلى حذف العديد من العناصر الكلامية التي

---

(1) خير الدين عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة أسلوبية- (ر.ج) الجامعة الأردنية.
(2) المرجع نفسه، ص154-171.
(3) المرجع نفسه، ص171-191.
(4) المقامة السجستانية، ص18.
(5) المقامة القزوينية، ص86.
(6) المقامة المضيرية، ص104.

تتخلل الحدث الكلامي، ويعوّل على السياق في الحكم بوقوع الحدث، وتعيين العنصر المحذوف. "فأين تريد؟ قال الكعبة"[1] فحذف "أريد".

ج- **الحركات الإيمائية:** حتى يتمكن الكاتب من نقل الكلام المنطوق في إطاره الطبيعي، يسعى إلى ذكر الظروف المحيطة بالمشهد الحواري، لعلّ أبرز هذه الظروف هي الحركات الإيمائية. وهذا أمر يعطي المشاهد الحوارية بعداً حياً معيشاً. "فاشرأب كل منا إلى وصفه، وتحلب ريقه، وتلمظ وتمطق"[2].

د- **العبارات النمطية:** وهي عبارات جرت على ألسنة الناس حتى غدت من معارفهم السائدة كعبارة الدعاء، وصيغ التعجب، قال: الكعبة، فقلت: بخ بخ"[3].

أما أهم الظواهر الأسلوبية التي وجدها الباحث عند الهمذاني فهي:

1- **الاقتصار على نمط واحد من التراكيب:** إذ لا تتعدى عناصر هذا النمط الوظائف النحوية البسيطة من فعل وفاعل ومفعول به.

2- **الروابط التركيبية:** بعضها يكون معنوياً، وبعضها الآخر يكون لفظياً، أهم هذه الروابط أفعال القول.

3- **الضمائر في نصوص المقامات:** إذ كان للضمير حضور واضح في مقامات الهمذاني ولا سيما وجود ضمائر المتكلم بوفرة تحديداً في سياقات الكدية والاستجداء.

4- **الخفاء والتجلي:** تتخذ شخصية أبي الفتح لتجسيد هذه الثنائية، إذ عمد البديع إلى إخفاء هذه الشخصية في بداية مقاماته، ثم عمل على إظهارها. "إذ طلع رجل بركوة ... فإذا هو والله أبو الفتح" [4].

وأخيراً نجد للباحث تصنيفاً للألفاظ التي استخدمها الهمذاني في مقاماته إذ هي ضمن التصانيف الآتية:

1- ألفاظ دالة على الزمن.

2- ألفاظ دالة على المكان.

3- ألفاظ دالة على الأطعمة.

---

(1) المقامة النيسابورية، ص199.

(2) المقامة النهيدية، ص176.

(3) المقامة النيسابورية، ص200/ خير الدين عبد الهادي، مقامات البديع، ص190-205.

(4) المقامة الأذربيجانية، ص43 / خير الدين عبد الهادي، مقامات البديع، ص205-212.

4- ألفاظ دالة على الملابس.
5- ألفاظ دالة على الأعلام.
6- ألفاظ دالة على الشتائم.
7- ألفاظ بين ذاتية الاختيار وخصوصية الدلالة.

ولعلّ النظرة هذه تكفي لإلقاء الضوء على أهم القضايا الأسلوبية عند خير الدين عبد الهادي، مع أنها –كما قلت- أقرب إلى الدراسة اللسانية والإحصائية منها إلى الدراسات التعبيرية أو الفنية أو اللغوية الأخرى لمقامات البديع.

ومن أنجح المقامات عند الهمذاني لتطبيق التحليل الأسلوبي عليها – المقامة المضيرية[1]. إذ هي أطول مقاماته وأطرفها على الإطلاق، لذا نجد الكثيرين قد عمدوا إلى هذه المقامة بالدراسة والتحليل[2].

وخلاصة المقامة أنّ أبا الفتح الإسكندري دُعي مرة إلى أكل المضيرة (وهي نوع من الطعام عبارة عن لحم يطبخ باللبن المضير وهو الحامض) على مائدة بعض التجار، فلعنها ولعن طابخها. فلما سألوه عن أمرها قصّ لهم بطريقة فكاهية مما حدث له من جرّائها أو ما ثرثرهُ تاجر ثقيل الظّل دعاه مرّة إلى أكل المضيرة في منزله، ثمّ أخذ يثرثر طويلاً بطريقة ثقيلة ممعنة في الثقل، ليصف له زوجته وجمالها وطاعتها ورقتها وبراعتها في الطهي حيث أدى حديثه عنها إلى الحديث عن بيته وكلّ جزء من أجزائه، كيف اشتراه، ثم حيطانه وحصيره والنجار الذي صنع أخشابه واسمه وحذقه، والخوان وندرة وجوده، والغلام، والطست، والإبريق وما إلى ذلك.

فالرجل يصف كلّ هذه الأشياء لأبي الفتح قبل أن يحضر له الطعام مع أن وقت الغداء قد فات، لذا لم يبق لأبي الفتح صبر على شرح الرّجل وثقل ظله، وأحس بأن الشرح ما زال مستمراً، إذ إنّ هناك أشياء كثيرة لم يصفها مضيفهُ بعد، لذا لم يجد أمامه إلا أن يهرب بحجة قضاء حاجة له، فيتبعه المضيف صائحاً (يا أبا الفتح المضيرة)، فيظنّ

---

(1) المقامة المضيرية، ص104.

(2) انظر: إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص118 وما بعدها / إكرام فاعور، مقامات البديع وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص31 وما بعدها / عمر فروخ، المنهاج الجديد في الأدب العربي، ص270 وما بعدها/ حسين راضي، مختارات من روائع النثر العربي القديم، ص66 وما بعدها / هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان، ص60-61.

الصبيان أن لقبه المضيرة، فيصيحون وراءه فيرمي أحدهم بحجر فيشج رأس أحد المارة، فيضربه من في الشارع ويُساق إلى الحبس فيقسم أن لا يأكل المضيرة ما دامَ حياً.

أما الأسلوب الذي اعتمده الهمذاني في هذه المقامة فهو أسلوب إنشائي مفعم بالمحسنات البيانية والبديعية إلى حد الإسراف فاعتمد فيها كثيراً على الجناس والطباق والسجع والتشابيه والكنايات.

فالجناس كقوله: "تثني على الحضارة وتترجرج في الغضارة" وقوله: "فإذا الأمر بالضِد، وإذا المزاج عين الجد".

والطباق يظهر في قوله: "تُبين مداخلها وخوارجها". وقوله: "وأُخذت من النعال بما قَدُم وحَدُث، ومن الصفع بما طاب وخبث".

والتشابيه من مثل: "كأنه جذوة اللهب أو قطعة من الذّهب" وقوله: "الماء أزرق كعين السِنَّوْر، وصاف كقضيب البلور، جاء كلسان الشمعة في صفاء الدمعة".

والكناية نجدها في قوله: "فأخذته منها إخذة خلس" كناية عن نفسيته المريضة التي تستغل بؤس الآخرين" وقوله: "بدأت حاشية حاله ترق" كناية عن الفقر الذي أصابه.

وأما السجع فهو أداة التنميق التي يعتمد عليها بديع الزمان في مقامته. لكنه سجع رشيق، خفيف قريب إلى الطبع، بعيد عن التكلف، يعتمد على فواصل شديدة الحيوية تتوالى بسرعة وانطلاق مما يدل على أنّ الهمذاني حاذق، ماهر باستعماله.

وقد التزم البديع بالسجع في مقامته منذ بدأت: "رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه".

والسجع لا يبرح ملازماً الأسلوب، بالرغم من التأنق في أسلوب هذه المقامة نرى أن ألفاظها سهلة ناعمة والغريب منها ليس بحوشي، والتراكيب واضحة مألوفة مفهومة.

تحليل البنية السَّردية في المقامة:

وينحو التحليل البنيوي منحى آخر حين يعمد إلى تحليل بنية النصّ المقامي والطبيعة السردية فيه. إذ يجعل للمقامة نمطاً بنيوياً لا تحيد عنه إلا في النذر اليسير.

فإن كان الثعالبي والحصري قد أبرزا ثلاثة مظاهر في المقامات هي: الأسلوب الرفيع الأنيق، وموضوعة الكدية، ونسبة الخطاب، فإن عبد الفتاح كيليكطو يؤكد أن لا واحد من هذه العناصر، إذا اعتبرناه على حدة، خاصٌ بالمقامة، لكن في نظره يوجد مظهر رابع لم يصفاه، رغم كونه واضحاً في تكراره، تكفي القراءة الأولى للمقامات لإدراكه ألا وهو أن الأفعال السردية تتبع في كلّ واحدة منها، تسلسلاً ثابتاً. فهذه البنية

السردية بالذات هي مالا نجده، على الأقل حرفياً في النصوص السابقة على نصوص الهمذاني. وعليه يقرر "أننا أحياناً قد نعثر مصادفة على نص يظهر أنه يمتلك بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنه في لحظة أو أخرى، يتجلى الاختلاف ونتخلى عن محاولة المقارنة. وإذا كان الحال هكذا، فنحن مجبرون على الاعتراف بأن من بين خصائص المقامة، خاصية واحدة البنية السردية، وهي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها في النهاية تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"[1].

أما عن هذه الوظائف السردية التي تسير بشكل متكرر في المقامات، فتشبه إلى حد ما السرد في الحكايات الشعبية، وكان كيليطو قد نشر بحثاً بهذا الخصوص عن المقامات أفاد فيه من طريقة فلاديمير بروب **Bropp** في تحليل الحكاية الشعبية الروسية التي شرحها في كتابه مورفولوجيا الحكاية[2]، وهي في رأيه تسير على النحو الآتي[3]:

1- وصول الراوي إلى مدينة ما.
2- المواجهة بين الراوي والمحتال المتنكر.
3- العرض الأدبي الذي يؤديه المحتال.
4- الراوي يكافئ المحتال المتشرد.
5- اكتشاف الراوي شخصية المتشرد الحقيقية.
6- الراوي يوبّخ.
7- المتشرد يسوّغ.
8- الانتهاء إلى موعظة ما بأبيات شعرية، وافتراق الإثنين.

وهذا النظام الذي يتسم بالاتساق البالغ، ينسحبُ بدرجة كبيرة على معظم المقامات، لكنه ينبغي ملاحظة أنه في بعض المقامات لا يوجد هذا الشكل السردي، كالمقامة الغيلانية[4]، والمقامة البشرية[5]. تلك هي بالضبط المقامات التي لا يظهر فيها أبو الفتح. إن حضور هذه الشخصية هو الذي تقوم عليه البنية التي نجدها في عدد كبير من المقامات. غير أن أبا الفتح إذا كان غائباً أحياناً، فذلك ليس حال عيسى بن هشام الذي يظهر في كل مقامة"[6]. ففي المقامة الأسدية[1] لا يظهر المحتال أبداً إلا في آخر المقامة،

---

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص97.

(2) نشر هذا البحث في مجلة Islamica، مجلد 43، سنة 1976 ص25-51.

(3) انظر: جيمس مونرو، ترجمة خليل أبو رحمة، ص172/ وانظر: جيمس مونرو، فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك، ترجمة أنيسة أبو النصر، مجلة فصول، مجلد 12، عدد3، 1993، ص157.

(4) المقامة الغيلانية، ص38.

(5) المقامة البشرية، ص250.

(6) عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص102.

وفي المقامة البغدادية[2]، لا يظهر المحتال لا في أول المقامة ولا في آخرها، وفي المقامة المضيرية[3] يتحول أبو الفتح إلى راو يسرد للحضور حكايته مع المضيرة، فيما يتحول عيسى بن هشام إلى مروي له.

إذاً نستطيع القول: إنّ ثمة سمة هامة في تحديد المقامة وهي قرابتها للمقامات الأخرى حيث تكون عودة الشخصيتين الرئيسيتين منتظمة، أو تكاد تكون منتظمة[4].

وجيمس مونرو في تصنيفه لمقامات الهمذاني يجعلها – جزئياً في الأقل – مشاكلة لكثير من الأنواع السامية في الأدب العربي، كالحديث النبوي الشريف على وجه الخصوص. فمقامات الهمذاني، من حيث الشكل تستحضر البنية التقليدية للحديث ذلك أن معظمها تبدأ بذلك التوكيد: "حدثنا عيسى بن هشام"، وهي صيغة يضع مونرو عليها ثلاث ملاحظات[5]:

1- بالرغم مما يبدو من أنّ الهمذاني يعد عيسى بن هشام شخصية روائية، إلا أنه كان هناك رجل مغمور، برغم أنه تاريخي، يحمل الإسم نفسه، عاصر المؤلف، ووصف بأنه إخباري وناقل للحديث.

2- من وجهة النظر السنية تعد الأحاديث التي تروى استناداً إلى فرد معاصر مغمور ولا يمكن إرجاعها مباشرة إلى المصدر النبوي خلال سلسلة من الرواة الثقاة، أحاديث مشكوكاً فيها.

3- أما استناداً إلى المبدأ الشيعي الذي يقول بعصمة أهل بيت عليّ، فإن الأحاديث الشيعية تروى في الغالب مسنده إلى أحد الأئمة فقط، ويتم حذف السلسلة الطويلة من الإسنادات التي تميز الشكل السنّي، ولكن عيسى بن هشام لم يكن إماماً للأسف!.

فهذه إذاً مقاربة شكلية بين المقامات والأحاديث النبوي، على أنّه ثمة اختلافات بيّنة بينهما، فبينما تمدنا المقامات باسم الراوية، يتلوه نص الرسالة التي ينقلها، وفقاً للقواعد الإسلامية الراسخة، فإن سلسلة الإسناد الخاطئة، يقصد بها إثارة الشكوك لدى الحذرين، سواء من بين أهل السنة لأن الإسناد فيها قصير بدرجة كبيرة، أو من بين الشيعة لأنها لا تُرجع النقل إلى أي من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث محاكاة هزلية، وفي الوقت نفسه يقصد أن يحذرنا من قبول

---

(1) المقامة الأسدية، ص29.

(2) المقامة البغدادية، ص359.

(3) المقامة المضيرية، ص104.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص102.

(5) جيمس مونرو، فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 3، 1993، ص156.

دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة[1].

ويتضمن النّص أو متن الرسالة التي ينقلها عيسى اختلافاً آخر قصد بـه إثـارة التساؤلات في ذهن القارئ المنتبه: ففي الحديث نتلقى بشكل طبيعـي وبواسـطة راويـة موضوعي، معلومات عن أقوال وأعمال النبي المحتذاة، أمـا فـي المقامـات فـالراوي المزعوم غير موضوعي، لكنه على العكس من ذلك، غالباً ما يـشارك فـي الأحـداث، ويصبح ضالعاً فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته بل إنه في بعض المواضـيع يأخـذ على عاتقه مهمة بطل الرواية. باختصار فإن كلاً من الإسناد والمتن يحث القارئ بطريق غير مباشرة على أن يأخذ حذره[2].

فالأمور تسير على النسق الآتي:

في البداية يقدّم لنا المؤلف الراوي (عيسى بن هشام) الذي يجوب أنحـاء العـالم الإسلامي في العصور الوسطى سعياً وراء المعرفة، ويظلّ يصادف في طريقه، وفي كـلّ مدينة يصل إليها المعلم "أبو الفتح الإسكندري". لا يفتأ هذا الأخير يقوم بألاعيبه اللفظيـة المحيرة التي تذهل ابن هشام وتستنزف ثروته. وهكذا تنشأ مبدئياً، علاقة تلميـذ بمعلـم، وتستمر هذه العلاقة فيما بعد. وهذا المعلم الإسكندري هو في الحقيقة معلم زائف، تتلخص تعاليمه في فكرة أن الكذب والتزييف بقصد الغش هي وسائل مشروعة للكسب. وما زلنـا مع جميس مونرو الذي يجد من هذا النسق أنّ نموذج سلوك هذا المعلـم يـشكل مبـدأ لا أخلاقياً يقف في مواجهة صارخة ضد الرّسالة النبيلة التي حملها النبي ﷺ ، تبلورت فـي أدب الحديث. فالعلاقة العكسية بل المقلوبة القائمة بين المقامة والحديث، أعمق كثيراً مـن مجرد تشابه خارجي أو شكلي بين النوعين. فالمقامات تعطينـا الـشكل الخـاوي لأدب الحديث، مجرداً من كل مضمون أخلاقي. ونحن في هذه المقامات لا نصادف فقط معلمـاً من نسج الخيال ذا سمعة سيئة، وإنما أيضاً تلميذاً من نسج الخيال (أو على الأقل غامضاً)، يعد صدقه موضع شك بالقدر نفسه[3].

فالمقامة إذاً فن سردي مختلف عن أي فنون سردية أخرى زخـر بهـا التـراث العربي. وهذا بالضبط ما يرمي إليه عبد الله إبراهيم في تحديده لطبيعة البنية السردية في

---

(1) المرجع نفسه، ص156–157.

(2) المرجع نفسه، ص157.

(3) المرجع نفسه، ص158 وما بعدها.

المقامة[1].

فهي تقوم على ركنين أساسيين، **أولهما:** الراوي الذي ينهض بمهمة إخبارية محددة، **وثانيهما:** البطل الذي ينجز مهمة واضحة. ومن خلاصة التفاعل بين الراوي والبطل يتكون متن حكائي قوامه: الحكاية، والرواية، والعلاقة.

على أنّ الراوي في مقامات البديع غالباً هو الراوي المفارق لمرويه. فهو يتكفل بإنجاز مهامه الأساسية من رسم للمشهد، وسرد للواقعة، ووصف للبطل، وترتيب لأجزاء الحكاية، وما يتخللها من أوصاف وتعليقات لا تحول دون تنامي الحادثة لتلقي الضوء على البطل المتنكر الذي يتضح أمره، وينكشف ستره في الذروة.

وثمة أمثلة قليلة في المقامات يقوم فيها الراوي بدور البطل مثل المقامة الأسدية[2]. وهنا لا يكتفي الراوي بذكر الخبر بل يقوم، علاوة على ذلك بإنجاز المهام البطولية، قتل الأسد مثلاً، والتخلص من اللص الذي حاول الاعتداء على الراوي وجماعته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وعبد الله إبراهيم يرى في مكوّني البنية السردية، وهما الراوي والبطل، مكونين متداخلين، ولا يمكن الفصل بينهما. وما حافظت البنية السردية عليه هو وجود فواصل زمنية واضحة بين مستويات السرد المختلفة بحيث يتضح أن زمن حكاية الراوي المجهول تابع لزمن حكاية الراوي المعروف. فحكاية أبي الفتح التي رواها في المقامة المضيرية[3]، تالية زمنياً لحكاية عيسى بن هشام التي رواها عن المضيرة.

غير أن ثمة مستوى ثالثاً يقف إلى جانب المستويين الأولين، فالأول تُعزى فيه الرواية إلى راوٍ مجهول، والثاني إلى راوٍ معلوم، أما الثالث فإن البطل المركزي في المقامة هو الذي ينهض بمهمة الرواية إلى جانب بطولته للحكاية تماماً كما في المقامة المضيرية التي يبدأ أبو الفتح الإسكندري فيها واصفاً دعوة أحد التجار له لتناول المضيرة، وذلك بعد أن ينحسر دور عيسى بن هشام فهو يقوم بعد أن يُمنح من الراوي المعلوم حق الرواية، بوصف حاله، والظروف التي أجبرته على الوصول إلى هذه المدينة أو تلك، أو ممارسة هذه الحرفة أو تلك. والبطل في هذا الدور غالباً ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص217 وما بعدها.

(2) المقامة الأسدية، ص29.

(3) المقامة المضيرية، ص104.

طرفة عجيبة، أو يتعمق في وصف حالة الضيق والفقر التي هو عليها، ليخلق تعاطفاً وجدانياً مع المروي له هادفاً من وراء ذلك إلى زيادة الكسب، وثمن المكافأة بواسطة بتضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فثمة تعاقد ضمني بين الراوي والمروي له، وهو ما يشكل ظاهرة مهيمنة في السَّرد العربي عامة، والمقامة خاصة، يتمثل في أن ثمن المكافأة يتحدد في ضوء غرابة الحكاية، وقد تكون المكافأة مادية، أو تكون معنوية كإبداء الإعجاب بالحكاية إذ كلما أغرب الراوي في حكايته، أفضى ذلك إلى زيادة مكافأته.

كما أنّ بنية الحكاية في المقامة تخضع لنسق التتابع، وتُعد لحظة التعرّف مظهراً مهيمناً من مظاهرها الفنية، ويؤثر هذا المظهر في بنية الحكاية تأثيراً مباشراً، فإذا جاءت لحظة التعرف إثر انتهاء البطل من مهمته، تكون بنية الحكاية منسقة ومتماسكة وتنتهي بنهاية يفترق فيها الراوي عن البطل، أما إذا جاءت لحظة التعرف قبل شروع البطل بمهمته، فإن ملامح الحكاية تتغير، وتفقد تماسكها، ويتحول فعل البطل إلى مشهد جامد، لا حركة فيه، سوى وصف مجرد لخطبة أو موعظة يقوم بها البطل.

ويخلص عبد الله إبراهيم إلى أن المروي لا يرتبط بالراوي إلا على سبيل الإرسال، ولا يرتبط بالمروي له إلا على سبيل التلقي، فالمروي الذي هو مادة ذلك الإرسال، لا ينتسب إبداعياً إلى أيّ من مكوّني البنية السردية الآخرين، مع وجود بعض الاستثناءات التي يقوم البطل فيها بالرواية، أو يتحول إلى مروي له[1].

وعلى كثرة ما ألف في المقامة من دراسات، وعلى الرّغم من الانتباه المبكر إلى أهمية شكلها في تكوينها، لا يكاد حمادي صمود يقف من خصائصها إلا على ما لا يتجاوز أغراضها وعلى ما لا يدرس من شكلها إلا الظاهر الغالب، لذلك يرى أن أقوم السبل إلى معرفة هذا النوع من الكتابة، وأنجعها في بيان مميزاته، دراسة ما يسميه بعض منظري الأدب بـ "خصائص الجمل الأدبية" فيه. وليس المقصود بخصائص الجملة الأدبية خصائصها التركيبية أو البلاغية أو المعنوية وإنما يقصد بها القوانين الكلية التي متى تحكمت في إنتاج نصّ من النصوص ولدّت أدبيته[2].

فالملاحظ عنده أنّ مقامات الهمذاني تدور على مبدأين رئيسيين متدافعين في

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص247.

(2) حمادي صمود، الوجه والقفا، ص19–20.

الظاهر، وهما مبدأ التواتر أو العودة، ويمثل في المقامة الوجه القارّ الثابت، ومبدأ الحركة والتحوّل، ويمثل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت، وهي متغيرة من نص إلى نص.

أ- التواتر والعودة:

وهي العناصر الثابتة التي تُمثل جملة البنى الملزمة التي لا غنى لكاتب النصّ عنها ليُعطي نصّه عند التقبل حُكم المقامة.

أما النموذج الأوفى لهذه البنى الملزمة في بعض المقامات فهو:

1- **العنوان:** وهو بمثابة النوّاة التي عنها تتفق مكونات النّص وتبقى مربوطة إليها مهما شطّت.

2- **المزاوجة بين الشعر والنثر:** فالمقامة تجمع بين النثر والشّعر جمعاً يكاد يّطرد، وليس لورود الشعر فيها نظام محدد، كما أنه لا يجري على وتيرة واحدة من جهة الوظيفة حيث إننا لا نعرف في بعضها نصيب النثر من نصيب الشعر من كثرة المداخلة بينهما والانتقال من أحد النمطين إلى الآخر في صلب الأحداث داخل نسيج النص.

3- **التزام السجع بأنواعه والميل إلى الترصيع:** والمقامة عرفت بكثرة السجع والجري وراء المجانسة الصوتية حتى أصبح ذلك علامة من علاماتها البارزة، وخاصية من خصائص تعريف العبارة فيها. وهو من عناصرها الثابتة التي يصعب أن نتصور مقامة دونه.

4- **التأنق في العبارة والتشدد في اختيارها:** إذ ليست مقتضيات القافية هي السبب الوحيد الذي جعل لغة المقامات تنفرد وتتميز على أغلب نصوص القرن الرابع، بل لكونها صورة من صور التفوق في البلاغة والفصاحة وشكلاً من أشكال الظهور على زيف القيم وانقلابها، وفخراً بحذق جانب من اللغة اندثر أو كاد احياؤه واستحضاره.

5- **رواية في مجلس:** على اعتبار أن المقامة حديث في مجلس يلقي به صاحبه إلقاء .

6- **حديث مسند:** وإسناد الحديث في المطالع إلى ضمير الجماعة لا يقتضي بالضرورة وجود تلك الجماعة بالفعل، وأن ذلك الحديث كان يقرأ عليها في حلقة، فهناك بَوْنٌ فاصل بين النص ومرجعه، وليس غريباً أن يكون الحديث إلى الجماعة وهماً كوهم الرواية ووهم الشخصية المحورية التي تفعل الأحداث وتنفعل بها.

7- **شخصية أساسية هي محور الحديث والمتصرفة في الأحداث:** وهي شخصية أبي

الفتح الإسكندري الذي نجده مسيّجاً بالنص لا يخرج عنه ولا وجود له في سواه. وليس هذا البطل إلا نموذجاً يتكئ عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي وبيان ما جدّ في بيئة القرن الرابع من تحول في القيم والمفاهيم طبق رؤيته الخاصة لتلك المسائل والموقع الذي يتحرك منه لعرضها.

8- **واقعة تكون في الغالب:** تكدية وكيداً تنتهي في الأكثر بوقوف الراوي على حقيقة الشخصية المحورية ونفاذه إلى الباطن من الظاهر.

9- **تردد شكوى الدهر وكثرة المواعظ:** وتكون التكدية وسيلة من جملة الوسائل المتبعة لإبراز التناقضات وكشف تدهور القيم وانقلابها.

ب- الحركة والتحوّل:

فالمقامة على ما فيها من ثابت العناصر ومستقر الملامح مسكونة بالحركة منذورة للتحوّل والتبدل والدوران، فمقامات الهمذاني مختلفة بيّنة الاختلاف رغم ما يجمع بينها من وجوه الشبه والاتفاق.

وجريان الكلام على وتيرة واحدة، وفي أشكال متجانسة، تجعل القارئ يركن إلى الطمأنينة إذ لم يعد في الأفق أي مفاجآت، وما إن يفعل ذلك حتى يطلعه الكلام على وتيرة جديدة وأسلوب لم يتعوده. ولعل أبرز هذا التحول هو عدم التزام النص بالبنى الملزمة التي وردت قبل قليل. إذ قد ترد في بعض المقامات الرواية على نسق مغاير للنسق المعتاد فيتحول الراوي إلى بطل يتخلى عن دوره فيها، أو قد يختفي البطل فلا نكاد نجد له أثراً يذكر.

وقد تخرج بعض المقامات من الموضوع المقرر لها وهو الكدية، إلى موضوع آخر، وإذا بالبطل بعد أن كان مكدياً محتالاً يتحول إلى ضحية.

وقد لا تضم المقامة شعراً إلى جانب النثر أو يخلو النثر أو الشعر من الشكوى والعتاب والتذمر ويتحول إلى القناعة. وما إلى ذلك من التحولات التي تضفي على النص حركة تبعده عن الرتابة التي اعتاد عليها.

فهذان المبدآن هما عند حمادي صمود مما يحدد معالم المقامة، حتى أصبحت بهما مميزة على غيرها من صنوف الأدب الأخرى، ويعدّان من المكونات المميزة لها المفضية إليها. وبذلك يكون قد سدّ الهوة القائمة بين المقامة وكلّ النصوص التي لها بها صلة فميزّها عن غيرها.

وفي نهاية هذا الفصل ليس أمامنا إلا القول بأن المقامة استهوت أطرافاً عديدة من النقاد والدارسين، فتعمقوا فيها، وحللوا معتاصها، وشرحوا مفرداتها، وبينوا مكوناتها فأدلى كلّ بدلوه، وخرج منها بما استطاع. على أنّ أوسع تصانيف التحليل التي شملت المقامات الهمذانية، هي تلك التي تناولت الجانب الأسلوبي على اعتبار أن المقامات تمثل عصرها الذي ذاعت فيه الأنماط الأسلوبية المختلفة وتحددت فيه معالم لمدرسة الصنعة الأدبية والتزام الضروب البديعية والبلاغية، فكانت لذلك مرتعاً خصباً لمن أراد أن يتزود من معين هذه المدرسة ويتعرّف على دقائقها، وطرائق سيرها في نهجها، ولذا أعتقد أن أنجح نهج تحليلي للمقامات بعد النهج الاجتماعي هو النهج الأسلوبي.

إذ لا نكاد نمضي في العصر العباسي حتى نحسّ بأن الحياة الأدبية عند العرب امتلأت بالزخرفة والصنعة اللفظية، وهو أمر نابع من معيشة الناس الحضارية التي ابتعدت عن البادية واقتربت من الترف والأناقة. ويخيّل لنا من كثرة اتخاذهم لضروب البديع والمحسنات البديعية أن الأدب لم يكن له شغلٌ شاغل إلا التنميق والتصنيع، فاقترب النثر أو كاد إلى مرتبة الشعر، فهو نثر منظوم أو هو شعر منثور.

والحق أن هذه الظاهرة فشت في القرن الرابع ولم يسلم منها أحد إلا في القليل الأقل، حتى كتاب التاريخ أنفسهم. وهذا أمرٌ دفع الكثير من النقاد إلى نقد عدد من الأعمال، واعتبارها مجرد لوحات زخرفية لا هدف منها سوى تعليم أساليب البيان والبديع والتنميق. وعلى رأس هذه الأعمال مقامات البديع، فهي فن جديد برز في تلك الأجواء ومثل تلك الظاهرة أصدق تمثيل.

على أنّ الأمر ليس كما يعتقد هؤلاء، فامتلاء المقامات بالمحسنات اللفظية والبديع ليس عيباً تُعاب به، أو نقصاً فيها أو فيمن وقف على تأليفها، فمن يقرأ آثار القرن الرابع يتجلى له أن هذه السمة انتشرت بين كتاب ذلك العصر كلهم وعلى رأسهم بديع الزمان، لذا كان الاعتقاد عندي أنّ التحليل الأسلوبي هو من أوسع التحاليل التي يمكن أن تجري على مقامات البديع، ليس لشيء إلا لأن هذه المقامات لم تترك نوعاً من صنوف البديع أو البيان إلا وتحلّت به، وكأنها ذلك المرجع الأصيل لمن أراد أن يتعرف على هذه الضروب. ليس هذا حسب بل الأهم منه أنها صورة من الصور الفنية التي أُخذت في ذلك العصر، وفي تلك الحقبة الزمنية، توضّح لنا معالم فن الكتابة النثرية في العصر العباسي وقتها، وقد أحسن الهمذاني وبرع في التقاط تلك الصور.

ونظرة عاجلة لمقاماته تكفي لإعطاء معالم دقيقة وجوانب وثيقة الصلة بظهور

تلك الظاهرة.

وليس أدلّ على أهمية تلك المقامات من مدى انتشارها لعدة قرون تاليـــة وتـــأثر عدد كبير من الكتاب بها حتى ألفوا على منوالها مقامات كثيرة، ليس في عصر تالٍ لعصر الهمذاني حسب، وإنما في العصر الحديث أيضاً.

ولعلّ الأسلوب المنمق الذي اتبعته مقامات البديع هو سبب رئيسي لجذب القـــراء والكتاب، ودافع دفع هؤلاء إلى أن يحتذوا حذو البديع فيما صنع. وعليه فـــإن الدراســـات الأسلوبية لمقامات البديع لم توفها حقها، إذ لا بدّ من تكريس دراســـة خاصـــة تعبيريـــة إحصائية دقيقة تبرز لنا الجوانب البديعية والمحسنات اللفظيـــة كاملـــة كمـــا وردت فـــي المقامات ولا تترك منها شيئاً، وهي دراسة تضيء لنا في الوقت نفسه معالم تلك الضروب التي كانت مستخدمة زمن البديع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرابع
المقامات والنظر المقارن

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- أثر الفن المقامي في الأدب الفارسي.
- اثر الفن المقامي في الأدب الأوروبي.

الفصل الرابع
المقامات والنظر المقارن

تعدّ ظاهرة تأثر الآداب فيما بينها ظاهرة قديمة تستوي في ذلك الآداب القديمة والحديثة، الشرقية والغربية. فإذا ما عدنا إلى الوراء وجدنا نماذج مختلفة وكثيرة من هذا التأثر والتأثير. فالأدب الروماني –على سبيل المثال– تأثر كثيراً بالأدب الإغريقي في أعقاب غزو الرومان لأثينا عام 146 قبل الميلاد[1] .

والأدب العربي بدوره تبادل التأثير والتأثر مع الآداب التي التقى بها بعد انتشار موجة الفتوح الإسلامية في المناطق التي كان يوجد بها الأدب الفارسي على نحو خاص، أو بعد انتشار موجة الترجمة في نهاية العصر الأموي وبدايات العصر العباسي من الآداب اليونانية والهندية، وكان لذلك كلّه تأثيره في ازدهار بعض الأجناس الأدبية، ونشأة بعضها الآخر، وحدوث تطورات في التفكير والتعبير الأدبي على هذا الجانب أو ذاك .. وقد امتدّ تأثير الأدب العربي كذلك في أعقاب اتّصال الإسلام بأوروبا سواء من خلال الأندلس أو جزر البحر المتوسط أو التجارة أو الحروب الصليبية أو الاستعمار أو البعثات وإحياء حركات الترجمة في العصر الحديث، وكلّ ذلك مكّن هذا الأدب من أن يتبادل التأثر والتأثير مع الآداب الغربية في القديم والحديث[2] .

وفي محاولة لتعريف الأدب المقارن تعريفاً موجزاً، يمكننا أن نذهب إلى أنّه ذلك "الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضاً، الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتذوقها"[3] .

وعليه فإن من مهام الأدب المقارن أن يدرس "مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر: سواء تعلّقت بالأصول

---

(1) أحمد درويش، الأدب المقارن –النظرية والتطبيق– ص11.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة د.غسان السيد، ص18.

الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية، أو التيارات الفكرية. أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالَج أو تُحاكى في الأدب، أو كانت تمسّ مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، فها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتّاب، ثمّ ما يمتّ إلى ذلك بصلة من عوامل التأثر والتأثير في أدب الرحّالة من الكتّاب"[1] .

والحدود الفاصلة بين أدب وآخر في مجال الدراسة المقارنة هي اللغات، فاختلاف اللغات شرط لقيام الدّراسة الأدبية المقارنة. والآثار الأدبية التي تكتب بلغة واحدة تخرج عن مجال درس الأدب المقارن وإن تأثر بعضها ببعض. والموازنة بين أديب وأديب من أبناء اللغة الواحدة لا تدخل في درس الأدب المقارن. وعلى هذا يخرج مثلاً من مجال هذه الدراسة الموازنات التي أُلفت في العربية بين شعراء عرب. وكذلك الحال بين الأدباء في أيّ لغة من اللغات ما دامت اللغة التي يكتبون بها واحدة. فلا تُعدّ لذلك من الأدب المقارن الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ولا بين حافظ وشوقي. وكذلك الحال في الآداب الأخرى[2]، وهذا المتعارف عليه عن المدرسة حيث اقتُصِر الحديث على تعريفها للأدب المقارن لأن الدراسات المقارنة التي قامت حول المقامات كانت من المدرسة الفرنسية.

ولدراسة الأدب المقارن نفع كبير، وفوائد جمّة في المجالين القومي والعالمي. ففي المجال القومي يؤدي الاطلاع على آداب أجنبية أخرى ومقارنتها بالأدب القومي إلى التخفيف من حدة التعصب للغة والأدب القومي بغير داعٍ صحيح. وكثيراً ما أدّى التعصب الأعمى والغرور إلى عزلة اللغة والأدب القومي عن تيارات الفكر والثقافة المفيدة التي تساعد على إثراء أدب من الآداب[3] .

كما تساعد دراسة الأدب المقارن على تكوين دربة خاصة لدى الدارس تُعينه على تمييز ما هو قومي أصيل، وما هو أجنبي دخيل من تيارات الفكر والثقافة. ويستطيع الباحث إذا وصل إلى هذه المرتبة من الدربة الفنية أن يلتقط أصداء أديب من الأدباء في

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص9.

(2) طه ندا، الأدب المقارن، ص20–21.

(3) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص18–19، وانظر: طه ندا، الأدب المقارن، ص26 وما بعدها.

أعمالِ أديب آخر، ويستطيع أن يميز التيارات ولو كانت خفية، والظلال التي تتسلل من أديب سابق إلى أديب لاحق مهما تكن باهتة. ويستطيع هذا الخبير المدرب أن يكشف الاتجاه السائد في أدب الأديب، والنبرة البارزة فيه، والمزاج الذي يتحكم في توجيهه. ويصل الخبير إلى مثل هذه النتائج بعد مقارنات طويلة ودراسات واسعة، واطلاع على كثير من النماذج الأدبية في مختلف الآداب[1] .

وليس التأثير على وتيرة واحدة، بل هو على نوعين: "مباشر وغير مباشر. فربما يتأثر كاتب بكاتب آخر مباشرة عن طريق قراءته لأعماله في اللغة التي كتبت لها. وقد يتأثر به بصورة غير مباشرة كأن يعرفه من خلال كاتب آخر تأثر به أو من خلال ما كُتب عنه أو ترجم له أو من خلال الدوائر الثقافية المحلية المحيطة به. فتأثر السيّاب وجبرا ويوسف الخال بإليوت مثلاً هو تأثر مباشر، لأنّه جاء من خلال قراءتهم لأعماله أو من خلال ترجمتهم لها إلى العربية، لكن تأثر أدونيس والبياتي بإليوت هو تأثر غير مباشر لأنه جاء أساساً من خلال الترجمات المتعددة لأعماله[2] .

يمكن القول إنّ التأثير حقيقة واقعة لا بّد من الاعتراف بها، وإنّ التأثير بين الأدب العربي والآداب الأجنبية تأثير متبادل، فكما أنه كان للأدب العربي تأثير على الأدباء الأجانب، كان لهؤلاء تأثير على الأدب العربي، مما يقودنا إلى الاعتقاد بعالمية الثقافة، وبأن الحضارة الإنسانية هي نتاج ثقافات تؤثر وتتأثر ببعضها في عملية متبادلة مؤادها الرغبة في الإبداع والتجديد والتطور.

هذا ولا يُضير كاتباً، مهما تكن عبقريته، ومهما سما فنّه، أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه، متسماً بمواهبه. فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المُتَمَدْيِن جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوي المواهب منهم بصفة خاصة.

وعلى هذا النحو قامت دراسات لتبيان ذلك الأثر الذي تركته مقامات الهمذاني في غيرها من الآداب الأجنبية. إذ وُجد أنها أثرّت في أكثر من واحدة من تلك الآداب. فقد انتقل تأثير مقامات البديع إلى الآداب الفارسية، والإسبانية، والفرنسية.

---

(1) المرجعان السابقان، الصفحات ذاتها.

(2) توفيق يوسف، نظرية التأثر والتأثير، المجلة الثقافية عمّان، عدد 54–55، حزيران 2002– آذار 2002م، ص176.

أولاً: أثر الفن المقامي في الأدب الفارسي:

كثيرة هي الدراسات التي تؤكد أنّ فن المقامة انتقل تأثيره إلى الأدب الفارسي فأُلفت مقامات هي أشبه ما تكون بمقامات الهمذاني ولكن باللغة الفارسية[1] .

فقد كان العصر العباسي عصر احتكاك كبير بين الثقافة الفارسية والثقافة العربية، فكان من الطبيعي أن يتأثر الأدب الفارسي بفن المقامة، لكنّ انتشارها هناك لم يكن على النحو الذي انتشرت عليه في اللغة العربية.

وقد ظهر هذا اللون من الفن في النثر الفارسي خلال القرن السادس الهجري[2] أي بعد بديع الزمان بقرنين كاملين، وأوّل من أدخلها في الأدب الفارسي هو القاضي حميد الدين عمر بن محمد المحمودي البلخي الذي كان أكثر تأثراً بفن بديع الزمان الهمذاني منه بفن الحريري، فترجم المقامة المضيرية لبديع الزمان وأسماها المقامة السكباجية، كما نقل عنه مقامات أخرى[3] .

مؤلف مقامات حميدي (ت559هـ= 1166-1167م):

اسمه عُمر وكنيته أبو بكر بن محمود الملقب بحميد الدين. وقد عُرِفَ باسم محمودي البلخي. توفي سنة 559هـ، وكان قد تولى منصب قاضي قضاة بلخ، وبقي في هذا المنصب زمناً طويلاً مما أتاح له أن ينال مكانة اجتماعية سامية جعلت بعض الشعراء يقصدونه من أجل المدح. ومن أشهر الشعراء الذين مدحوه "الأنوري" الذي ربطت بينه وبين القاضي حميد الدين علاقة طيبة، وأواصر متينة يتجلى أثرها في عدد من القصائد قالها[4] .

---

(1) انظر: شوقي ضيف، المقامة، ص10/ يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص326/ زكي مبارك، النثر الفني، ج1، ص203/ جميل سلطان، فن القصة والمقامة، ص180/ الطاهر مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص424/ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص227/ بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ص223/ طه ندا، الأدب المقارن، ص192/ مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، ص748/ عبد الهادي عطية، مقامات البديع –تحليل ونقد– ص307/ شرح فاروق سعد لمقامات الهمذاني، ص50/ كارل بروكلمان، مقامة، تعريب حسناء الطرابلسي، مجلة الحياة الثقافية، مجلد 62، 1991، ص52/ طه هاشم، المقامات وأثرها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي،ع 11-12، س7، 1976، ص24/ محمد عبد الحكم عبد الباقي، المقامات الجديدة بين التراث والمعاصرة، ص12.

(2) مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، ص748.

(3) المرجع نفسه، ص748.

(4) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص326-327/ وانظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص227.

والقاضي حميد الدين جمع إلى جانب تفقهه في الشرع والعلوم الدينية قدرة فائقة في فنون النثر والشعر على حدٍ سواء، ومن أهم مؤلفاته: [1]

1- المقامات المشهورة بمقامات حميدي.

2- وسيلة العفات إلى أكفى الكفاة.

3- ضيق المستجير إلى حضرة المجير.

4- روضة الرضا في مدح أبي الرضا.

5- رسالة الاستغاثة إلى الإخوان الثلاثة.

6- ميتة الراجي في جوهر التاجي.

وله كتاب في أدب الرحلات بعنوان (سفر نامة مرو) أو كتاب "الرحلة إلى مرو"، وله إلى جانب ذلك صولات وجولات مع الشاعر الأنوري في فنون الشعر.

المقامات المشهورة بمقامات حميدي:

ألّف حميدي مقاماته سنة خمسمائة وواحد وخمسين[2] ، وقد نص في مقدمة كتابه بأنه لم يُسبق إلى كتابة المقامات في الأدب الفارسي، فلا يرقى إلى مقامات حميد الدين شيء مما كتب في هذا الفن بالفارسية، ولذلك يمكن أن يقال إن إنشاء المقامات الفارسية بُدئ بحميد الدين وختم به[3] .

وقد لفت أمر هذه المقامات أنظار الأدباء الفرس منذ بداية تأليفها، واكتسبت شهرة واسعة في تلك البلاد لا تقلّ عن شهرة المقامات الحريرية في بلاد العرب، ولا شك في أن شخصية القاضي حميد الدين الأدبية أدت دوراً كبيراً في إحكام صناعة هذه المقامات مما جعلها تحوز هذه الشهرة الفائقة[4] .

يحدّثنا القاضي حميد الدين نفسه في مقدمة مقاماته عن تأليفه لها فيقول: "... كنت أصل الليل بالنهار في مطالعة الكتب، وأتخذ من نفسيهما جلساء لوحشتي وأنساء لوحدتي، وقد لاعبت الفلك الدائر (شطرنج) السعد ونرد الإقبال، حتى ظفرت ذات وقت بحسن المصادفة والاتفاق أثناء نشر تلك الأوراق وطيها، بمقامات بديع الزمان الهمذاني وأبي

---

(1) يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص327.

(2) طه ندا، الأدب المقارن، ص193/ يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص327.

(3) طه ندا، الأدب المقارن، ص193.

(4) يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص327-328.

القاسم الحريري، فرأيت هذين البرجين المليئين بالغرر، وهذين الدرجين الحافلين بالدرر، فقلت لنفسي لتنزل آلاف الرحمات على هذين الرجلين اللذين خلقا هذه النفائس، وخلدا على مدى الزمن أمثال هذه العرائس [من المتقارب]:

وقلـــت ســـقى الله أرواحهـــم كـــأني إلـــى شخـــصهم نـــاظر
فما مَـــات مـــن خيـــره واصـــل وما غاب مـــن ذكـــره حاضـــر

ولما حصلت على مقامات الهمذاني والحريري أمرني من كـــان امتثـــال أمـــره بالنسبة لروحي فرض عين. وعين فرض، وكان الانقياد لحكمه فرضاً وديناً فـــي ذمتـــي قائلاً: إن كلا كتابَيْ المقامات العربية السابق منهما واللاحق قد كُتبا بعبارة عربية وألفـــاظ حجازية، فبالرغم من أنه لا مزيد عليهما إلا أنّهما غير مفيدين لدى عمـــيم العجـــم، فلـــو أضفت إلى مسك هذا البخور وعوده عنبراً لتعطّر دماغ العقل من هذا الثالوث، ولو ثلثت هذه الكأس المثناه لجاء عقدها فائقاً وناسخاً لجواهر المنجم، ومع أن كلا منهما مَنْجَمٌ فـــي الفصاحة وخفة الروح والملاحة، إلا أنهما بإنشاء عربي وكلمات عربية، وجاء طعامهمـــا وحلواهمافي صحاف حجازية، وبذا ظلّ أهل العجم محرومين بلا نصيب من تلك النكات ...

وعلى ذلك كان لزاماً عليّ أن أضع أمامي صورة تلك الألـــواح لتحقيـــق هـــذا الاقتراح، وكان حتماً أن أفتح قفل العقل بهذا المفتاح، والمعول في هذا التنسيق الروحـــاني على التوفيق الرباني، والعدة والآلة في ترتيب وإخراج هذه المقالة هو المـــدد الـــسماوي، والأمل المنشود أن تجيء صورة التيسير ناسخة لصورة التفسير، وأن يأتي التقدير موافقاً للتدبير والتفكير "إن شاء الله تعالى ..."[1] .

وبذلك أراد أن يجعل من مقاماته في الفارسية نظيراً لمقامات البديع والحريـــري في العربية، فتكون ثالث أهم مقامة ألفت حتى عصره، فقد أراد أن تبلغ مقاماته الخمـــسين أسوة بمقامات الحريري والهمذاني إلا أنه لم يوفق إلى ذلك، فذكر في خاتمة كتابه أنه لـــم يستطع أن يتجاوز المقامة الرابعة والعشرين لأن الأحوال السياسية وقتـــذاك كانـــت قـــد تغيرت فاضطربت أحواله وشتّ منه الفكر والخاطر، ولم يعد قادراً على الكتابة أو النظم. وصار أمره كما قال [من الخفيف]:

---

(1) بديع محمد جمعه، دراسات في الأدب المقارن، ص225، نقلاً عن مقامات حميدي، التي لم تطبع بعد وإنما ترجمها د.طلعت إسماعيل أبو فرحة، في نسخة على الآلة الكاتبة، متوافرة في مكتبة كلية الآداب، جامعة عـــين شمس "رسالة ماجستير".

عن هوى كلِّ صـــاحبٍ وخليـــلِ شغلتني نوائـــبٌ وخطـــوب [1]

يصف لنا المستشرق ادوارد براون هذه المقامات فيقول: "وبعض هذه المقامـــات ما هو إلا مناظرات كالمقامة المتعلقة بالشباب والمشيب. والمتعلقـــة بالـــسنّي والـــشيعي، والمتعلقة بالطبيب والمنجم، وبعضها يتحدث عن موضوعات مختلفة كـــالربيع والحـــب والخريف، وبعضها ألغازٌ وأحاجٍ أو معميات، كما أن بعضها يتناول موضوعات فقهية أو تأملات صوفية، وهناك مقامتان من النوع الوصفي وصف فيهما بلخ وسمرقند"[2] .

أما مظاهر التأثير العربي في المقامات الفارسية فتتضح في النقاط الآتية:

1- قيام حميدي بتقليد الجمل الفعلية العربية التي تبدأ بالفعل بعكس الجمل الفارسية الفعلية التي تنتهي بالفعل. فالفعل في الجملة الفارسية الفعلية يقع آخراً ولا يأتي أولاً. ومـــن أمثلة ما فعله حميدي من تقليد العربية: "حكايت كرد مرا دوستي كه مونس خلوت بود ..." أي: حكى لي أحد الأصدقاء الذي كان مؤنس خلوتي ... وفضلاً عـــن الابتـــداء بالفعل فإنّ هذه الصيغة لم تكن معروفة من قبل في الأدب الفارسي. وهي في حقيقتها ترجمة للفعل حكى[3] .

2- الإكثار من إيراد العبارات العربية حتى يتلاحق منها في بعـــض الأحيـــان بـــضعة أسطر[4] .

3- والإكثار من السجع مظهر آخر للتأثر الفارسي بالأسلوب العربي في الكتابـــة لـــذلك العهد. ولم يكن الحرص على هذه الأسجاع المتلاحقة ظاهرة معروفـــة فـــي النثـــر الفارسي من قبل[5] .

4- ويميل حميدي إلى حذف الأفعال بقرينة لفظية، وهذا كثير في المقامات، فهو يكتفـــي بإيراد الفعل في الجملة الأولى وحذفه من الجمل اللاحقة المعطوفة. وهذا الحذف سمة

---

(1) طه ندا، الأدب المقارن، ص196.

(2) ادوارد براون، تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي، ج2، ص441.

(3) طه ندا، الأدب المقارن، ص197، نقلاً عن كتاب محمد بهار، سبك شناسي، ج2، ص327.

(4) المرجع نفسه، ص198.

(5) المرجع نفسه، ص199.

من سمات الإيجاز في الأسلوب العربي[1] .

5- وكذلك كان يأخذ بعض الاصطلاحات العربية فيستعملها على الظاهر اللغوي للألفاظ فينحرف بذلك عن المعنى المقصود في العربية كقوله: "آتش اندرنفت زدن" ويريد به إيقاد المصابيح، بينما هذا في العربية "صبّ الزيت على النار" وهو يتضمن معنى بلاغياً لم يفطن إليه حميدي، ويراد به في العربية الإثارة بعد الخمود، أو إشعال الفتنة بعد السكون، أو ما شابه هذا من المعاني البلاغية التي تكتسب عمقاً آخر وراء ظاهر اللفظ[2] .

6- ولا خلاف بين الباحثين في أنّ كثيراً من موضوعات المقامات الفارسية عند حميدي صورة مكررة لما في المقامات العربية رغم ما بينها من اختلافات، فتعد مقامة حميدي السكباجية[3] ترجمة ومحاكاة للمقامة المضيرية[4]. فإذا كان أبو الفتح في المقامة المضيرية لم يُصِب شيئا من مائدة مضيفه ولا ذاق المضيرة التي كان قد وعده بها، وآثر الهرب على البقاء تخلصاً من ثرثرة مضيفه إلا أنّه في هربه وقع فيما هو شر من ثرثرة المضيف، فقد رآه المضيف وهو يفرّ من البيت فجرى وراءه صائحاً يا أبا الفتح المضيرة، فتجمع الصبية وجروا وراءه يصيحون المضيرة المضيرة، فرمى أحدهم بحجر يريد أن يفرّق جمعهم ويصرفهم عن ملاحقته، فغاص الحجر في رأس رجل فأمسكوا به وأخذوه بالأكف والنّعال وحشروه في الحبس، حيث قضى عامين. فكذلك انتهت الحال في المقامة السكباجية، فقد روى أحد شيوخ الحاضرين قصته مع السكباج، وكيف ظلّ داعيه يتحدث كلّ الوقت، ويثرثر في كلّ موضوع، ويتباهى بكل ما يملك حتى أطال وأملّ فلم يجد الراوي بداً من النجاة بنفسه وفضّل الفرار. ورآه العسس وهو يفرّ في الظلام فظنوه لصاً وأوجعوه ضرباً ورموه في السجن شهراً حتى توسط له أهل الخير بعد أن ذاق من المتاعب والهوان ما ذاق بسبب السكباج[5] .

7- ونلاحظ أن القاضي حميد الدين لم يغفل في مقاماته شخصيتي الراوي والبطل[6] .

---

(1) المرجع نفسه، ص199.

(2) المرجع نفسه، ص199.

(3) السكباج: طبق معروف يصنع من اللحم والدقيق والخل.

(4) والمضيرة: لحم يطبخ باللبن المضير وهو الحامض.

(5) طه ندا، الأدب المقارن، ص195.

(6) يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص328.

8- وقد حافظ أيضاً على فكرة الاغتراب في مقاماته، فالراوي لا بدّ له من أن يغتـــرب، أما البطل فإنّه يكون في معظم حالاته في صورة شيخ مسنّ يتجه إلى الناس بالوعظ أو الخطب أو الإنشاد والنظم، فيشتغل الناس بأمره، ولا نجد القاضي حميـــدي يهـــتم كثيراً بعنصر القصة لأنه قد صرف ذهنه إلى التعبيرات المتينة والتركيبات البلاغيـــة ذات السبك والوزن والمحسنات البلاغية[1] .

9- ولم تخلُ مقاماته من الجانب الفكاهي الذي ينطوي على غاية تعليمية ونقديـــة أدبيـــة واجتماعية[2] .

10- ونلاحظ أن القاضي كان يحلي مقاماته ببعض الأشعار والتعبيرات العربية، وفـــي ذلك حفز للقراء الفرس لتعلم اللغة العربية والاستمتاع بذخيرتها الفنية والفكرية[3] .

ومع هذا كلّه فإنّ الأمر بين المقامات العربية كما تُصوِّرها مقامـــات الهمـــذاني، والمقامات الفارسية كما جاء في مقامات حميدي لا يخلو من بعض أوجه الاختلاف أهمها:

1- تقدم المقامة العربية للقصة بجملة أو ببعض الجمل، في حينيستغرق هذا التقديم عنـــد حميدي صفحات بأكملها في بعض الأحيان كما فعل في المقامة الفقهيـــة "در مـــسائل فقهية است" فقد قدّم لنا بمقدمة طويلة تناول فيها موضوعات متفرقة، منهـــا العلـــم وفوائده، وأهمية طلبه ... الخ. وقد ترجع هذه الإطالة في نـــصوص حميـــدي إلـــى اختلاف طريقة التعبير بين العرب والفرس، فالعرب أهل إيجاز وهو من خصائصهم البلاغية، أما الفرس فهم ميّالون إلى التفصيل والمبالغة ونَفَسُهم في هذا طويل[4] .

2- وفي حين يسيطر موضوع الكدية والمكدين على أغلب مقامات الهمذاني، نجـــد هـــذا الموضوع يشغل في مقامات حميدي أقل من نصفها[5] . وربما كان ذلك بسبب الغنى المادي والمعنوي للكاتب، أو بسبب مركزه الذي منعه من تعقب مثل هذا السلوك على النحو الذي فعله بديع الزمان. حتى في المقامات التي تعرضت للكدية لا نجد البطـــل فيها يبلغ مبلغ بطل بديع الزمان بل هو لا يسلك طريق النذالة والخداع وإنمـــا كـــان

---

(1) المرجع نفسه، ص328.

(2) المرجع نفسه، ص329.

(3) المرجع نفسه، ص 329.

(4) طه ندا، الأدب المقارن، ص202.

(5) المرجع نفسه.

ينتظر الآخرين حتى يمنحوه[1] .

3- ومما يلاحظ في هذه المقامات عفّة قلم الكاتب وعلوّ طبعه ذلك أنّ قلمه لم ينزلق قط في الشتائم، ولم يسمح لنفسه باستخدام الألفاظ الركيكة المبتذلة حتى في مقامة (مخاصمة بين زوجين)، فقد استخدم قلمه بمهارة فائقة لم يخرج بها عن حدود الأدب[2] .

4- أما الراوي والبطل فيختلفان في المقامات العربية عنهما في المقامات الفارسية، فهما محددان معينان في المقامات العربية، فراوي مقامات بديع الزمان هو عيسى بن هشام، وبطلها أبو الفتح الإسكندري لا يتغيران ولا يتبدلان (وهذا في أغلب المقامات). ولا تلتزم المقامات الفارسية راوياً بعينه ولا بطلاً بذاته فهما يختلفان من مقامة إلى مقامة، فإننا نرى في كلّ مقامة من مقاماته الفارسية بطلاً يقوم بمغامراته، ثم يختفي دون أن يبين عن اسمه أو مصيره، ويظلّ مجهولاً وراء ستار الغموض والإبهام[3] .

5- وتدلّ أسماء المقامات العربية في الأغلب على البلدان التي جرت فيها حوادثها كالتبريزية والأصفهانية ... الخ، بينما تدلّ أسماء المقامات الفارسية على موضوعاتها: في التصوّف، في العشق ... الخ[4] .

وهذه المقامات منذ بداية تأليفها تداولتها أيدي الجمهور فكثر نسّاخها مما جعلها مجالاً للتصرف فيما بينهم، فقد كان بعض النساخ يضيفون إليها الأسجاع والنكات البلاغية، ولكن ذلك أيضاً لم يستطع أن يخفي جمال الأسلوب الأصلي لهذه المقامات فيما يؤكد الدارسون، وقد طبع هذا الكتاب أوّل مرة في عهد ناصر الدين شاه القاجاري بتصحيح محمد حسني المتخلص بأديب سنة 1260هـ. وذلك في طبعة حجرية، وطبع مرة أخرى في طهران سنة 1290هـ، ثم طبع في العصر البهلوي بتصحيح أقاي شميم في تبريز، وطبع مرة أخرى بتصحيح أقاي آبرقوئي من كلية الآداب في أصفهان[5] .

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص329.

(2) المرجع نفسه، ص329، وانظر: طه ندا، الأدب المقارن، ص203.

(3) طه ندا، الأدب المقارن، ص203، وانظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص227–228/ الطاهر مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص424–425.

(4) طه ندا، الأدب المقارن، ص203.

(5) يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، 330.

ويورد لنا الباحث يوسف عوض[1] مجموعة من المؤلفات ظهرت بعد مقامات حميدي أطلق عليها اسم "مقامات" أو هي شبيهة بالمقامات التي ألفها حميدي، وقد نقلها عن الدراسة التي قدّمها الأستاذ فارس إبراهيم حريري إلى جامعة طهران لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان "المقامة في الأدب الفارسي"، ويذكر فيها أنّ مقامات حميدي كان لها أثر في الأدب الفارسي، لكن أسلوب المقامة يحتاج إلى ذوق وذكاء خارقين، ويحتاج إلى تبحر في اللغة والبلاغة، لذلك يرى (فارس إبراهيم حريري) أنّ المجال أمام كاتب المقامات العربية أوسع مما هو عليه الحال أمام كاتب المقامات الفارسية ذلك أن اللغة العربية تشتمل على مترادفات كثيرة ومن السهل على الكاتب وزن الكلمات واشتقاقها على نحو لا يتوافر للكاتب بالفارسية.

أما أهم هذه الكتب أو المقامات فهي: [2]

1- **كتاب الكلستان:** وهو في مجمله ضرب من أدب المقامة بعد أن دخلت عليه النزعة الصوفية، لكنّ السعدي الشيرازي (مؤلفه) قد صبغه بصبغة إيرانية فأزاح عن هذا اللون من الأدب ما يعتوره من التكلف اللفظي، والظرافة المعنوية في بعض الأحيان. ويرى الأستاذ فارس أنه لا غرابة في إطلاق اسم "مقامات السعدي الشيرازي" على كتاب الكلستان لأنّ هذا الكتاب يتوافق مع الاصطلاح الصوفي الخاص بكلمة مقامة.

2- **حكاية بهارستان الجامي:** مؤلف هذه الحكايات هو نور الدين عبد الرحمن بن محمد، من كبار الشعراء والكتّاب الفرس في القرن التاسع الهجري، ونظراً لأنه ولد في مدينة جام التابعة لخراسان وأنّه كان مريداً لشيخ الإسلام أحمد الجامي المتوفى سنة 536هـ فقد تخلص باسم الجامي، وقد ولد الجامي في عام 817هـ. يقول في مقدمة بهارستان أنه اقتفى طريق الكلستان، ولذا يتحدث عنه باحترام زائد، وقد ظهر من تأليفه أنه أراد أن يقدم كتاباً للدرس والتحصيل أكثر سهولة في الفهم من الكلستان لابنه الصغير، بيد أننا لا نستطيع أن نقول أن الجامي قد اقتفى بالفعل أسلوب الكلستان لأن مضمونه يختلف عن مضمونه فهو يمزج في كتابه بين الشعر

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص330 وما بعدها ولم أتمكن من الوصول إلى دراسة فارس إبراهيم حريري المذكور، لذا أرجعت القارئ إلى كتاب يوسف عوض.

(2) المرجع نفسه، ص331 وما بعدها.

والنثر على سبيل التفنن، وقد أكثر من ذكر اللطائف والنوادر. وبينما كان السعدي يورد الشعر لإكمال المعنى فإنه كان يقدم من الشعر ترجمة كاملة لما كتبه بالنثر.

3- **مقامات مجد خوافي:** وهذا الكتاب أيضاً مشهور ببخارستان، من آثار القرن العاشر الهجري، وقد صنف لمعارضة كتاب الكلستان، وهو من بين الآثار العلمية الممتازة للنثر الفارسي، وقد لاقى شهرة عريضة في بلاد الهند وظهرت فيها نسخ خطية عديدة منه، وفي هذا الكتاب حكايات عن آثار الأدباء الذين عاشوا في القرون المتأخرة، ففي الباب الرابع حكاية اقتبست من الجامي المتوفى في نهاية القرن التاسع الهجري، والمؤلف قد يأخذ الحكايات من الكتاب دون أن يتصرف في نصفها.

4- **تاريخ بخارستان:** مؤلف هذا الكتاب هو القاضي أحمد الغفاري الكاشاني ابن القاضي محمد الغفاري المتوفى سنة 932هـ، قد توفي القاضي أحمد عام 957هـ، أما موضوع كتابه فيتركز في القصص والنوادر وبه وقائع تتصل بالتاريخ الإسلامي والإيراني حتى عام 908هـ، وفي إيران نُسَخٌ خطّية عديدة من هذا الكتاب وحسبما يذكر المؤلف في خاتمته فإنه انتهى من تأليفه في عام 959هـ، ويذكر في مقدمة كتابه أيضاً أن قصصه ليست خالية من الأسانيد بل هي منقولة من أمهات الكتب، كتاريخ الطبري، ومروج الذهب، وجامع الحكايات، وجامع التواريخ، ونزهة القلوب، والمسالك والممالك وغيرها.

5- **عبد الرازق دتيلي:** ولد سنة 1176هـ، في أذربيجان، وقد ألف كتاباً باسم "حدائق الجنان" وموضوع الكتاب تاريخي شغل نفسه فيه بالصنعة البديعية على النحو الذي ظهر في كتابة المقامات، كما أنه مازج في طريقته بين الشعر والنثر، وأورد الآيات والأمثال والعبارات العربية والفارسية معاً.

6- **مقامات قاآني (بيريشان):** مؤلفه هو ميرزا حبيب الله المتخلص بقاآني ابن ميرزا محمد علي الذي ولد حوالي سنة 1222هـ، وهو خير من قلّد أسلوب السعدي الشيرازي، وكتابه عبارة عن حكايات قصيرة وطويلة كتبها على طريقة فن المقامة حيث مازج فيها بين الشعر والنثر، وكلّها حصيلةُ طبعه وذَوقه وأفكاره، ولم يقتبس من الآخرين شيئاً اللهم إلا بضعة أبيات، وقيل لم يقلّد السعدي أحد كما فعل القاآني.

7- **مقامات أميري:** كاتب هذه المقامات هو أبو عيسى ميرزا صادق خان أديب الممالك

فراهاني المتخلص بأميري، ولد سنة 1277هـ، وما يؤسف له أن نسخة هذا الكتاب مفقودة، وعليه فلا يعرف ما إذا كان قد اقتفى فيها أثر مقامات حميدي أم تصرّف في كتابة مقاماته. وقد رجح د.فارس إبراهيمي أن يكون أديب الممالك قد اقتفى في مقاماته أثر القاضي حميد الدين البلخي، لأنه من خلال قراءته لديوانه اتضح له أن أديب الممالك وقف على العلوم والبلاغة العربية موقفاً حسناً مما يؤهله لكتابة المقامة على طريقة القاضي حميد الدين التي هي تقليد للمقامات العربية.

8- **فاضل خان جاروسي:** وهو من الكتاب المشهورين في عهد القاجريين، وقد تبع عبد الرازق في أسلوبه وله كتاب في ترجمة الشعراء المداحين.

ومع كلّ ما ذكر لم يكن في الأدب الفارسي كتاب على نمط مقامات حميدي، ولكن الأسلوب المجرد للمقامات قد ظهر في عدة تواليف منذ عهد حميدي وإلى العصر الحديث. فقد وُجدَت كتب تُعنى بالاصطلاح الصوفي لكلمة مقامة ككتاب الكلستان الذي أعقبته بعض الكتب المقلدة أو المعارضة، ووجدت إلى جانب الكلستان كتبٌ أخرى تُعنى بجمع النوادر والقصص، واستخدام البديع، والصنعة اللفظية، والممازجة بين الشعر والنثر على طريقة المقامات، لكن الرأي الراجح عندي أن هذه جميعها ليست مقامات، فالمقامات الوحيدة التي وجدت عند الفرس هي مقامات حميد الدين البلخي.

ويثير فارس إبراهيم حريري في كتابه "مقامة نويسي" التساؤل التالي: هل استطاعت الفارسية أن تستوعب هذا اللون اللغوي من المقامات كما استوعبته العربية؟ ويجيب عن ذلك بأن العرض اللغوي الذي تقوم عليه فكرة المقامات يجعل استعداد اللغة العربية لهذا اللون من الفن اللغوي أكبر وأعظم، ولا سيما إذا نظرنا إلى أن العناية باللغة، وجمعها، ووضع المصنفات فيها كانت أقدم، وأن الفنون البلاغية التي هي أساس من أسس الإنشاء في فن المقامات كانت قد نضجت عند العرب وكثرت فيها التآليف والتصانيف. ويرى فارس إبراهيم حريري أن العلماء الإيرانيين كان لهم دور عظيم في نهضة هذه العلوم العربية، إلا أنهم في نظره لم يبذلوا لإثراء لغتهم ما بذلوه في سبيل العربيّة. ويشير فارس إبراهيم حريري إلى أن المقامات العربية كانت في موضوعاتها وأفكارها تتنافى مع الذوق الإيراني. فالموضوع الأساسي في المقامات هو الكدية أو كما ينقل هو عمن سماهم نقاد الأدب هو تعليم الشحاذة، ولهذا لم تنجح هذه الأفكار في محيط الإيرانيين، ولم يعجب الناس بتلك الحيل التي يحتالها أبطال المقامات العربية، فحيل هؤلاء

المكدين، وإن كانت تثير الفكاهة، إلا أنها عموماً لا تتفق مع الذوق الإيراني[1] .

وبنظرة معكوسة إلى قضية التأثر والتأثير نجد من الدارسين من يذهب إلى أنّ البديع كان متأثراً في أسلوب مقاماته بالثقافة الفارسية. فهذا مصطفى الشكعة[2] يؤكد أنّ الثرثرة الكثيرة التي أوردها الهمذاني في المقامة المضيرية إن هي إلا ثرثرة فارسية، فالشعب الفارسي مشهور بالثرثرة كما يصفه المستشرقون، ويزيد بعضهم في ذلك ويبالغ فيقول مازحاً: إنّ الأعداد تبدأ عند الفرس من عشرة آلاف، إلا أنّ ثرثرة البديع –في رأيه– في هذه المقامة لطيفة محبوبة. كذلك يؤكد أننا يمكن أن نلمس بعض التعبيرات ذات المسحة الفارسية كقوله في المقامة الحلوانية[3] "هب أنّ هذا الرأس ليس، وأنّا لم نر هذا التيس" فكلمة ليس هي ترجمة للكلمة الفارسية "آست"، وهي تأتي عند الفرس في آخر الجملة، الأمر الذي جعلها غير مألوفة في العربية.

وقريب من هذا ما ذهب إليه بديع محمد جمعه[4] حين لاحظ أنّ المجال الجغرافي الذي نشأت فيه المقامات، سواء في ذلك العربية منها أو الفارسية كان المجال الفارسي، فقد أنشأ الهمذاني مقاماته في خراسان وغيرها من بلدان الهضبة الإيرانية، حتى إنّه أطلق على بعض مقاماته أسماء بلدان إيرانية ومنها على سبيل المثال:

المقامة البلخية، المقامة السجستانية، المقامة الأذربيجانية، المقامة الجرجانية، المقامة الأصفهانية، المقامة الأهوازية، المقامة البخارية، المقامة القزوينية، المقامة الشيرازية، المقامة النيسابورية.

ويلاحظ ظهور أثر الروح الفارسية في المقامات الهمذانية، وبروز العناية بالتفنن الذي هو سمة الحضارة الفارسية، ويرى أن هذا الأمر ليس مستغرباً من بديع الزمان الذي ولد وعاش في الهضبة الإيرانية وتنقل بين ديارها، فكان من الطبيعي أن يظهر أثر هذه البيئة الفارسية في مقاماته[5] . وإذا كانت المقامات انتقلت بعد ذلك إلى اللغة الفارسية على يد القاضي حميد الدين البلخي، فهو انتقال طبيعي في ذلك الوقت، فإذا كانت المقامات

---

(1) انظر تفصيل رأيه عند طه ندا، الأدب المقارن، ص199–202.

(2) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، ص260–261.

(3) المقامة الحلوانية، ص173.

(4) بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ص223 وما بعدها.

(5) المرجع نفسه، ص230.

فارسية الموطن، فلا غرابة أن يحاول أحد أبناء إيران أن ينشئ مقامات فارسية اللغة[1] .

ثانياً: أثر الفن المقامي في الأدب الأوروبي:

وإذا كانت الدراسات التي أكدت تأثر الأدب الفارسي بالمقامات كثيرة، فإن تلك التي تؤكد تأثير المقامات الهمذانية في الآداب الأوروبية والإسبانية خاصَّة أكثر بكثير، ولم تقف عند حدود ذكر هذا التأثير وإنما أقامت مؤلفات كاملة تعمقت في الآداب الآوروبية التي نُسجت على منوال مقامات الهمذاني لمحاولة إظهار أوجه الشبه أو أوجه الاختلاف فيما بينها.

فمن المؤكد أنّ أثر المقامات لم يقف عند الآداب المشرقية وحدها من فارسية، لكنه تعدى هذه الحدود إلى التأثير في الأدب الأوروبي في العصور الوسطى ومستهل العصور الحديثة. فثمة من يميل إلى أنّ المقامات العربية، ولا سيما مقامات بديع الزمان التي توجد منها نسخ خطيّة عديدة في أكثر المكتبات الأوروبية الشهيرة، قد أثرت بصفة خاصة في الأدب الإسباني، وظهر هذا الأثر في بعض القصص التي تدور أحداثها حول حياة المشردين والصعاليك، وهو المحور الذي دارت حوله مغامرات بطل بديع الزمان في مقاماته[2] ، ثمّ انتقل التأثير من الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية، فساعد على موت قصص الرعاة، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة، ثمّ على ميلاد قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث، وهي التي تطورت فكانت قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد[3] .

كان ذلك في القرن السادس والسابع عشر حين ظهر في الأدب الإسباني نوع جديد من القصص ثار على قصص الفروسية والرعاة في طابعهما السابق، وهذا النوع الجديد من القصص هو الذي يعرف باسم: "قصص الشطار"، وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع Picaresca، وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على

---

(1) المرجع نفسه، ص232.

(2) انظر: مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، ص749/ شوقي ضيف، المقامة ، ص11/ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص228/ يوسف عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص336/ عبد الهادي عطية، مقامات البديع، ص307/ الموسوعة العربية العالمية، م23، ص550/ سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، ص549/ رحلة التراث العربي، سيد حامد النساج، ص140/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص507/ جيمس مونرو، مقامات بديع الزمان وقصص البيكاريسك، ص89 وما بعدها/ طه هاشم، المقامات وأثرها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي، ع11–12، س7، 1976، ص24/ كارل بركلمان، مقامة، تعريب حسناء الطرابلسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد62، 1991، ص53/ شرح فاروق سعد لمقامات الهمذاني، ص51.

(3) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص307.

لسانه كأنها حدثت له. وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه. ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره.فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظلّ يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته، وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكماً تظهر فيه الإثارة، والإنطواء على النفس، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية. فلا مثالية ولا أمل. فكل من يعارضه فهو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خير[1] .

فكما صوّرت المقامات العربية واقع المجتمع العربي من خلال تناولها لمشكلاته صورت تلك الحكايات البؤس الذي حلّ في أوروبا في القرن السادس عشر الميلادي.

والشاطر لغوياً هو من أعيا أهله، ويقال: "شَطَر عن أهله" بمعنى "نزح عنهم وعصاهم وعاش في الخلاعةِ" ويقال: "شَطَر فُلانٌ شَطَارة" أي "اتصف بالدّهاء والخيانة"، والشّاطر "اللّص الذي يستخدم الحيلة"[2] .

أما في مجال الأدب والنقد الأدبي فيقترن مصطلحا "الشاطر" و"الشّطارة" عادة بذلك النوع الأدبي الذي ظهر في إسبانيا في منتصف القرن السادس عشر ويُعرف في لغة قشتالة بـ **Literatura Picaresca**، وفي اللغة العربية بأدب الشُطّار أو الأدب التشرّدي أو الأدب الصعلوكي أو أدب الكدية[3] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويعتقد جرير أبو حيدر في بحثه "أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية" أنّ الذي أوحى بالتشابه بين الرواية التشردية والمقامات هو تعريف الرواية التشردية واعتبارها دائماً بأنها: "رواية يقوم البطل فيها برحلة تجعله ينخرط في جلّ أنواع الظروف، ويختلط بأصناف النّاس على اختلاف مشاربهم، وألوانهم[4] .

ويمثّل الأدب الشطاري ثلاثة من الكتب:

كتاب "حياة لاثاريو ذي تورمس" الذي أصدره مؤلف إسباني مجهول عام 1554، وهو أوّل نموذج من الأدب الشطاري، ثمّ رواية "قُزمان الفاراقيّ" لصاحبها ماطيو أليمان التي نشر جُزْؤها الأول سنة 1599، وصدر الجزء الثاني منها سنة

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص507.

(2) انظر: لسان العرب، مادة (شطر).

(3) إسماعيل العثماني، الأدب الشطاري، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، ع61–62، 1999، ص131.

(4) جرير أبو حيدر، أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، مجلة الآداب الأجنبية، (اتحاد الكتاب العرب) دمشق، ع4، نيسان 1979، س5، ص63–64، وانظر: Jareer Abu-Haider: Maqamat Literature and the Picaresque Novel, Journal of Arabic Literature, Vol.v, 1974, p.3.

1604. ثمّ رواية "النصّاب" لكيبيضو نشرها سنة 1626[1] .

وقد دُرست رواية لاثاريو وعرضت على النحو الآتي:

حياة لاثاريو دي تورمس، وحظوظه ومحنه[2] :

أولاً: الإطار التاريخي –الاجتماعي– الثقافي للقصة:

ظهرت الطبعات الثلاث الأولى لقصة "حياة لاثاريو دي تورمس" وحظوظه ومحنه" عام 1554، أي في بداية النصف الثاني للقرن السادس عشر الميلادي، وهو أحد القرنين الذهبيين في تاريخ إسبانيا فقد كانت الإمبراطورية الإسبانية في هذا التاريخ تمتد من كاليفورنيا شمالاً إلى شيلي في الجنوب. ثم ازداد نفوذها إلى أن شمل بالإضافة إلى إسبانيا والعالم الجديد ألمانيا وهولندا –وما جاورها– والنمسا ولكسمبرج وسردينيا وصقلية وأجزاء كبيرة من إيطاليا. لكن هذا الازدهار السياسي والحربي انعكس سلباً على الواقع الاجتماعي والاقتصادي. مما أدى إلى إضعاف الاقتصاد الإسباني وإلى معاناة غالبية الشعب أمورٌ عدة منها:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

1– الاضطرابات والقلاقل والحروب المستمرة.

2– تدهور الزراعة وانهيار كثير من الحرف والصناعات.

3– تفشي ظواهر اجتماعية خطيرة تعبّر عن الفقر وانحسار الأخلاق وما كان لهما من أثر في انتشار الفساد والرذائل.

كانت إسبانيا في العصور الوسطى تتألف من طبقات ثلاث: طبقة الحكام والنبلاء، طبقة رعاة الكنيسة ورجال الدين، والطبقة الشعبية.

ففي حين حملت طبقة رعاة الكنيسة ورجال الدين مهمة حفظ التراث الثقافي إلى جانب العقيدة والقيم الدينية، كانت طبقة النبلاء إقطاعية أرستقراطية تسيطر على النزعة المثالية، أما الطبقة الشعبية التي تمثل الغالبية فكانت فقيرة مطحونة جاهلة.

على أن هذه الأوضاع بدأت بالتحوّل مع بزوغ فجر القرن السادس عشر حين ظهرت المقومات الثقافية لعصر النهضة، وسيطرت مضامين جديدة على الساحة ساهم في إفساح المجال لها عوامل عدة منها:

---

(1) إسماعيل العثماني، الأدب الشطاري، السابق، ص132.

(2) علي البمبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ص55–124 تناول فيها المؤلف هذه القصة وبيّن أوجه اختلافها عن المقامات.

1- تراجع الحماس الديني في كثير من القطاعات مع بداية القرن السادس عشر.
2- اقتران هذا التراجع ببعض الأحداث التاريخية مثل الكشوفات العلمية والجغرافية، والعثور على كنوز ثقافية تتعلق بالماضي اللاتيني والإغريقي ..
3- نمو الطبقة البرجوازية على حساب طبقة النبلاء والفرسان ورجال الدين.

وأدت هذه الحقائق إلى تغير نظرة الإنسان إلى العالم المحيط به فأصبح هو المحور الأساسي للوجود، وادّعى امتلاكه لزمام العالم. وتجلت الازدواجية في إسبانيا التي تعدّ الروح الفنية لعصر النهضة الإسباني، ويمكن تحديد ملامح هذه الازدواجية في النقاط الآتية:

1- الحفاظ على التراث الديني إلى جوار النزعة الإنسانية الوثنية لعصر النهضة.
2- صهر ما هو شعبي خالص بالنزعة الثقافية الراقية.
3- بقاء الصبغة المحلية إلى جوار الصبغة الأوروبية العالمية.
4- بقاء الواقعية إلى جوار المثالية.
5- الغاية الخلقية لا تتوارى أمام المكاسب الجمالية الفنية.
6- الأخذ بمبدأ الحرية في التعبير دون التقيد بضوابط معينة مع الاهتمام بالصياغة الأسلوبية.
7- التعلق بالكلاسيكيين مع المحافظة على روح الاستقلال الفني[1] .

ثانياً: مظاهر الأصالة والتجديد في قصة (لاثاريو دي تورمس) [2] :

تعدّ هذه القصة فاتحة لنوع من الرواية الواقعية تعرف باسم "قصص الشطار –أو الصعاليك الإسبانية"[3] الذي استمر ما يزيد على المائة عام: أي من وقت ظهور هذه القصة عام 1554م حتى بعد منتصف القرن السابع عشر.

وقد لاقت القصة رواجاً كبيراً داخل إسبانيا وخارجها. وللمضمون الخطير الذي تحتوي عليه القصة عمدت محاكم التفتيش في عام 1559 إلى تجريم طباعتها، أو

---

(1) انظر تفصيل ذلك عند علي البمبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ص55-64.

(2) المرجع نفسه، ص64-109، وانظر: عبد الرحمن بدوي، حياة لاثاريو دي تورمس، ص7-33.

(3) قصص الشطار أو الصعاليك الإسبانية (لابيكاريسكا La Picaresca)، تسمى هكذا نسبة إلى بطلها الذي يطلق عليه لفظ (بيكارو) Picaro، والبيكارو هو الشخص الوضيع الأصل، عديم الشرف والحياء، الداهية الماكر، الذي يمارس أعمالاً منحطة مثل التسول أو الخدمة، ويعيش عيشة ضنكا.

تداولها، أو قراءتها، لكنها ما لبثت أن عدلت عن هذا القرار إزاء استمرارية تداولها في الخفاء وصرحت عام 1573 بإعادة طباعتها بعد حذف أجزاء منها.

والقصة سيرة ذاتية مروية على لسان بطلها يصف طفولته، وكيف كانت وأنه كان ابن طحان، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملائه، فمات في السجن. وقبل موته كانت أمه خليلة عربي إسباني يعمل سائساً لدى غني من الأثرياء، وما لبث أن اتهمه مخدومه بالسّرقة فحوكم هو وخليلته. فاضطر لاثاريو أن يكسب عيشه بنفسه، فبدأ حياته شحاذاً على حسب ما أسدي له من النصائح. وقد اهتدى إلى معرفة أعمى داهية في التسول فكان يكسب في شهر أكثر مما يكسبه مائة أعمى في سنة. وعلى الرّغم من إعجابه بذلك الأعمى، فإنه لا يلبث أن يختلف معه، فيعتزم تركه حين يجد نفسه قادراً على مباشرة مهنة التسول وحده. فينتهز فرصة تركه يصطدم بجدار تحت وابل من المطر، ويهرب منه ليتركه وحظه. ثم يصبح خادماً عند قسيس صغير يعيش على أموال الصدقات، ويأكل ويعطيه باقي طعامه. ثم يصبح في خدمة نبيل صغير، على غير ثراء، ولم يبق له سوى التشدّق أمام الناس بالنبل، وهو في الحقيقة يعيش على التسول، فيضطر لاثاريو إلى أن يتسوّل لحسابه ولحساب سيده. ويعطف على سيّده لأنّه جائع، وهو يعلم بالتجربة لَذْع الجوع، ولكن ذلك النبيل يفخر عليه بأنه متواضع في جلوسه معه على مائدة واحدة مع أنّه نبيل الأصل. وينتقل بعد ذلك لاثاريو إلى صحبة آخرين، ولا يلبث أن يتركهم لأنّهم لا يظهرون صراحة على ما هم عليه ويؤثر أن يعيش كما هو بأقل مجهود وفي خلق من الصراحة التامة لا يحسب حساب الغد. وبعد مغامراته الكثيرة يفضّل أن يشتغل سقاءً، ثم دلالاً، ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالي ما إذا كانت خالصة له أم خليلة. ويُنهي لاثاريو سيرته بإشارة تاريخية مبهمة، فيذكر أنه انتهى من تدوينها في العام الذي زار فيه الإمبراطور مدينة طليطلة، وعقد مجلس بلاطه فيها وسط الاحتفالات والزينات والأفراح.

ويتضح من إلقاء الضوء على مضمون القصة العام، أنه لا يحمل أي صبغة وعظية أو خلقية أو تربوية –تعليمية– ولا يتضمن كذلك ما يشير إلى إيثار بطل القصة للبطالة، ونفوره من العمل الشريف، بل إن مجرد الحصول على أي عمل، ولو كان منحطاً، مثل الخدمة، كان غاية في الصعوبة خلال العصر الذي ظهرت فيه القصة (القرن السادس عشر).

ويتضح من هذا العرض أيضاً مدى اتّساقها مع المفاهيم الجديدة لعصر النهضة، ومدى أهميتها وجدّتها على صعيد المتوارث والمألوف في الفن القصصي سواء داخل

إسبانيا أو خارجها. وملامح التجديد فيها تستغرق المضمون والتكنيك والأسلوب والهدف والأسس التي تتميز بها عن المألوف في القصص السائدة خلال القرن الخامس عشر وجزء كبير من القرن الذي يليه. ففي خلال هذين القرنين كان يسود نوعان من القصة: القصة العاطفية وقصص الفروسية، وكلاهما قد فرضته الظروف التاريخية والاجتماعية. فقصة "لاثاريو دي تورمس" تختلف تماماً عن هذين النوعين. إذ تختلف عنهما في أمور أهمها:

1- بالنسبة للإطار الاجتماعي وشخصية البطل، نجد في قصص الفروسية أبطالاً ينحدرون من أصول نبيلة وتحركهم بواعث عليا ومثالية في عالم فائق السحر وغير واقعي، بينما نجد بطل قصة لاثاريو فتى وضيع الأصل لا تحركه بواعث مثالية، بل إن جميع تصرفاته تحكمها حقيقة مُرّة تتمثل في الاندفاع اليومي المستميت للفرار من براثن الجوع. وعلى خلاف بطل قصص الفروسية الذي يغامر ويقاتل ليحصد الانتصارات فإننا نرى بطل القصة (لاثاريو) المتشرد أو الصعلوك يصارع دون جدوى في مجتمع جامد لا يتلقى منه سوى الركلات والإهانات.
2- وتختلف قصة لاثاريو عن القصص العاطفي وقصص الفروسية في سَوْق الأحداث في إطار السيرة الذاتية التي تمتزج فيها شخصية المؤلف بشخصية البطل –الرواي.
3- والجديد في سيرة لاثاريو الذاتية أن بطلها لم يكتف بإلقاء الضوء على الموضوع المقصود (الشائعات حول زواجه بمحظية القسيس) كما طُلب منه، بل اهتمّ بسرد قصة حياته كاملة لكي يدرك اللبيب البواعث التي هيأته لتقبل هذا الوضع المهين وغضّه الطرف عنه. فهي بهذا تختلف عن القصص السابقة التي كانت تهتم فقط بموقف أو حدث معين جرى للبطل وتنسج الحكاية حوله.

ثالثاً: مجهولية المؤلف وعلاقتها بالنقد الساخر للمجتمع[1] :

أثار هذا الكتاب عدداً من المشاكل على رأسها عدم الاهتداء لشخصية مؤلفه، ولجوء المؤلف المجهول إلى التعمية والسخرية في سرد أحداث قصته. ودارسو الكتاب حاولوا في العصور المختلفة نَسْبَتهُ إلى مؤلف بعينه: ففي القديم حاول بعضهم عَزْوَهُ إلى

---

(1) علي البمبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ص87–109، وانظر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، حياة لاثاريو دي تورمس، ص10–14.

جماعة من اللاهوتيين تابعة لمجمع "ترينتو"، أو إلى عصابة من ستة صعاليك. والنقد الحديث حاول نسبته إلى الراهب "خوان دي أوتيجا" أو إلى "دييجو أورتادو دي مينـدوثا"، أو إلى الروحاني "خوان دي بالديس" أو إلى الطليطلي "سباستيان دي أوروثكو"، أو إلى مسيحي مرتد عن اليهودية ... الخ[1] .

أما جرير أبو حيدر في بحثه "أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية"[2] فيعتقد أن كاتبه المجهول شخص مغربي إسباني، وقد اعتمد في هذا الاستنتاج على التيار الذي يحويه الكتاب ضد الدين المسيحي ورجاله.

ويذهب علي البمبي إلى أنّ المؤلف ما دام مجهولاً فكلّ الاحتمالات واردة، إلا أنه يرى أن النسبة إلى مؤلف ينحدر من أصول عربية أو إلى مغربي إسباني أمر يجانب الصواب والمنطق وذلك لأسباب أهمها[3] :

1- أنّ أحداث القصة تدور رحاها بين مدينة سلمنكا ومدينة طليطلة وأعمالها. وسلمنكا لم تبق في أيدي المسلمين إلا سنوات قليلة. أما طليطلة فقد خسرها المسلمون عام 1085. ومن المعروف أن المسلمين كانوا يفرون من المدن التي تسقط في أيدي المسيحيين إلى المدن التي لم تقع في أيديهم بعد. ومن كان يظلّ منهم فإنه ينخرط في المسيحية. فمن الصعب أن يبقى أحدهم متذكراً هوية أجداده بعد خمسة قرون آخذين بالاعتبار أن قصة لاثاريو قد ظهرت عام 1554م.
2- القصة لا تحمل على الإطلاق شيئاً يمكن نسبته إلى مقومات الحضارة الإسلامية في الأندلس، أو إلى أي لون من ألوان الحياة العربية في تلك البلاد.
3- لم ترد في القصة أية إشارة إلى ما ينتمي لعالم المسلمين إلا في مناسبتين عارضتين، الأولى جاءت في إطار سلبي وعدائي عندما ذكر البطل أن والده أُخرج من السجن ليشارك في إحدى الحروب ضد المسلمين، والآخرى ذكر اسم الموريسكين وهم الذين بقوا في إسبانيا بعد سقوط آخر معتقل إسلامي عام 1492م. وزيد الذي ذكره المؤلف كأحد هؤلاء الموريسكيين (وهو عشيق أم لاثاريو البطل) يصفه المؤلف بصفات بذيئة

---

(1) علي البُمْبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ص88-89.

(2) جرير أبو حيدر، أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، ع4، 1979، ص73، وانظر Jareer Abu-Haider: Maqamat Literaure and the Picaresque Novel, Journal of Arabic Literature, Vol.v, 1974, p9.

(3) علي البمبي، السابق، ص89 وما بعدها.

مثيرة للاشمئزاز. وباستثناء هاتين المناسبتين لا توجد إشارة من قريب أو بعيد لكلّ ما يمت لحضارة العرب والمسلمين بصلة.

4- مضمون القصة وهدفها لا يخرجان عن الإطار الاجتماعي والتاريخي والحضاري لإسبانيا عصر النهضة.

ويجيب علي البمبي عن تساؤل كان قد طرحه أجاءت مجهولية المؤلف مصادفة أم أنها اختيارية بعد تفكير وتدبر من جانب المؤلف؟! والمرجح عنده أنها كانت متعمدة لأسباب يراها معقولة ومنطقية ذكر منها[1] :

1- إن سيرة لاثاريو هي سيرة مشينة ومزرية بكل المقاييس، فبطلها من أصل وضيع، وتربى في أوضاع اجتماعية تثير الاشمئزاز، وتجاربه وخبراته في الحياة أهّلته أخيراً لأن يتحمل العار في غير اكتراث ... ومن المحتمل أن يكون المؤلف قد نأى بنفسه عن حمل هذه السيرة الملوثة (التي لا نستطيع فيها التمييز بوضوح بين المؤلف أو البطل –الراوي) على ظهره إلى أبد الآبدين.

2- أما السبب الأكثر احتمالاً فيمكن إرجاعه لخوف المؤلف على نفسه من التعرّض للاضطهاد والتعذيب، وربما القتل على يد محاكم التفتيش، أو بعض المتعصبين نظراً لتطاوله السّافر والسّاخر على الدين المسيحي وعلى رجاله.

ويؤكد البمبي أنّ ردود فعل لاثاريو تجاه العالم المحيط به لم تكن مريرة على الإطلاق، بل إنّها اقتصرت على إبراز الضعف البشري لمخدوميه في نبرة تهكم إيجابي، ولم تكن كلماته في القصة كلمات انتقام تصدر عن حاقد عاجز بل نفثة لروح نقدية تلاحظ الواقع بخبث وخفة ظل. ولم تتخلّ روح الفكاهة عن البطل قط حتى إنّه في أحلك لحظات مآسيه كان يعرف الركون إلى نوع من الصبر المتفائل، ولذلك يرى البمبي أن تهكمه على الأشخاص والعادات يحمل في طياته نغمة رحيمة قادرة على تحريك تعاطفنا مع من يتخذه هدفاً لسخريته. أي أنّ سخريته لم تصل إلى حدّ الغلظة والقسوة المميزتين للقصص التشردية التي أتت بعده[2] .

---

(1) المرجع نفسه، ص93 وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص109.

رابعاً: عناصر الواقعية في القصة[1] :

يذهب البمبي إلى القول إنّ أحداث القصة تنمو وتتطور في سياق زماني ومكاني معروف ومحدد، وأنّ الشخصيات التي تَعْبُر صفحاتها تنتسب إلى الواقع، وهي وإن كانت تمرح قبل ذلك في التراث الإسباني كنماذج فولكلورية فظة إلا أنّ المؤلف أدخلها باب الأدب بيد مدربة خبيرة، متّبعاً في ذلك المبادئ الفنية الكلاسيكية من حيث المحاكاة والميل إلى التصديق .. ولا تقتصر الواقعية في القصة على تلك العناصر الملموسة الظاهرة، إنما رسم الملامح النفسية للشخصيات بلغ دقة تثير الدهشة، وتعين على تعميق الإحساس بمطابقتها للواقع. وقد أدت حماسة المؤلف في تصويره للواقع إلى إدراج بعض المشاهد التي تقترب من حدود الاشمئزاز لكنها لم تصل لدرجة الفظاظة التي ستكون فيما بعد أحد الملامح المهمة لقصص الشطار الإسبانية ... ولذا فإن الهدف في رأيه من هذه القصة يكمن في اطلاعنا على بعض الظواهر الاجتماعية لعصرها وذلك من منظور ساخر[2] .

وقضية تأثير المقامات في آداب الشطار الإسباني قضية شائكة، ففي حين نفى بعض الدارسين وجود مثل هذا التأثير، محاولاً إظهار أوجه التباين بين العملين، يرى آخرون أنّ المقامات كانت النواة التي انطلقت منها تلك القصص الإسبانية وذلك لوجود أوجه شبه كثيرة بين الصنيعَيْن.

ويحاول يوسف عوض، أن يقف على حقيقة هذا الأمر فيشير إلى أنّه، وعلى الرّغم مما في قصص الشطار من صيغ هجائية للمجتمع ومَن فيه، وأنّ البطل يسافر فيها من مكان إلى مكان، وأنه يحيا على هامش المجتمع ويظلّ يتنقّل بين طبقاته ليكسب قوته، فإن العلاقة الفنية في أسلوب الصياغة تكاد تكون معدومة، وهذا في رأيه هو المهم، لأنّ التنقل والهجاء والنقد من الصفات التي توافق الطبيعة البشرية بصفة عامة، ولا يعدّ الشخص الذي يمارسها مقلداً[3] .

ويضيف: إن فن المقامة كان فناً عربياً خالصاً لأنه اعتمد في المقام الأوّل على البلاغة العربية وفق المقاييس التي حددها علماء البلاغة العرب، ثمّ إنّ النموذج الفني للبطل كان أكثر تحديداً في سلوكه، وتصرّفاته، فهو لا بدّ أن يكون بارعاً ومكدياً ومجيداً

---

(1) المرجع نفسه، ص109–120، انظر: حياة لاثاريو دي تورمس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص28–30.

(2) المرجع نفسه، ص119–120

(3) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص338.

لأسلوب الحيلة، ووضيعاً في مجتمعه أيضاً، ولا يستطيع المؤلف أن يخرج عن هذا القالب الموضوع لهذا البطل خروجاً كلياً وإلاّ أصبح هذا البطل بطلاً عادياً لقصة عادية كما في قصة "لاثاريو دي تورمس" التي يرى أنها قصة عادية، لا تستمد عناصرها من فن المقامة العربي، إذ يركز فن المقامة الكلاسيكي في معظم أحواله على حدث واحد وليس على سلسلة أحداث كما في فن القصة، وأن يكون هذا الحدث متكاملاً في براعته الدرامية بحيث يكشف في النهاية عن حيلة اتبعها البطل في أسلوب ظريف[1] .

والقول بوجود صلة بين أدب الشطار وفن المقامة عائد في نظر يوسف عوض إلى أن المقامات كانت قد وصلت إلى الأندلس منذ زمن مبكر جداً، وذيوع هذه المقامات لم يقتصر على أوساط المسلمين فحسب، أقبل عليها النصارى واليهود وترجمها عدد منهم إلى لغاتهم في أوقات مختلفة. وعندما ظهرت في القرن السادس عشر والسابع عشر قصص الشطار في أوروبا ربط المؤرخون بين حياة التشرد والنزعة النقدية عند الأبطال الشطار وقصص المقامات حتى أوهموا أن ذلك من أثرها. والذي أكّد ذلك عندهم أن قصص الشطار احتوت نقداً مريراً للأنظمة الإقطاعية التي كانت سائدة في القرون الوسطى، يشبه ذلك النقد المرير الذي قدّمه بديع الزمان للواقع الإقطاعي السيئ في العصر العباسي من خلال مقاماته. ويؤكد يوسف عوض أن هؤلاء لم يلحظوا أن نموذج البديع يختلف من حيث الصياغة الفنية والتكلف البلاغي عن قصص الشطار، وهذا في نظره هو المهم لأن الالتقاء في مبدأ رفض الظلم والثورة على الاضطهاد بين الناس جميعاً أمر طبيعي ومشترك، أما استخدام صياغة أسلوبية متشابهة لنموذج فني معين فلا يقع عفو الخاطر إلا نادراً[2] .

ويرفض عبد المنعم محمد جاسم فكرة تأثير المقامات في رواية البيكاريسك مؤكداً أنّ بطل المقامات، يقوم في كلّ مقامة منفردة، برحلة تورطه في ملابسات شتى، مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية، يجب ألا ننسى أنّ هذا التراث القصصي، الذي يمثل البطل المتجول،' ويبدو واضحاً في رواية البيكاريسك الإسبانية، هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية، وسابق لانتقال أدب المقامات من المشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية. فالتراث القصصي المتمثل في رواية البيكاريسك تظهر منه بعض

---

(1) المرجع نفسه، ص338–339.

(2) المرجع نفسه، ص339–340.

المعالم البارزة في الملحمة الشعرية الإسبانية، التي كتبت في القرن الثاني عشر، أو حوالي عام 1140، على وجه التقريب ..، وعلاوة على ذلك يجب أن نذكر بأن هذا البطل الذي يقضي حياته في الحلّ والترحال، له أيضاً نموذج سابق في الأدب الإغريقي والروماني القديم ..."[1] .

ويذكر ناحية أخرى تفترق بها رواية البيكاريسك عن المقامات، وهي أن جميع الروايات الإسبانية التي تنطبق عليها كلمة بيكاريسك، تكاد تكون شبه سيرة ذاتية، يروي فيها البطل أحداث حياته وملابساتها، منذ يوم ولادته، في ظروف أو في محيط يغلب عليه الفقر وتسود فيه أحابيل الخداع والاحتيال والمكر والسرقة، أما المقامات فليست كذلك[2].

ويصل الباحث إلى الاستنتاج "بأن المقامات، ولا سيما بعد أن غلب الاهتمام بشكلها على الاهتمام بمضمونها، وضاع ذلك المضمون وراء حجاب كثيف من المعمّيات اللغوية، والأحاجي النحوية، لا يمكن أن تكون قد تركت أثراً مباشراً على رواية البيكاريسك الإسبانية ، فقد ابتعد بها الاهتمام بالطلاوة اللفظية عن طرافة ذلك اللون من القصص الشعبي"[3] ، وعلاوة على ذلك فإنه يرى أنّ "المقامات كانت تكتب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحرين في علوم اللغة، وبما أنها كانت عسيرة اللغة، وعسيرة الفهم، وكثيرة المجاهل، فإنها لم تترجم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية .." [4] .

فهو يرفض رفضاً قاطعاً وجود أدنى شك في أن المقامات لم يكن لها تأثير يُذكر في ظهور أدب الشطار الإسباني. مؤكداً أن وجود مثل هذا النوع من القصص سابق لوجود رواية البيكاريسك، وسابق لوجود المقامات أيضاً.

ويعقد علي عبد الرؤوف البمبي جلّ كتابه "المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية" ليثبت للقارئ أنّ أدب الشطار لم يكن تقليداً أو محاكاة للمقامات العربية، وذلك من خلال أوجه تباين كثيرة بين العملين، أوضحها في غير موقع من الكتاب[5] .

فهو يذكر بدايةً أنّ هذه المقامات لم يتسنّ لها الفرصة لتترجم إلى اللغة الإسبانية إذ لم يكن بوسع الإسبان ترجمتها ليس لمجرد كونها تدريبات لغوية محضة، معقدة،

---

(1) عبد المنعم محمد جاسم، ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مجلة التراث الشعبي، ع3-4، س10، 1979، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص20.

(5) علي عبد الرؤوف البمبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ص127-162.

وعسيرة الفهم على المتصدين وقتها للترجمة، بل أيضاً –وهذا هو الأهم في رأيه– لأنّ اللغة الإسبانية لم تكن تتسع آنذاك لنقل هذا الفن إليها، فمن المعروف أن بداية الاستخدام الشفهي للغة الإسبانية يرجع إلى القرن العاشر الميلاد، وفي القرن الحادي عشر لم يُكتب بها إلا بعض المقطوعات الشعرية على غرار الموشحات، وفي القرن الثاني عشر، بدأت الكتابة بها نثراً. وهذا الاستخدام الخجول للغة الإسبانية الوليدة في تلك القرون الأولى لنشأتها ظلَّ موازياً للاستخدام الرسمي للغة اللاتينية، ولم يتم الأخذ باللغة الإسبانية كلغة رسمية للكتابة إلا في القرن الثالث عشر الميلادي. أما أول كتاب في قواعد اللغة الإسبانية فيرجع تاريخه لعام 1492. ولم تبلغ اللغة الإسبانية درجة الكمال والنضج، ولم تزدد ثراءً واتساعاً إلا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. فليس من الممكن إذن أن تتسع اللغة الإسبانية عند نشأتها لنقل المقامات التي تعدُّ فناً لغوياً رفيعاً ومعقداً للغة في قمة نضجها (وهي اللغة العربية). هذا بالإضافة إلى وجود الفاصل الزمني الكبير الذي يصل لبضعة قرون بين ما كان يربط الأرض التي ألفت عليها قصة لاثاريو بالهوية العربية الإسلامية[1] .

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما أهم الفروق بين فن المقامات قصة "لاثاريو دي تورمس" في دراسة البمبي فتتمثل في الأمور الآتية:

1. الأسلوب[2] :

فمن الناحية الأسلوبية نجد القصة (قصة لاثاريو) كتبت بأسلوب نثري بسيط عفوي وغير متكلف، خال من الصنعة اللفظية والحلى البلاغية، عارٍ عن الإسهاب والإطناب، والألفاظ فيه على قدر المعاني دون زيادة، ولغة القصة تمثل لغة الشارع الإسباني وقتها، وهي وإن كانت بسيطة إلا أنها حية، عميقة ونابضة، ومحملة بدلالات ومقاصد ذكية. فالأسلوب –في رأيه– لم يكن هدفاً في حدّ ذاته، بل ما يقتضيه هذا اللون المعين من القصص، وتقتضيه المواصفات الفنية للعمل.

أما الأسلوب في المقامة فهو الغاية الأولى، وما قد يأتي بعد ذلك ليس إلا عنصرٌ ثانويٌ يعضد هذه الغاية، فيستخدم صاحبها دقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، ومحاسن الكتابات واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية. وهذا رأي غير صحيح لأن الأسلوب المنمق ليس الغاية الأولى من مقامات الهمذاني إنما

---

(1) المرجع نفسه، ص129–130.

(2) المرجع نفسه، ص131–132.

هو ميزة لها تدعم المعنى المناسب.

2. الغاية والهدف[1] :

أما بالنسبة للغاية فقد ذكر مؤلف قصة لاثاريو المجهول في مقدمته أنّ الأحداث الفريدة التي جرت له لم يسمعها ولم يشاهدها أحد من قبل، وأنه عمد إلى روايتها حتى لا يطويها النسيان، ولكي يستفيد بقراءتها الناس كلّ حسب ثقافته: فمن يتوغل فيها ويغوص إلى أعماقها يجد ما يفيده ويؤنسه، أما من لم يتمكن من الغوص في الأعماق فإنه سيكتفي بالإمتاع والتسلية.

ويخبرنا المؤلف أيضا (مؤلف القصة) أنّ ما يصنعه ليس مجرد رواية لبعض الأحداث التي وقعت له، بل إنّه ينشئ فناً وأدباً يدوّن فيه سيرته الذاتية، ونصب عينيه أن ينال تقدير الناس لمواهبه فيصل إلى المجد والشرف الملازمين لكل فنان وأديب.

وفي موضع ثالث يذكر سببين لسرد قصته: الأول يتعلق بإعطاء صاحب الفخامة (المعني بقضية زواجه من محظية رئيس كهنة كنيسة سان سلفادور) صورة كاملة عن حياته، والثاني يتعلق بنقد شريحة اجتماعية مهَّمة وهي طبقة النبلاء.

ولذلك يرى البمبي أن غاية الإبداع الأدبي والخلق الفني هي التي كانت تحركه وترفعه لتأليف قصته من خلال تأليف سيرته الذاتية، ووجهة النظر التي كانت تسيطر على هذا البطل (مؤلف القصة) تعكس المفاهيم الجديدة لعصر النهضة التي جعلت من الإنسان محور الكون، بحيث يمكنه التحدث فقط عن نفسه وعن قضاياه ومشاكله.

أما صاحب المقامات فغايته تعليمية تهذيبية، وهذا الهدف التعليمي الأخلاقي الذي يكمن خلف تأليف المقامات ويغلف مضمونها يبعدها تماماً عن معايير القصة القصيرة في العصر الحديث، ويجعلها قريبة جداً من فحوى الإنتاج الأدبي للقرون الوسطى الأوروبية في مضمونه ولذلك يعد النقاد قصة لاثاريو انقلاباً ضدَّ ذلك المفهوم وفاتحة الانطلاق إلى عالم القصة الحديثة ذات المضمون الاجتماعي، بعد أن كانت تخلو من أي مغزى تعليمي أو تهذيبي أو أخلاقي.

---

(1) المرجع نفسه، السابق، ص132–134.

3. البيئة المكانية[1] :

بالنسبة للإطار المكاني لقصة لاثاريو تجري أحداثها على جغرافية واضحة ومحددة المعالم: سلمنكا، ألموروكس، إسكالونا، ماكيدا، لاميرثيد، وطليطلة. هذا بالإضافة إلى العديد من التفصيلات المكانية الأخرى مثل: تمثال الثور الحجري على مدخل مدينة سلمنكما ونهر تورمس الذي يمرّ بها، مقاطعة ألموروكس وشهرتها في إنتاج النبيذ، الأروقة المعمارية التي تعرف بها مدينة اسكالونا. الشوارع القصيرة المخدرة لمدينة بلد الوليد، والعديد من الأماكن والمباني الموجودة بطليطلة التي يبدو أن المؤلف يعرفها جيداً ... الخ.

ويضيف البمبي إلى ذلك ذكر المؤلف للعملات المتداولة وقتئذ، والملابس والأزياء، وجملة من العادات الخاصة ببعض المناطق (مثل عادة أكل رؤوس الأغنام في طليطلة أيام السبت من كل أسبوع) ... الخ.

وبذلك يكون الكاتب قد حدد البيئة المكانية جغرافياً وأبرز بعض التفاصيل الخاصة بها، الأمر الذي يؤدي إلى اندماج القارئ مع القصة ومشاركة مؤلفها في كلّ ما يرغب التعبير عنه، والإحساس بكل ما يحيط بالأحداث إحساساً دقيقاً.

أما فيما يتعلق بالمقامة فيرى البمبي أن نسبة المقامة إلى مكان معروف (مثل مدينة أو دولة من الدول) بمثابة تحديد للبيئة المكانية التي يدور فوقها حدث (المقامة) إنما هو في الحقيقة وهم. لأنّ هذه النسبة لا تمت بصلة إلى ما يعرف بالبيئة المكانية أو الإطار المكاني في الفن القصصي، فالمقامات في معظمها منسوب إلى مدن أو بلدان معروفة، مثل: المقامة الكوفية (نسبة إلى الكوفة)، والمقامة الحلوانية (نسبة إلى حلوان، وهو مكان بالعراق)، والمقامة البغدادية (نسبة إلى بغداد) ... الخ، فهذه النسبة لا ترتبط بأي نوع من العلاقة مع الحدث الذي يدور داخلها، ولا تؤثر فيه كما لا يؤثر فيها. بل إنّ المؤلف لا يأتي بما يميزها ولا يعمد إلى تصويرها، بل يذكرها علامة، أو مجرد رقم للمقامة، وبالتالي فإننا لو استبدلنا أسماء أخرى بأسماء المدن المذكورة، أو وضعنا بعضها مكان بعض، لما أثر ذلك مطلقاً على شكل المقامة أو مضمونها، ولما أحسّ القارئ بأي نوع من التغيير.

---

(1) المرجع نفسه، ص134–136.

4. النقد الاجتماعي[1] :

ومما يُنافي المنطق والموضوعية عند البمبي أن يشار إلى مشابهة قصص الشطار الإسبانية –على رأسها لاثاريو– للمقامات من حيث إن كلاً منها يحتوي على نقد لاذع لمجتمعه، لأن الالتقاء في مبدأ الظلم أو نقد الفساد أمر طبيعي بين الناس جميعاً، وتشترك فيه كل المجتمعات وفي مختلف العصور. هذا عدا عن أنّ طبيعة النقد وشكله ومضمونه في لاثاريو يختلف تماماً عما يمكن أن نسميه بالنقد الاجتماعي في المقامات. فالنقد الاجتماعي في قصص الشطار بمثابة اللحمة فيها، ويعد أحد مركباتها العضوية لأن أبطالها يتخذون من عدم الاستسلام للناموس الاجتماعي القائم قاعدة للانطلاق نحو تفريغ القيم السائدة من محتواها حتى تكون بعد ذلك مسوّغاً لتصرفاتهم الشائنة.

وفي قصة لاثاريو تحديداً لا يأتي النقد عرضاً أو دون وعي، بل هو نقد واع وهادف، وتفرضه المتغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لعصره، والإطار السافر لهذا النقد مفقود أيضاً بدليل استغلال المؤلف لكلّ ألوانه التي عرفها التراث في تفجير الأوضاع القائمة.

أما رائحة النقد في المقامات فإنها لا تأتي عادة من داخلها بل نفتش عن صداها في الكتب والمصادر الأخرى التي توضح لنا أوضاع عصرها وملابساته، لأن دور المقامة يقتصر على النقل المباشر، أو على تقديم صورة تقريرية لبعض ما حدث.

ولو استثنينا من المقامات ما يتعلق بالأحاجي والألغاز وجدنا الباقي منها يدور جلّه حول الحيل المختلفة التي يلجأ إليها البطل للحصول على صدقة، وهذا يعني أحادية الحدث الذي يتكرر في معظم المقامات: وهو التسول. والمختلف بين المقامات هي الحيلة المتبعة لذلك. والمعروف أن التسول والفقر موجودان في كل المجتمعات وفي جميع الأزمان، لذا لا يمكن اعتبارهما مثلبتين لمجتمع ما إلا إذا تحولتا إلى ظاهرة فيه. وحتى لو أخذنا في الاعتبار أن هذا المتسول (الواحد) وهو البطل يمثل طائفة من الأدباء لم يستطيعوا التكسب بأدبهم مثل غيرهم، فعلى أي أساس يمكن أن يصرف عرض هذه الظاهرة في المقامات إلى نقد مجتمع بذاته؟ سؤال يطرحه البمبي لينفي فكرة النزعة النقدية في المقامات.

---

(1) المرجع نفسه، ص136–138.

5. المنظور القصصي[1] :

والمنظور القصصي هو أيضا من بين الاختلافات بين قصة لاثاريو والمقامات، فقصة لاثاريو تضمّ جلّ عناصر القصة ومقوماتها بمفهومها الحديث، فالأحداث فيها مستمدة من الحياة المحيطة بها، ومعروضة عرضاً يصور الغاية المحددة منها، كما أنها مبدوءة بزمن ومنتهية بآخر. وتسلسل الأحداث شائق وجذاب، والأسلوب نابض بالحياة وينسجم مع موضوع القصة. أما شخصياتها التي تدور القصة معها أو حولها فهي شخصيات مُقنعة وبعيدة عن التناقض، غير جامدة ولا متفاعلة مع الأحداث من أول القصة إلى آخرها، وهي في صراع مستمر مع من حولها، وقد صور الكاتب خلجات نفسها وخطرات عقلها تصويراً رائعاً، كما حدد أبعادها الاجتماعية والنفسية. والبيئة الزمانية والمكانية التي تدور فيها الأحداث فرسمت في ثنايا القصة رسماً دقيقاً.

وقصة لاثاريو في نظر البمبي لها هدف أو عدة أهداف، بعضها ظاهر جلي مثل النقد الساخر لبعض الأوضاع والقيم الاجتماعية السائدة، والبعض الآخر عميق ويكمن في التماس البطل المعاذير عند عرض تصرفاته الشائنة في إطار اجتماعي فاسد وأناني. أما بناء القصة فهو خطي (أفقي) يبدأ بمقدمة ثم تتطور الأحداث، وتتنامى حتى تصل إلى ذروتها مع نهاية القصة.

على أنه ينبغي ألا أن يفهم من كلام البمبي أن قصة لاثاريو تمثل النموذج الفني الكامل للقصة بمفهومها الحديث. فقد أخذ بعض النقاد على بنيتها الخارجية التقسيم إلى سلسلة من الفصول المستقلة التي لا يربط بينها سوى حضور شخصية البطل. كما أن إيقاع الأحداث يمضي هادئاً في الفصول الثلاثة الأولى ويبدأ بالتسارع ابتداء من الفصل الرابع. لكن هذا القصور –في رأيه– طبيعي ولا يحط من قيمتها الفنية باعتبارها أول تجربة في الأدب العالمي للقصة الواقعية الحديثة ذات المضمون الاجتماعي.

أما المقامة، وبالرغم من الاجتهاد في إعلاء قدرها في مجال الفن القصصي، فإنها لا تحمل من مقومات القصة الحديثة إلا رتوشاً لا تؤهلها على الإطلاق لمقارعة مفهوم القصة في الأدب الغربي الحديث. ولا يمكن أن نعدّها قصة إلا من منظور أنها تحمل طرفة أو نادرة وربما حدثاً يُسرد ويُقَصّ، وهي حتى من هذا المنظور القصصي لا تعدّ من ابتكارات الأدب العربي بل تعد إرثاً مشاعاً بين الشعوب كافة .

---

(1) المرجع نفسه، ص138–140.

6. طريقة السَّرد[1] :

وأسلوب السرد في كل من قصة لاثاريو ومقامات الهمذاني مَصْدَرُ اختلاف آخر بينهما. فقصة لاثاريو عبارة عن سيرة ذاتية، والطريف فيها يكمن في غرق المؤلف حتى أذنيه في أحداثها، واختلاط شخصيته بشخصية البطل والراوي. وقد ساعد على هذا المجهولية التي يحتمي بها المؤلف وهي التي حجبت الفرق بين المؤلف الحقيقي والمؤلف المصطنع، ومزجتهما بالبطل والراوي في آن واحد. ومن المعروف أن كل سيرة ذاتية عبارة عن حكاية تبدأ من الماضي وتنتهي في لحظة القصّ (الحاضر) وهذا الأمر هو الحاصل في قصة لاثاريو. وهو (تكنيك) له سوابق كثيرة في الأدبين: الإسباني والأوروبي.

وعلى خلاف هذا التداخل الكبير بين شخصية مؤلف لاثاريو وشخصية البطل الراوي، نجد مؤلف المقامات قد باعد بينه وبين شخصية مقاماته وكأنه يتبرأ منها. ومن جهة أخرى فإن شخصية بطل المقامات الجامدة والمتناقضة والعارية عما يميزها من ملامح جسمانية ونفسية ... الخ لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث الذي يدور داخل كل مقامة، بمعنى أنه يمكن استبدالها بشخصية أخرى تحت أي مسمى آخر لأن صفة الكدية التي تتصف بها وتمارسها في كل المقامات يمكن أن تُخْلع على شخصيات أخرى تنتسب إلى طبقات اجتماعية مختلفة وفي عصور متعددة.

أما لاثاريو فقد كان شخصية فولكلورية معروفة في العصر الذي تم فيه تأليف القصة. ولاثاريو هي التصغير لكلمة لاثارو. أي أن شخصية لاثارو كانت موجودة في الواقع قبل انتقالها لأدب قصص الشطار، خلافاً لشخصية أبي الفتح الاسكندري التي أنشَأها أدب المقامات لتومئ إلى مثيلاتها في الواقع. فنحن لا نستطيع القول بأن من كان يمتهن الكدية في العصر العباسي –وقبل أن يؤلف الهمذاني مقاماته– كان يعرف بأبي الفتح الإسكندري.

7. الحوار الذاتي[2] :

ويُعد البمبي الحوار الذاتي (أو المونولوج) ملمحاً أسلوبياً آخر تنفرد به قصة لاثاريو ولا نجد له أثراً في مقامات الهمذاني. والمونولوج هو المناجاة، ومخاطبة النفس

---

(1) المرجع نفسه، ص140–146.

(2) المرجع نفسه، ص146–152.

أو حديث الشخصية المفردة في العمل الدرامي. وهي كلمة قديمة تعود إلى القرن الخامس عشر، وكانت تطلق على كلام الشخصيات المفردة في المسرحيات، ويكون الكلام فيها عادة بصوت مسموع، وهو كلام محكم البناء واضح المفاصل. أما في الأدب الحديث فقد تغير معنى هذا المصطلح لاقترانه بباطن الشخصية، ومن خصائصه أنه لا يعني تواصلاً بين متحدثين، بل يعني أفكاراً تؤديها الأقوال بتلقائية وعفوية وتتحرر من كل القيود الراجعة إلى المنطق أو الأخلاق أو اللغة. وهو يتضمن عادة مشاعر أو اعترافات لا تقولها الشخصية إلا لذاتها.

ويعدّ استخدام هذا الأسلوب في قصة لاثاريو ملمحاً فنياً ورائداً في أول قصة واقعية ذات مضمون اجتماعي. ويُلاحظ أن هذا (التكنيك) لم يظهر إلا في الفصول الأكثر طولاً في القصة، وقد أخذ شكلين متباينين: فهو إما أن يكون حواراً باطنياً موجهاً إلى قائله ويَرِد على شكل نجوى أو تساؤل يحمل خلاصة التأمل لموقف معين، وإما أن يكون حواراً باطنياً موجهاً إلى شخصية أخرى –سواء كان بضمير المخاطب أو بدونه– ولا يستطيع صاحبه أن يجهر به لأنه يحمل في حياته نقداً لاذعاً لما يتفوه به المتحاور أو يتضمن الرغبة في وقوع الأذى بالمخاطب. والنوع الثاني من الحوار الذاتي الموجه إلى شخصية أخرى هو الأكثر استخداماً في القصة. والبطل لاثاريو يلجأ إليه عادة لأنه يتضمن أقوالاً مناقضة وناقدة لوجهة نظر السادة الذين يخدمهم، وبالطبع فإنه لا يستطيع الإفصاح عن كلامه أمامهم.

ويخلص البمبي من ذلك إلى أنه يمكن القول بأن (المونولوج) الذي يلجأ إليه البطل في القصة يندرج تحت النوعين اللذين أشار إليهما، وأن مثل هذا (التكنيك) لا تعرفه مقامات الهمذاني، وهذا مما يعمق كذلك من شُقة التباعد بينها.

كانت هذه أهم نقاط الاختلاف التي ساقها البمبي نافياً مراراً وتكراراً فكرة الالتقاء بين مقامات الهمذاني وقصص الشطار الإسبانية التي تمثلها قصة "لاثاريو". على أن وجود أوجه شبه بين العملين، من قريب أو من بعيد، لا يعني أن قصص الشطار تأثرت في ظهورها بالمقامات، لأن أوجه الاختلاف الكثيرة تؤكد نفي مثل هذا التأثير. وظهور هذا النوع القصصي في إسبانيا لا يعني بالضرورة اتكاءه على غيره وإنما هو نتيجة حتمية لتطور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية آنذاك، فهو انعكاس لذلك الواقع ومرتبط به.

ويقيم جيمس مونرو موازنة واسعة بين المقامات وقصص البيكاريسك[1]، مؤكداً أن الاعتراض الرئيس على افتراض أثر المقامات العربية في نشأة تراث البيكاريسك الإسباني هو أن وسيلة الانتقال لم تُكتشف قط، ومن ناحية أخرى، لم يُكتشف دليل نصّي يؤيد الافتراض بأن المقامة نفسها مدينة في أصلها للأدب الكلاسيكي في العصور القديمة. وهكذا تحاول الدراسة نفي عملية التأثر والتأثير في هذا المجال على الرغم من اعترافها بوجود تماثلات نوعية مذهلة. وهي تقع في حيّز الدراسات الموازنة ما دام أدب المقامة تطوراً داخلياً للأدب العربي موازياً لتطور نظائره في الأدب اليوناني –الروماني القديم، والأدب الإسباني في عصر النهضة. ولذا ترى الدراسة أن مقامات الهمذاني، إذا نُظر إليها من زاوية النوع الأدبي، تقع في فئة واسعة من الأدب العالمي يمكن وصفها بالقصص المضاد للبطولة أو قصص البيكاريسك، ولها نظائر في الرواية الرومانية مثل لبترونيوس، والحمار الذهبي لأبوليوس، ومن ثمّ في تراث البيكاريسك الإسباني مثل لاثاريو دي تورمس لمؤلف مجهول.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

وتتلخص عناصر هذه الموازنة في النقاط الآتية:

1. إنّ بطل المقامات وقصص البيكاريسك يدّعي الشرف من منظوره الخاص، لا من منظور الأخلاق والقيم، لذلك نراه يمارس أعمالاً وأفعالاً مشينة هي في اعتقاده حق شرعي له لكسب عيشه[2].
2. لا نجد أن قصة لاثاريو أو مقامات الهمذاني تنتهي بالتوبة، فالبطل يواصل أفعاله المشينة من أول العمل إلى آخره دون أن تنتهي القصة بتوبة صادقة، فهداية فراش الموت لا معنى لها أو غير ضرورية في هذين العملين[3] .
3. البطل في أدب البيكاريسك ذو هوية مُريبة بغير منازع، وهو يتكيّف بسهولة مع كلّ تغيير في بيئته. وتتجه الظروف لتفرض نفسها عليه، وليس العكس، لأن عيبه الرئيس

---

(1) جيمس مونرو، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة. وقد أقام كتابه هذا كاملاً على الموازنة بين المقامات وقصص البيكاريسك التي ظهرت في إسبانيا. وانظر: جيمس مونرو، فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك، ترجمة أنيسة أبو النصر، مجلة فصول، مجلد 12، ع3، 1993، ص151–184. وانظر: James T. Monroe: The Art of Badia Az-Zaman- Al- Hamad hani As Picaresque Narrative, Berut, 1983.

(2) جيمس مونرو، مقامات البديع وقصص البيكاريسك، ص70.

(3) المرجع نفسه، ص71–72.

يكمن في القدرة على الاختيار، ولذا فهو غير مستقر أساساً، ونتيجة لـذلك لا يمكـن التنبؤ به. فعدم الاستقرار هو أساس رسم الشخصية الذي يجده المرء كثيراً في تـراث البيكاريسك. وكذلك الأمثلة على غموض الشخصية في مقامـات الهمـذاني كثيـرة. فالاسكندري منافق ديني في المقامة الخمرية، ولكنه في المقامة الوعظية واعظ مخلص ولو أنّه مضلّل. فالإسكندري بصفة عامة هو المضلّل الأكثر براءة لعيسى بن هـشام وينزع الأخير لأن يكون ساذجاً، يُصدم بسهولة، ولكنه كذلك يُغوى بسهولة، فيمكن أن يراوح بين كونه ضحية وكونه متآمراً أو بالأحرى محتـالاً مـستقلاً بحكـم كفايتـه الشخصية، كما في المقامة البغدادية[1] .

4. كما أنّ شخصية البطل غير مستقرة، وعلاقة المحتال بالمجتمع أيـضاً علاقـة غيـر مستقرة، وخلفيته عُرضة للتساؤل. فهو يحاول دوماً أن يزيّف منزلتـه الاجتماعيـة، مثلما يكشف دوماً أنّه محتال. فبطل البيكاريسك الأوروبـي هـو شخـصية متـسلقة اجتماعياً لا تنجح أبداً في تحقيق الاحترام الاجتماعي الذي ترنو إليه. وكذلك المحتـال الإسلامي ليس منفصلاً كثيراً عن قريبه الأوروبي ويكون الفرق الرئيس بين الإثنـين هو أنّ أحدهم يرنو إلى الصعود في إطار الطبقات لمجتمع رأسي نسبياً في حين يتنقل الآخر من عصبة مستقلة إلى أخرى، محاولاً عبثاً أن يتغلغل في أيٍّ منهما. وباختصار فالوغد Picaro هو متسلق اجتماعي، بينما المكدي هو مُدّعٍ اجتماعي.

على أنّ عيسى بن هشام ليس أفضل بالفعل مـن الإسـكندري اجتماعيـاً، إذ يكـشف غموضه منزلة المحتالَيْن الفعلي مع محاولاتهما اللانهائية لتزييف هويتيهما التي تُتْبَـع بفضحهما الحتمي وخزيهما، وهروبهما السري إلى مدن أخرى، حيث يمكن أن تُتَحـل هويات جديدة، وأن تُرتكب خدع جديدة. غير أنّ شبه المنتمي فـي أدب البيكاريـسك (البطل) هو فرد مبعد أساساً، ومحنته أنه لم يَعد يستطيع أن ينجح لأن يكون مقبولاً من المجتمع، أكثر من أنه يستطيع أن ينفصل عنه، ولذا فالحل لديه أن يهرب ويبـدأ مـن جديد من موقع ما جديد حيث لمّا تُعرف مواهبه الخاصة به. وهكذا فالتّرحل فـي أدب البيكاريسك والمقامة على حد سواء هو مظهر مركزي[2] .

5. تدور كلٌّ من حكاية "لاثاريو دي تورمس" والمقامات على موضوع التفكك.

---

(1) المرجع نفسه، ص90–61.

(2) المرجع نفسه، ص92–94.

وللتفكك هذا ثلاثة مظاهر هي:

1- تفكك الحقيقة (قضية معرفية).

2- تفكك الفضيلة (قضية أخلاقية).

3- تفكك الثقة (قضية إيمان).

أما تفكك الحقيقة فيلاحظ في عدة أمور من المقامات، فالإسكندري وعيسى رجلان محتالان يسلبان الناس أموالهم بعد كسب ثقتهم، لكن القارئ دائماً يكون متيقظاً لوجهة نظرهما، في حين أنهما يقبلان برضىً الأشياء على وجهها الظاهري وهما لا يتعلمان أبداً. فنحن قرّاءً سرعان ما نتعلم أن نتوقع حقيقة أن المتحدث الفصيح الذي يظهر في مقامة إثر مقامة سيكون الإسكندري حتماً، وهكذا فنحن نوضع في موقف يعلِّمنا من الخدع السابقة، ولكن عيسى بن هشام لا يتعلم أبداً فهو يواصل الوقوع ضحية لمن يخدعه بعد وقت طويل من تعلمنا ألا نثق بالمظاهر. وهكذا يدعونا المؤلف (مؤلف المقامات) إلى أن نتفحص الأشياء بدقة من ملاحظة نقائص الراوي غير الدقيق.

وكذلك الزمن والمكان كلاهما يبدو غير متماسك، متنافر الأجزاء مفككاً. فالأحداث ليست مرتبة في تتابع زمني موح بأي فهم ضمني لنظام، أو تطور ذي مغزى، فلا تفضي كل مقامة إلى المقامة الثانية بشكل منطقي وفقاً لتتابع سببي، ففي حين يكون الإسكندري في مقامة شاباً نجده في أخرى كهلاً وفي ثالثة أسنّ أشيب. وقد يكون المؤلف، الذي يعرف بالضبط ما يفعل، قد أدخل متعمداً تناقضات زمانية في عمله لهدف فني علينا أن نحاول سَبْرَ غوره. وفي رأي مونرو أنّ العمل يصوّر راوياً هو عيسى، يرى بدوره الزمن غير متسق، وبالتالي فإن هذا الراوي بالذات الذي هو رجل من غير ماض ومن غير مستقبل، غير معني بالترتيب الزماني، وهو علاوة على ذلك راوٍ غير جدير إلى حد كبير بالثقة، فعيسى بمعنى آخر يكذب علينا، وإذا قبلنا هذه النتيجة فإننا نترك وحقيقة أن الإسكندري "المعلم" قد نجح في تخريج طالب غير جدير بالثقة كالإسكندري نفسه الذي علمه غير الصحيح وغير المقنع هو أمارة حالة عقله المفككة.

والحيز المكاني مبعثر أيضاً في المقامات، فنحن نجد أنفسنا في بلدة بعد أخرى في العالم الإسلامي القروسطي، ومع ذلك فلا نحصل أبداً على الانطباع بأنها كلها جزء من حضارة واحدة. والراوي يظهر باستمرار في مكان بعد مكان، ولكن من غير أن يخبرنا من أين أتى. وتقنية كهذه لها الأثر في تدمير الرابطة المكانية بين مقامة والتي تليها.

وأما عن تفكك الفضيلة، فإن القضية الحاسمة المُثارة في أعمال البيكاريسك هي: هل كان البطل فيها مسؤولاً عن أفعاله الخاصة؟ وبالتالي قادراً على الاختيارات الأخلاقية؟! أم أنّ حياته قد قُدّرت له: قَدَر أو جَبْر. ومجرد نظرة أولية إلى المقامات تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن الاسكندري وعيسى مجرد دميتين في يد القضاء والقدر. وبالتالي يمكن أن نقول إنّ فقدانهما لقدرة الإرادة ليس عيباً فطرياً فيهما، بل هو نتيجة للحالة القصوى للانحلال الأخلاقي.

وموضوع الجوع يظهر بشكل متكرر في المقامات كما هو الأمر في أدب البيكاريسك كله، ولكن الشخصيات تستعمل تحايلها في أغلب الأحيان وسيلة لا لتسكين وخزات الجوع الأولية فحسب، إنما للازدهار أيضاً.

وفي حين أن من المعقول أن نفترض أنّ الخُدع الصغيرة التي تُنفّذ لتفادي جوع وفقر بالغَيْن يمكن غفرانهما في أي نظام أخلاقي يعترف بوجود الظروف المخففة، فإن احتيالاً على مستوى كبير، منظماً في مهنة مربحة، لا يُغفر، لا سيما حين ينتهي المحتال إلى حياة النَّعيم على حساب ضحاياه.

وتفكك الثقة هو نتيجة حتمية للخدع التي يرتكبها الإسكندري التي تؤدي إلى تدمير ثقة عيسى بصحبه.

ونجد شخصيات المقامات تعمل ضمن سياق تجاري إلى حد بعيد، فيبدو الهمذاني، الذي شهد بلاط البويهيين وارتبط بالنظام ينظر إلى طبقة التجار بازدراء، وفي رأيه أن المثل الأعلى لعالم الأعمال هو الربح الذي يسوِّغ الغش. وهذا هو صنف التجار المصوَّرين بسخرية في المقامات. وعلاوة على ذلك، يثبت في النهاية في المقامة الخمرية[1] أنّ الإمام الذي وظيفته الأصلية أن يؤم جمهوره في الصلاة منافق لا يفشل فحسب في أن يمارس ما يعظ به، بل يُفسده الجشع التجاري من أجل تكديس ثروة[2] .

6. لقد وصف الأسلوب في هذه الأعمال (قصص البيكاريسك والمقامات) بأنّه مُحكم أو متأنق، وما هو جدير بالملاحظة أن هذا التأنق ينزع إلى أن يصبح مكثفاً حين يتطور هذا النوع الأدبي. لكنّ مونرو يرى أنّ أسلوباً محكماً كهذا ليس مجرد زخرفة خارجية، وبدلاً من ذلك، يساعد في رأيه على التعبير عن معنى أبعد عمقاً، أي أن

---

(1) المقامة الخمرية، ص239.

(2) جيمس مونرو، مقامات البديع وقصص البيكاريسك، ص97–120.

المظهر والحقيقة في تعارض مع بعضهما على مستوى القول والفعل، لأنّ الوظيفة الحقيقية للغة في هذه الأعمال هي أنْ تُضِلْ: أي تموّه، وبذا تحرف السلوك. وفي النهاية، فإن هذا النوع الأدبي يُطوّع بدقة لاستكشاف مصادر الانسلاخ الإنساني والتفسخ الاجتماعي[1] .

لعل هذه أهم النقاط التي أراد مونرو إبرازها في موازنته بين قصص البيكاريسك والمقامات ليخرج منها بنتيجة مفادها أن قضية التأثر والتأثير ليست هي القضية الجوهرية، وليس المهم أن نثبت أن المقامات أثرت في قصص البيكاريسك أو العكس، ولكن الأهم أن هذه الأعمال، وإن كانت تلتقي في كثير من الأمور –كما هو واضح في النقاط التي أبرزها مونرو في موازنته– إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة تأثر أحدهما بالآخر، وإنما ظهر كلّ فنّ منهما في مجتمع يكاد يشبه الآخر، وبالتالي يعدّ كلّ فنٍّ منهما تطوراً طبيعياً للأدب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وإذا كان صنيع البمبي السابق محاولة واضحة لنفي وجود علاقة بين قصص البيكاريسك ومقامات الهمذاني، فإن دراسة مونرو على العكس منها، تظهر لنا جوانب عدة يلتقي عندها العملان. وإن كان البمبي محقاً في بعض تلك الاختلافات التي ذكرها بين العملين، فإنه ليس كذلك في بعضها الآخر. إذ تلتقي قصص البيكاريسك في عدة مواقع ومواقف مع مقامات الهمذاني، بل هي نقاط كثيرة تلك التي يتشابه بها العملان، تكاد تكون أكثر من نقاط التفرقة. فبطل المقامات يشبه إلى حدٍ كبير بطل قصص البيكاريسك، يشبهه في التسول والتكدية، وفي وضعه الاجتماعي المتردي، وفي اتخاذه، وسائل كثيرة لكسب عيشه ...

وعنصر الترحال من العناصر المشتركة أيضاً، إذ لا يلبث البطل أن يحلّ في مكان حتى يبرحه إلى غيره. وهو دائماً متمرد على المجتمع ناقد له ولو بصورة غير مباشرة.

ووجود اختلافات بينهما لا ينفي عامل التأثر قطعياً، لأن تأثر عمل بآخر لا يعني بالضرورة أن يخرج طِبق الأصل مثله، وإنما يكفي أن يأخذ الكاتب المتأثر بغيره ولو موضوع العمل الآخر لكي ينسج بطريقته الخاصة عملاً جديداً يختلف عن الذي تأثر به، لكنه يمت بصلات وثيقة به. فمقامات الهمذاني قلّدها غير واحد من الكتاب واعترفوا بذلك

---

(1) المرجع نفسه، ص157.

علناً، فالحريري مثلاً هو أشهر من قلد الهمذاني وذكر ذلك في مقدمته، على أننا لو وازنا بين مقامات الهمذاني والحريري لوجدنا اختلافات عديدة، هذا مع أنّ الحريري كان قد وضع في نيته أن ينحو نحو الهمذاني، فكيف تكون الصورة إن لم يسعَ إلى تقليده؟

وعليه نستطيع القول إن تأثر قصص البيكاريسك بمقامات الهمذاني ليس أمراً مستبعداً بل هو وارد ومنطقي، إذ انتقلت مقامات الهمذاني إلى عدد من اللغات وأُعجب بها كثيرون، فقد يكون الإسبان من ضمن هؤلاء، وهذا لا يلغي بالضرورة أهمية قصص البيكاريسك وطابعها الخاص، فالآداب يقترض بعضها من بعض، ويعطي بعضُها بَعْضَها الآخر، والاقتراض على هذا النحو لا يقلل من قيمة أحد الأدبيين، بل تبقى لكل خصوصية تجعله فناً قائماً بذاته ظهر في بيئة مختلفة عن غيره، وبين أناس تحكمهم ظروف مختلفة أيضاً. فمقامات الهمذاني عبّرت عن العصر العباسي زمن المؤلف، ونقلت صوراً واقعية منه، وكذا حال قصص البيكاريسك الإسبانية التي تطلع القارئ على أوضاع البيئة الإسبانية في القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين، فكانت هي الأخرى صورة حية لطبيعة ذلك العصر.

بقي علينا أن نقول إنّ ظهور قصص الشطار الإسبانية كان له أثره في الأدب الفرنسي، فلقد تأثر "شارل سورل" الفرنسي بهذا الاتجاه في قصته: "فرانسيون" التي نشرها في باريس عام 1622م، محاكياً فيها القصص الإسباني السابق[1] . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر.

كما ظهر تأثير القصص الشطاري في قصة "لونسيلو" أو "الفارس ذو العربه" التي ألفها "كريتيان دي تروا" بناء على طلب "ماري دي فرانس" أميرة إقليم "شامبانيا". ففي هذه القصة الفرنسية يتحمل الفارس "لانسيلو" محناً كثيرة في سبيل تخليص حبيبته الملكة "جينيفر" من السجن، وهي قصة مليئة بالمغامرات وثمة وجه شبه قوي بين هذه المخاطرات والمخاطرات التي يحكيها بديع الزمان في مقامته البشرية على لسان فارس أيضاً هو "بشر بن عوانة" يقوم بمغامراته في سبيل ظفره بفتاة في حوزة أبيها، فيصرع الأسد والحية، وفيما هو على وشك الظفر بما يريد يصادف من هو أشجع منه، فإذا هو

---

(1) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص508/ الهمذاني، المقامات، شرح فاروق سعد، ص54/ طه هاشم، المقامات وآثارها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي، ع11–12، س7، 1976، ص24.

ابنه[1] .

ومع كلّ المحاولات المبذولة في قضية التأثر والتأثير، تبقى المسألة مطروحة، والجدل فيها قائماً، إذ لا نستطيع إعطاء رأي صارمٍ، مادام الدليل النصي أو الحرفي الذي يثبت هذا التأثر أو التأثير غير موجود.

على أنّ التأثر والتأثير موجود لا محالة، وهو أمر وارد بين الأمم والشعوب التي لا تعيش في معزل عن غيرها، ووجود مثل هذا التأثر لا يجعل الأفضلية لأحد الطرفين، لأن تأثر أدب بغيره في وقت من الأوقات، وفي فن من الفنون، يعني تأثير الأدب نفسه في غيره في فن آخر، فالتبادل أمر معروف ومشروع ليستفيد كلا الطرفين ويرقى بما عنده، ومن العصبية بمكان أن نحاول نفي تأثر العرب بغيرهم أو تأثيرهم في غيرهم، وهذا أمر لا يلغي إبداع العرب في كثير من جوانب الآداب، التي من ضمنها فن المقامات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) المراجع السابقة.

الفصل الخامس
المقامة والأجناس الأدبية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- المقامة والقصة.
- المقامة والمسرحية.
- المقامة والفكاهة (الحسّ الكوميدي).
- المقامات والشعر.

الفصل الخامس
المقامة والأجناس الأدبية

يضمّ الأدبُ أجناساً أدبية تختلف فيما بينها اختلافاً يتجاوز النسبة لمؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها إلى الاختلاف في بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظلّ الوحدة الفنية للجنس الأدبي[1].

والحق أنّ للأجناس الأدبية خواصاً عامة وأسساً فنية بها يتوحد كلّ جنس أدبي في ذاته، ويتميز عمّا سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت أصالته، ومهما بلغت مكانته من التجديد ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد[2].

على أن الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائبة، تتغير قليلاً في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب آخر، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعدّ جوهرياً فيه قبل ذلك. فقد كانت المسرحية على سبيل المثال – في النقد الكلاسيكي شعراً، ثمّ صارت في العصر الحديث نثراً[3].

والمبدأ العام الذي يحكم تطور الأنواع الأدبية – من حيث نشأة النوع الأدبي وتغيره، وتاريخه، وفناؤه في نوع أدبي آخر، أو انقراضه – هو أنّ كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على فهم عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها. فالذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات الأسلوبية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية وعلى هذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص136.

(2) المرجع نفسه، ص137.

(3) المرجع نفسه، ص138.

التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع[1].

وفي تمييز الأجناس الأدبية تراعى خصائص مختلفة، فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل، من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني (الوحدة العضوية). ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية ثمّ القصة مثلاً) ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني. وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون وصلته بالصياغة الفنية[2].

أما القصة فهي ضربٌ من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرّجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط، متتبعة كلّ فعلٍ إلى أدقّ أجزائه وتفصيلاته، وسوابقه ولواحقه، موغلة في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنونها في أثناء وقوع الفعل، مستعرضةً الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها[3].

فالأدب القصصي إذاً هو صورة بالكلام الفني عن أعمال الناس وتصرفاتهم في الحياة. لكنها صورة ينقل إلينا القصاص خطوطها، وأحداثها ومشاهدها، وأبطالها وما ينفعلون به، ويفعلونه، بالسّرد والإخبار. ينقل إلينا كلّ ذلك ويحييه ويجلله فتتمثل الأعمال تمثلاً نتخيلها من وراء السطور. ونستشف ملامح الوجوه والنفوس من خَلَلِ الألفاظ والمقاطع، فلا نراها بأم العين رؤية مباشرة كما هي حالنا في المسرح حيث العمل يشاهد حياً فوق خشبته كأنها الحياة تختلج أمامنا[4].

وأما فن المسرحية فهو من الفنون القديمة التي ما تزال لها قيمتها الكبرى في عالم الفن والأدب، والتأليف المسرحي لا يمكن أن يعالج موضوعاً يتعذر إظهاره على مسرح محدود بواسطة ممثلين من الأدميين. والموضوع المسرحي الجيد هو ذلك الموضوع الفني الذي ما يكاد يلمسه المؤلف حتى يفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة والشخصيات المتنوعة حتى يحس معه أنه ينمو بالمعالجة ويكبر

---

(1) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص123.

(2) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص139.

(3) علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص338.

(4) ميشال عاصي، الفن والأدب، ص188.

ويزدهر، من مبدئها إلى ختامها، وصفته الضرورية هي التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح الموقف[1].

والمسرحية كيان مبني، أي قائم بعضه فوق بعض، وأجزاؤه تترابط وفق منطق ونظام، وهذه الأجزاء التي يضمها هذا البناء، تتكون منها مراحل ثلاث: العرض، فالعقدة، ثم الحل[2].

وبين القصة والمسرحية صلات نسب وثيق، وقربى متينة؛ ففي القصة حادثة كاملة، وهنا في المسرحية حادثة كاملة أيضاً، إلا أن الحادثة القصصية يرويها لك راوٍ يلامس صوته أذنيك. أما الحادثة المسرحية فمؤلفها متوارٍ خلف أبطاله ومنفذك إليها الحوار والعمل التمثيلي الذي يواجه حواسك بلا وسيط من سرد أو تخيل[3].

والأشخاص يختلف عددهم من قصة لقصة، وتختلف أهميتهم من شخصية إلى أخرى. وأول ما يطالب به القاص والمسرحي معاً أن ينفخ الحياة في أبطاله فلا يدعهم كالدّمى متشابهة الخطوط، مموهة الصور. وعليه، انسجاماً مع غرض الرواية وطبيعتها العملية، أن يرسم دواخل النفوس بالتصرفات المسلكية، بالحركات والإشارات والكلمات، ههنا تظهر براعة القصاص والمسرحي بصورة خاصة، مثلما يظهر علمه بأسرار النفوس ودواخلها[4].

اقتصر الحديث هنا على القصة والمسرحية دون غيرهما من الأجناس الأدبية، لأن المقامة قورنت بهما وجرت محاولات لدى الباحثين لجعل المقامة قصة حيناً وبداية لظهور القصة حيناً آخر، كما جعلت فناً قابلاً للتمثيل المسرحي، كلّ ذلك لوجود نقاط التقاء بين المقامة من جهة، والقصة والمسرحية من جهة أخرى. على أنّ وجود مثل هذه النقاط لا يعني بالضرورة تمثيل المقامة لأي منهما.

المقامة والقصة:

لوحظ أن الميل إلى تأليف القصص، والاستمتاع بسماعه، طبيعيان في الإنسان، فهو كما يميل تبعاً لغريزة الاستطلاع إلى مشاهدة حوادث الحياة تتراءى أمام عينيه، يميل

---

(1) السيد تقي الدين، الأدب ماهية وفائدة، ص58–61.

(2) المرجع نفسه، ص60.

(3) ميشال عاصي، الفن والأدب، ص189.

(4) المرجع نفسه، ص191.

إلى حكايتها لغيره كما رآها أو تخيلها، ويميل إلى الاستماع إلى غيره يرويها له، يشبع بها غريزة الاستطلاع وملكة الخيال من نفسه والحياة ذاتها ليست سوى قصة متتابعة الحوادث متوالية الفصول. لا بُدَّ لمن شاء وصف بعض مظاهرها أو ظروفها من اللجوء إلى القصص، وإلى القصص يلجأ بداهة كلّ صديقين تلاقيا بعد طول فراق، وبالقصص يشغف الأطفال أشد الشغف، وبه شغف الإنسان في عهد طفولته التاريخية.

وعلى هذا كان القصص أوّل صور الأدب ظهوراً، بل كان جماع الأدب والعلم والثقافة العامة لدى الجماعات الأولى، يشمل معارفهم بالخلق والطبيعة والتاريخ وعقائدهم وتقاليدهم فما من شيء من ذلك كله إلا حاكوا له قصة، ولا مظهر إلا اخترعوا له حكاية تعلله، فكان قصص تلك العهود مملوءاً بالخرافات والأوهام، دائراً حول الآلهة والملوك والأبطال والقبائل، وبالجملة كان قصصاً رومانسياً تكثر فيه الخوارق والعظائم والمفاجآت والمحاضرات. وقد تخلف من كل ذلك تراث حافل من نثر وشعر، يتمثل في أساطير الأولين من مصريين وفرس وإغريق ورومان. وبارتقاء الجماعة العقلي يتخلص العلم رويداً رويداً من آثار القصص والخرافة ويختص الأدب بتلك الآثار وتتمثل في شعر الملاحم وما شاكله [1].

ولما ظهر النثر الفني مثلت في آثاره أساطير الأولين وإن بطل الاعتقاد في كثير منها، وخطا القصص إلى المرحلة الثانية من مراحل تطوره، فاتخذ وسيلة لإسداء المواعظ، وإذاعة التجارب وتحبيذ الفضيلة. أو لشرح النظريات العلمية أو الفلسفية، ووضع لذلك على ألسنة الطير والحيوان، أو أفواه الأرواح والجان، وصيغ أحياناً في شكل حوار. ويتطور القصص الشعري أيضاً، فتظهر الرواية الشعرية التمثيلية، وتحلّ محل الملحمة، وينفصل التاريخ مستقلاً عن الأدب متخلصاً قَدْر جهده من الأساطير، وإن ظلّ الاتصّال بين التاريخ والأدب وشيجاً طوال العصور [2].

فإذا أطّرد رقي الحضارة ونمو العلم وازدهار الأدب ورواج النثر الفني، خطا القصص إلى رحلته الأخيرة نحو الكمال، فصار فناً مستقلاً من كلّ غاية خارجة، غايته الوحيدة غاية كلّ الفنون، وهي الجمال والشعور وتصوير النفس الإنسانية، وصارت له قواعده وتقاليده المفهومة، وبلغ مكانة ضرب راق من ضروب الآداب كالملحمة والدرامة

---

(1) فخري أبو السعود، أوراق مطوية من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي، ص306.

(2) المرجع نفسه، ص306–307.

والخطابة، وسامى به النثر الشعر وباراه جولاناً في ميدان النفس الإنسانية وأداءً لوظيفة الأدب، وظهر في مضماره من فحول الكتاب من يضاهون فحول الشعر منزلة ونبوغاً، بل ظهر من الأدباء من يجمع بين الشعر والقصص[1].

فالقصة ضرب من الأدب مرن يجمع مزايا الشعر كالخيال والعاطفة إلى مزايا النثر كالرحابة والدقة والاستقصاء والفائدة العلمية، وهي بهذا تلائم العصر الحديث أكبر ملاءمة، وهذا سرّ ذيوعها حتى كادت تخمد ما عداها من ضروب القول، فقد تهيأت الأسباب من القرن الثامن عشر إلى اليوم لنهوض القصة الفنية، التي تدرس نفس الفرد وحياة المجتمع وتحلل العواطف وتشرح الآراء والمبادئ، وذلك برقي السواد الأعظم من الأمة بعد أن كان هملاً في غابر العصور، وانتشار التعليم العام وبروز شخصية الفرد وذيوع مبادئ الحرية والديقراطية، هذا إلى ارتقاء الطباعة واعتماد الأدباء على الجمهور القارئ لا على رعاية الأمراء والوجهاء.

وإذا أردنا أن نشير إلى ميراث العربية من القصص، وجدنا "كليلة ودمنة" وأمثالها: عنوان القصص الحكمي، و"المقامات الهمذانية" وأشباهها عنوان القصص البلاغي الذي يراد به التأنق في الصياغة والزخرف والتعبير وألف ليلة وليلة، ونظائرها: عنوان القصص الشعبي، ولقد تحدث مؤرخو الأدب المعاصرون عن القصة في أدب العربية القديم، فبدأوا بالمترجمات عن الفارسية أو الهندية، في عصر بني العباس، وتطرقوا منها إلى أسلوب المقامات. وما يعنينا هنا بالذات هي المقامات. فإلى أي حدٍ يمكن اعتبارها قصة تحوي في طياتها خصائص القصص الفني الحديث ؟! وهل هي مجرد بداية لظهور القصة الحديثة العربية ؟! أم أنها لا تمت بصلة إلى هذه القصة؟ تلك أسئلة مطروحة تبنى الإجابة عنها نفرٌ من النقاد والدارسين، فاتخذ كلّ منهم رأياً تبناه لنفسه وسار على نهجه.

وقبل الخوض في معترك هذه الآراء، المتقارب منها والمتضارب، سنعرّج على خصائص ذلك التراث القصصي الذي وُجد عند العرب قبل ظهور القصة الحديثة. فهذه القصص هي عند أحد الباحثين[2] ذات خصائص عدة يقف في طليعتها دقة الوصف، وروعة التصوير.

---

(1) المرجع نفسه، ص307.

(2) محمود تيمور، فن القصص – دراسات في القصة والمسرح– ص77–80.

ومن هذه الخصائص : براعة الحوار، فالأمة العربية موصوفة بذلاقة اللسان، وفصاحة البيان، وهي أمة المناقلات العذبة والأجوبة المفحمة، والبداهة الحاضرة، والمفارقات المستظرفة، والنكات الساخرة، لهم في هذا المقام آيات تشهد لهم بالتفرّد والامتياز، وقد ظهر ذلك في أقاصيصهم[1].

ومنها: القدرة على استنباط الحقائق، واكتناه السرائر، ففي هذه الأقاصيص ذخيرة نفيسة من تجربة الدهر وحكمة الزمن، والأمة العربية مشهود لها بالفطنة، تؤثر عنها الكلمة النابغة والفقرة البالغة، والمثل السائر[2].

ومنها: روح الفكاهة والمرح، فالكثير من هذه الأقاصيص مطايبات وأضاحيك، يشيع فيها جو الدّعابة والمهازلة، مما يكفل السلوة والمؤانسة والإمتاع[3].

ومنها: تصوير مرافق الحياة الاجتماعية ومظاهرها وما طبعت عليه النفوس، من أخلاق وشمائل، وذلك في صراحة ووضوح[4].

ومنها: تلقّط العجائب والغرائب، واستيحاء السحر وما يقوم به الجن، وفيه جانب كبير مما يتناقله الأسطوريون خالفاً عن سالف[5].

ومنها: تعقب ألوان الشذوذ في أحداث الحياة على تخالف العصور، وفي أصناف الناس على تباين الأجناس، فلكل ناحية من نواحي المجتمع أقاصيص تكشف ما فيها من غرابة، ولكل طائفة من خلق الله أقاصيص، تصور ما شذوا به عن سائر الطوائف والفئات[6].

ومنها أيضاً: الكشف عن عقليات العرب وعقائدهم في الإيمان بالغيبيات وبما وراء الطبيعة، وأثر ذلك في مجرى حياتهم العامة، وما ينتهون إليه من مصاير.

ومنها: أن كل قصة إنما تساق في أغلب الأمر لكي تعمل على بسط عبرة، أو تأييد فكرة، أو إعلاء مثل[7].

---

(1) المرجع نفسه، ص78.
(2) المرجع نفسه، ص78.
(3) المرجع نفسه، ص78.
(4) المرجع نفسه، ص79.
(5) المرجع نفسه، ص79.
(6) المرجع نفسه، ص79.
(7) المرجع نفسه، ص79.

ومنها: أنّ هذه الأقاصيص تحفل بأنماط مختلفة من التعبير، فمن بينها ما يتميز بجزالة اللفظ، وتلاحم النسج، وزخرف اللسان، ومنها ما يجري في أسلوب سلس، وتعبير عذب، واستفاضة في الوصف والتصوير، وفي مجموع هذا التراث القصصي نلمس تطويع اللغة للأداء، في بلاغة ونصوع[1].

ويخلص الباحث من هذه الخصائص إلى أنه "لامِرْية في أن كثيراً منها يُعد من مقومات القصص الفني، ومن أركانه وأسناده، وقد كان بعض هذه الخصائص عدة قوية لأدب القصة الحديث، تمهدّ الطريق، وتؤنس الساري، وتبعث في أقلام القصاص المحدثين حياة"[2].

وحسبنا حديثاً عن التراث القصصي القديم لنخصصه عن علاقة المقامات بالقصة التي تضاربت حولها الآراء، فمن قائل: إن من مقامات الهمذاني ما يمثلّ القصة أيما تمثيل إذ احتوت على كثير من عناصرها، ومن قائل بل هي ليست قصة بمفهومها الحديث إنما هي فن مختلف عنها من وجوه عدة، ومن قائل إنها كانت بداية انطلاق القصة الحديثة إلى حيزّ الوجود، ومحاولة أولية ناجحة لإنتاج قصة تحمل في طياتها سماتٍ فنية هي أشبه بسمات القصة الحديثة.

فهذا شوقي ضيف يؤكد أن المقامة ليست قصة بالمعنى الكامل لكلمة قصة كما نتصورها في العصر الحديث، ومع ذلك فهي تشتمل على عناصر قصصية، لا من حيث الحوار الممتد فيها فقط، إنما من حيث مضمونها وتصويرها لعناصر الشر والفساد في المجتمع[3]، ذلك أنّ بديع الزمان لم يشأ أن يؤلف قصصاً وإنما أراد أن يسوق أحاديث لتلاميذه لتعليمهم أساليب اللغة العربية، ولأن البديع حاول أن يجعل أحاديثه تلك مشوقة أجراها في شكلٍ قصصي، لذا عُمي على كثير من الباحثين في العصر الحاضر فظنوها ضرباً من القصص، وقارنوها بالقصص الحديث، وهذا عند شوقي ضيف عبء ثقيل تنوء المقامة بحمله[4].

ويذهب هذا المذهب باحث آخر[5] ينفي أن تكون من فن القصة، على أنه لا ينكر

---

(1) المرجع نفسه، ص80.

(2) المرجع نفسه، ص80.

(3) شوقي ضيف، المقامة، ص9.

(4) المرجع نفسه، ص8–9.

(5) فيكتور الكك، بديعات الزمان، ص100–101.

وجود خصال قصصية في بعض هذه المقامات، أو وجود مقامات معينة تصلح لأن تكون قصة متكاملة، فهي في رأيه جاءت في شكل أحاديث قصيرة سُميت مقامات. في دراسته حاول أن يبين معالم القصة في مقامات البديع مع تأكيده أن هدفه من وراء هذه الدراسة ليس المقارنة بين القصة والمقامة لأن ذلك في رأيه ظلمٌ لصاحبها الذي لم يقصد إلى القصة فيما روى وحدّث.

وأوّل ما استرعى انتباه الباحث أنّ مقامات الهمذاني أحاديث في شكل حوار بسيط يستقل كلّ منها برأسه، يجمع شتاتها ويؤلف فيما بينها موضوع واحد هو صناعة الكدية التي بنيت أكثر المقامات عليها. وهذا أول ملحظ فيها إذ يعد التنويع في المواضيع من أصول الأقصوصة وهو معدوم في مقامات الكدية[1].

ومن جهة ثانية يرى أنّ المقامات لم تأت قصة واحدة فتنسج حول هذا الموضوع الموحدّ حوادث متلاحمة متسلسلة. فبين المقامة والأقصوصة قربى قوامها أنّ المقامة تصوّر حادثة عابرة أو موقفاً خاصاً من حياة الفرد في دائرة ضيقة غير مترامية الحواشي. لكن المقامة تختلف عن الأقصوصة في أنها لا تهتم إلا ببطل واحد هو أبو الفتح الإسكندري، وبذلك تتشابه مواقف أبي الفتح تشابهاً كلياً أحياناً ولا تختلف إلا في أساليب احتياله، بينما تستقل كلّ أقصوصة بموضوعها الخاص وحوادثها الخاصة[2].

ثم إن المقامة تسلط الأضواء على حيل البطل، وتهمل سواه من الأشخاص الذين يلتقيهم، فلا تبين علاقته بهؤلاء الأشخاص إلا بعبارات عامة مبهمة تطلعنا على وقوعهم في شَركه، ولا تكشف لنا من نفسياتهم سوى جوانب باهته لا يُعتّد بها. حين تعرض المقامة لتصرفات البطل ومزاياه من احتيال وفصاحة وجرأة وذكاء لا تعرض لتطور نفسيته، ولا توحد بين سجاياه وتصرفاته في لوحة واحدة أو عدة لوحات تُقر في ذهن القارئ فكرة عامة شاملة عن شخصيته الأمر الذي يدفع القارئ إلى إحصاء كلّ شاردة وواردة للتأليف بينها حتى تتكامل صورته شيئاً فشيئاً[3].

ويتضح لدى الباحث من ذلك كلهّ أنّ الحوادث والتصرفات التي تُبنى عليها الأقصوصة قلمّا قصد إليها البديع، وإنما كان هدفه الأول تبيان الحيلة التي يصطنعها بطله

---

(1) المرجع نفسه، ص97–98.

(2) المرجع نفسه، ص98.

(3) المرجع نفسه، ص98.

في الوصول إلى غرضه من الكدية، ومؤلف المقامات بصنيعه هذا يجعل لها قالباً مميزاً تُعرف به، ووتيرة واحدة حنطتها، فأصبح زياً ارتداه جل من كتب في الكدية من بعد.

وثمة أمر عند الباحث يفوق كلّ ما ذكره آنفاً وهو الهدف الذي من أجله ألفت المقامات، وهو إظهار مقدرة البديع في اللغة وفنون المعرفة ليجاري أهل زمانه في الأسلوب المصنوع المسجع ويظهر تفوقه عليهم. فتقصير المقامات من الناحية القصصية إذن ليس دليل عجز عند الهمذاني وإنما نتيجة محتومة لهدفه في مقاماته. وعليه فإن أسلوب المقامات لا يداني من قريب أو بعيد أسلوب الأقصوصة[1].

وإذا كان الباحث يستبعد المقامة من فن القصة إلا أنه لا ينفي كون البديع في المقامات: المضيرية والبغدادية والبشرية والأسدية قصاصاً ماهراً موهوباً ولكن الأمر الذي قيد موهبته، وخنقها في المهد، التزامه الكدية موضوعاً لمقاماته. فهذه المقامات تقوم على العقدة والتسلسل في السرد في خفة ورشاقة على الرغم من الأسلوب الإنشائي المعهود. ولا يضير الإثنتين الأخيرتين أنهما من باب الفكاهات والأقاصيص الخيالية التي يتضاءل فيها التحليل النفسي الاجتماعي، فإن الحركة وحسن السياق يتجليان فيهما على دقة في الوصف وبراعة في تصوير المشاهد. وأما البغدادية والمضيرية فإنهما آيتان من آيات الفن والجمال ففي الأولى أُلبست الحيلة ثوب الفكاهة والعبث في لغة خفيفة الوقع قصيرة العبارات تتناسب ولغة الحديث بحوار رشيق طبيعي. وفي المضيرية يرفُل الفن في أبهى حُلله، فالبساطة والحركة والتحليل النفسي الاجتماعي والحوار الطبيعي الحي على طرافة القصة وسلاسة انقيادها في السرد تجعل من هذه المقامة قصة فريدة يندر أن تدانيها قصة عصرية[2].

هذه المقامات إذاً دليل واضح على براعة الهمذاني في كتابة قصة عصرية، ولكون البديع لم يهدف من المقامات أن يكتب قصصاً فإن عمله هذا لا يعطينا الحق في مقارنته بالقصة الحديثة، وحسبه من فنه ما أبدع، فالمقامة مقامة، والقصة قصة. ولعلّ هذا ما أراد الباحث أن يثبته.

والمقامات عند باحث آخر[3] تجمع بين الطرافة القصصية والبلاغة الأدبية، فصبّت القصص التي ابتدعها مؤلفوها في قالب الخطب والرسائل التي كانت شائعة في

---

(1) المرجع نفسه، ص99–100.

(2) المرجع نفسه، ص101.

(3) محمد مفيد الشوباشي، القصة العربية القديمة، ص117.

عصرها، والسبب الذي يكمن وراء ما فعلوه – في رأيه– هو حرصهم على إرضاء ذوق جيلهم، بيد أنهم غالوا في الصنعة والصياغة، ولم يكتفوا بالتزام السجع، ولكنهم غالوا في التصنيع والترصيع حتى أضعفوا معانيهم، وشوّهوا مضامين ما كتبوا. لذا يعدّ هذا الباحث قالب المقامات أبعد القوالب عن قالب القصة الحديثة، ولكن مضامينها زخرت بالموضوعات القصصية القيمة، فسدّت بذلك فراغاً في عالم القصة العربي، إذ طرقت نوع القصص النقدية على نحو لم يُطرق من قبل، فصوَّرت عيوب أهل زمانها تصويراً قصصياً طريفاً. والعجيب أنّ أدبنا الحديث بدأ محاكياً للمقامات دون ألوان القصص العربية القديمة الأخرى، فقد ظهر كتاب عيسى بن هشام منسوجاً على غرارها، ثمّ ظهرت ليالي سطيح ناهجة ذلك النهج، وفي أثناء ذلك ظهرت مقامات اليازجي وغيره، ولعلّ ذلك يرجع إلى الذوق الأدبي إبان نهضتنا الحديثة وهو كذلك إبان النهضات عامة، كان لا يزال بدائياً لا تصله إلا المحسنات اللفظية والصنعة الكلامية[1].

ويعترف محمد غنيمي هلال[2] أنّ القصة لم يكن لها شأنٌ يُذكر عندنا قبل العصر الحديث، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية. فالعرب كانت لهم حكايات يتلهّون بها ويسمرون، ولو أنا عددنا مثل هذه الحكايات قصصاً لكانت القصة أقدم صورة للأدب في العالم، لأن كلّ الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائي ولكن مثل هذه القصص، إذا كانت لها دلالة شعبية، فليست لها قيمة فنية حتى تعدّ جنساً أدبياً[3].

هذا ولا يعتدّ هلال بالروايات التاريخية التي تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير، كتاريخ الطبري، لأن هذه الروايات كان يقصد بها التاريخ، ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التي تجعل منها ما يشبه الملاحم، أو القصص الملحمية. وكذلك الشأن فيما يخصّ القصص الغزلي، كما في أخبار العذريين التي غالباً ما كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة، يعوزها الاتساق والربط بين أحداثها وشخصياتها وترتيب هذه الأحداث[4].

فالقصة لدى العرب –في منظوره– لم تكن من جوهر الأدب – كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً– ولذلك كانت ميدان الوعاظ، وكتّاب السير والوصايا والسّمار، ويوردونها

---

(1) المرجع نفسه، ص117–119.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص523.

(3) المرجع نفسه، ص524.

(4) المرجع نفسه، ص524.

شواهد قصيرة على وصاياهم، وما يذكرون من حكم، أو يسوقونها في أسمارهم وفي مجالس لهوهم. ولكنّ هلالاً يجعل عيون الأدب العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها مقسمة قسمين: مترجم دخيل، ومنه كليلة ودمنة، ثم ألف ليلة وليلة، وعربي أصيل، ومنه المقامات، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان[1].

فالمقامات التي اخترعها بديع الزمان كان من الممكن في رأيه أن تصبح أخصب جنس أدبي في العربية، وأن تقوم مقام القصة في الآداب الغربية، لولا أنها انحرفت عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المحاكاة اللفظية، والألغاز اللغوية، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يُذكر[2].

والقصة القصيرة في تصور أحد الدارسين[3] ليست امتداداً للمقامة لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون، ولا من حيث الهدف، أو المغزى العام، والأثر المرجو، والوسيلة التي يتوسل بها إليه. فالقصة القصيرة فن يختلف عن المقامة، لم نجده من قبل في تراثنا القصصي فالخطابية، والمباشرة، والاستشهادات الطويلة المملة، لا يمكن أن تكون من سمات القصة القصيرة الجيدة. والإسراف اللغوي الذي يجعل اللغة والنحو والقواعد هدفاً رئيسياً يحول دون سريان تيار شعوري ونفسي وفكري واحد، وهو أمر لازم في القصة القصيرة ذلك أنه يدفع القارئ إلى البحث في القاموس عن كل كلمة، وفي كتب التاريخ عن كل واقعة، وفي دواوين الشعر عن الأبيات المستشهد بها، وفي القرآن الكريم عن الآيات الواردة في المقامة. وهذا كله من شأنه أن يفقد العمل وحدة التأثير ووحدة الانطباع وتماسك البناء الفني[4]، وهي شروط لا محيد عنها في القصة القصيرة.

والقصة القصيرة، تقوم على الانتخاب من الواقع، ودقة الأسلوب، والحوار المركز الحي، والصراع الدرامي، الذي ينمو بالحدث، أو يصعد بالفكرة، أو يجلي جوانب خفية من الشخصية ولا بدّ لكلّ قصة قصيرة من أن تكون لها وحدتها الخاصة، حيث يلتحم الشكل والمضمون معاً. أما إذا تكررت الصور – كما في المقامة– وإذا تشابهت الشخصيات، وأعيدت الاستشهادات، وحامت الموضوعات في حلقة واحدة مفرغة، وسجلّ كل ذلك بلسان واحد لا يتبدل، وتشبيهات لا تتنوع، فأين يكون الفن المتجدد إذاً؟ وأين هي

---

(1) المرجع نفسه، ص524.

(2) المرجع نفسه، ص528.

(3) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، ص143.

(4) المرجع نفسه، ص143–144.

العلاقة بين المقامة والقصة القصيرة!؟ [1].

فالرأي عند هذا الدارس أنه ليس ثمة ما يدعو إلى أن نصنف المقامة بأنها قصة قصيرة، مكتملة أو غير ناضجة، بدائية أو شديدة الإحكام، فليست المسألة هنا هي مسألة وضع معجم أو اختيار مصطلح، لأن إنساناً عربياً مثقفاً على شيء من الثقة بنفسه، وبحضارته لن يصف المقامة بأي لفظ سوى أنها "مقامة" وليست "قصة قصيرة"..، إنها مقامة بكل ما كانت تحمل الكلمة من معانٍ[2].

والهمذاني في مقاماته – كما يعتقد آدم متز–[3] متميز بنزعة خاصة إلى الحكايات القصصية التمثيلية القصيرة التي تغلب عليها الصبغة البلاغية ولم يكن قد بقي على الهمذاني إلا خطوة واحدة ليأتي بقصص لم يصل إليه أحد إلى اليوم. ولكنها خطوة لم تتم، ليس لنقص عند البديع في مقدرته على نسج القصص وربط أجزائها، لأنها قدرة وُجدت عنده، ولكن السبب يكمن في كون هذه المقامات أُلفت للبلغاء، وهؤلاء لا يعنون بربط أجزاء القصة بعضها ببعض، وإنما يعنون بالألفاظ والأساليب البليغة، وأساليب البلغاء تلك لم يكن لها على الرغم من جمالها، أثر في وضع قصة طويلة متماسكة الأجزاء[4].

والفن القصصي، من وجهة نظر بطرس البستاني، ضعيف في المقامات لقصرها، ثمّ لأن القصة ليست غاية فيها، بل واسطة لإظهار شخصية بطلها في مختلف أحواله. وقد تمرّ مقامات غثة باردة لا قيمة فيها للقصة البتة[5] . ولعلّ المقامة المضيرية هي أبدع ما صنع الهمذاني، إذ فيها جمال القصص وروعة الفن، ودقة الوصف وحسن الانتقال، واتساق الأفكار، وفيها السخرية والفكاهة والنكتة، ولو وفق البديع في جميع مقاماته توفيقه فيها لبلغ في هذه الصنعة غاية الغايات[6].

والمقامة عند باحث آخر[7] شبه قصة قصيرة، إذ جاءت بعض مقامات البديع في

---

(1) المرجع نفسه، ص144.

(2) المرجع نفسه، ص144–145.

(3) آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، المجلد الأول، ص460.

(4) المرجع نفسه، ص461.

(5) بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، ص390.

(6) المرجع نفسه، ص394.

(7) الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات ص56–57/ وانظر له: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص420.

أسلوب قصصي شائق، يكشفُ بهجته أحياناً الإطناب المتكلف، والزخرفة المصنوعة، والرغبة الملحة في التعليم، وينطوي بعضها الآخر على قصص طريف نابض بالحياة، لا يخلو من روعة ومتعة، ويعكس ظرف المؤلف وخفة روحه.

وهي ليست إلا شبه أقاصيص عند محمود تيمور[1]، يتخذ لها المؤلف بطلاً وهمياً، يروي على لسانه ماشاهده من حوادث وما سمعه من أخبار. علاوة على ذلك ليست لها أي قيمة قصصية، وإن كانت وضعت في القالب القصصي لأنها خلت من أهم مزايا القصة، وهو الحادثة أو العقدة، كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة، وتحليل نفسياتها، ودرس أخلاقها.. [2] ، فالأمر عنده محسوم في أن الأدب العربي – في أعصاره الخيالية– لم يسهم في القصة إلا بالنزر اليسير الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، فالقصة الفنية إذاً دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمداد لها من أدب العرب[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وفي تحليله للمقامة البغدادية يخلص الباحث[4] إلى أنها أشبه بالقصة القصيرة أو الحوارية ذات الإطار التمثيلي، جرت أحداثها في مكان معين هو أحد أسواق بغداد، وفي زمان محدد هو عصر "بديع الزمان" أو عصر بطله الوهمي "عيسى بن هشام" وقد وفق البديع في أن يخلع على كلّ شخصية طابعاً مميزاً حتى لكأننا بتنا نعرفها من بعد صحبتنا لها خلال المقامة. ويرى أن فيها كثيراً من مقومات القصة في حوادثها وشخوصها وحوارها، فضلاً عن أنّ مجمل الموضوع فيها تقوم حوادثه على المراحل الثلاث المعهودة في العمل القصصي، وهي مرحلة العرض أو البداية، ثم مرحلة التأزم أو العقدة، وأخيراً مرحلة الانفراج أو النهاية. والمراحل الثلاث متلاحمة متعانقة آخذ بعضها برقاب بعض، والحوادث تتوالى خلالها في تدرج يتصاعد نحو التأزم، ثم ينحدر نحو الحل. والحل في هذه الأقصوصة الحوارية يبدو طبيعياً ومفاجئاً معاً. وما من شك في أنّ تجاوبنا مع الحل هو المقياس الأول لنجاح الحوارية بصرف النظر عن حكمنا الأخلاقي على عيسى أو له من حيث سلوكه.

---

(1) محمود تيمور، فن القصص، ص42–43.

(2) المرجع نفسه، ص42–43.

(3) المرجع نفسه، ص64.

(4) عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي، ص380.

على أن سائر مقامات الهمذاني عند الباحث – عدا قلة منها كالمقامة المضيرية– قلمّا تمتاز بهذه الخصائص الفنية. وبهذا تبقى المقامات بصورة عامة معرضاً للبراعة اللفظية، فقد لجأ البديع إلى الأسلوب المقيد الذي شاع في عصره، عازفاً عن الأسلوب المرسل وهو أكثر الأساليب ملاءمة للفن القصصي[1].

وتُعد الكاتبة عزة الغنام المقامة عند بديع الزمان من أبسط أنواع القصص التي تشكل ضرباً يسمى بقصص الأحداث، إذ تبدو فيها مجموعة مواقف مضحكة، لكنها مع ذلك محبوكة الأطراف، متماسكة المداخل، ولا افتعال فيها[2].

وبمقارنة سريعة بين المقامة والقصة يجد بعض المؤلفين[3] أن المقامات ليست قصصاً بالمعنى الفني للقصة إذ لا بدّ أن تتوافر في القصة الكاملة عناصر فنية أدبية لا يمكن للقصة أن تخلو من بعضها، وهي ما يسميه النقاد بالحركة الفنية والذروة التي يخلقها تشابك الحوادث في القصة، وعنصر التشويق، والحبكة والحوار، والهدف الذي ترمي إليه القصة مما لا نراه أو نرى شيئاً مثيلاً له في أي مقامة من المقامات فالمفاجآت في المقامات. بسيطة عادية إن وجدت، والحبكة القصصية أثرها ضعيف لأن الحادثة يسيطر عليها عنصر السّرد، وليس فيها تشابك ولا تعقيد[4].

كما أنّ القصة الصحيحة ليست وعظاً ولا إرشاداً والبطل فيها أو الأبطال لا يقيمون من أنفسهم معلمين ولا وعاظاً يستخدمهم المؤلف كما يشاء، ويقوّلهم ما يريد ساعة يريد دون أن يكون لهم رأيهم واتجاههم، كما هي الحال في أبطال المقامات[5].

والقصة في توجهها تعمد إلى دراسة نفسية أبطالها دراسة عميقة، تحليلية فتسبر أعماقها لتصل إلى فهم النفسية الإنسانية عامة، وما يحيط بها من أسرار وألغاز. وليست المقامات على شيء كبير من الدراسة النفسية والتحليل. فهي في الإجمال سردٌ لوقائع بسيطة معروفة، بأسلوب مزخرف متحلٍّ بالسجع والغريب تعتمد أكثر الأحيان على الأمثال والأشعار والآيات القرآنية والأحاديث، مما يجعل منها مقالات أدبية لغوية، أنيقة

---

(1) المرجع نفسه، ص381.

(2) عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم، ص62.

(3) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ص211.

(4) المرجع نفسه، ص211–212.

(5) المرجع نفسه، ص212.

في لغتها، متينة في صياغتها، جميلة في روحها وظرف روايتها[1].

وعلى هذا فالرأي عند هذا الباحث أننا إذا ما دعونا المقامات قصصاً، فذلك من باب التجوزّ والتسامح، وإذا قلنا إن المقامات تدخل في باب القصص اللغوي فعلى اعتبار شكلها القصصي وأسلوبها، وطريقة قصها، لا على اعتبارها حكاياتٍ أدبية فنية قائمة بنفسها[2].

والرأي الأقرب إلى الحقيقة أن المقامات وضعت في شكل حوار قصصي، لكن هذا الحوار يأتي على الهامش لأن القصد الأول في ذهن المؤلفين كان الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تشد السامعين فهؤلاء لم يكونوا حراصاً على أن يقدّموا لنا القصة، وإنما حاولوا أن يقدّموا حديثاً يشمل على بعض العناصر القصصية عن طريق الشخصيات. وعليه فإن القول بأن المقامة لا تقوى على النهوض بما للقصة من مواصفات قولٌ يقترب من الواقع[3].

وإن كان هؤلاء قد نفوا الفن القصصي عن المقامة فإن سواهم عدّها فناً جديراً بأن يوصف بالقصة، أو هي على الأقل أوّل محاولة لإنشاء فن قصصي. فهذا مارون عبود يجيب عن السؤال الذي تردد صداه كثيراً: هل المقامة قصة فيقول: "نعم يا سيدي، إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك –رحمه الله– ورحمني معه. ولكن ليست كلّ مقامات البديع قصصاً فقسم منها لا شيء والقسم الآخر شيء عظيم، وحسب الرّجل ما خلق، إنه لفنان بديع"[4]. وهو إذ يذهب هذا المذهب يؤكد على أنك حين تمر بمقامات البديع تعجب بالمقامة المضيرية إذ تراها قصة عصرية قد تنوء عن مضارعتها اليوم قصةٌ في تحليل الشخصيات ودرس النفسيات[5] ، هذا ولم يحدد لنا المبدأ الذي اعتمده أو الحجج التي اتكأ عليها حين ذهب هذا المذهب.

أما أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع فهو فن المقامات، هذا ما يذهب إليه زكي مبارك، إذ المقامات عنده قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون[6].

---

(1) المرجع نفسه، ص212.

(2) المرجع نفسه، ص212.

(3) طه هاشم، المقامات وأثرها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي،ع11–12،س7، 1976،ص25–26.

(4) مارون عبود، بديع الزمان، ص37.

(5) المرجع نفسه، ص36.

(6) زكي مبارك، النثر الفني، ج1، ص197–198.

وفي حين يعرّف كلّ من أحمد الزيات[1]، وجرجي زيدان[2] المقامات بأنها حكايات قصيرة، تشتمل كلّ واحدة منها على حادثة لا تستغرق أكثر من مقامة (جلسة) موضوعة على لسان رجل خيالي، تنتهي بعبرة أو موعظة، أو نكتة، نجد عبد الملك مرتاض[3] ينفي أن تكون المقامات حكاية، وإنما هي عنده أقرب ما تكون إلى الأقصوصة. فالبديع أوّل من تبنى خطة قصصية واضحة في الأدب العربي، إذ كان كتّاب العربية فيما سبق، يعوّلون على منهج حكائي، لا على منهج قصصي لأن الحكاية تختلف عن القصة إذ هي قائمة أساساً على شخصيات تاريخية، وأخبار حقيقية غالباً، وتخلوس أو تكاد من عنصر الصراع، ومن كثير من مقومات القصة الأخرى. فلما جاء فن المقامة لدى نهاية القرن الرابع الهجري، تخلص من عقم المنهج الحكائي الضيق الذي كان يقيدّ الكتاب، فقد تبنى فن المقامة خطة فنية جديدة قائمة على الخيال البحت، وبفضل ابتكار هذه الخطة أصبح هذا الفن أقرب ما يكون إلى فن الأقصوصة وانفصل انفصالاً عن دائرة الأحاديث والحكايات الأدبية التي لم تكن لها خصائص ذاتية، دقيقة ثابتة تميزها[4].

والسبب عنده في عدم إجماع الباحثين إلى اليوم على قصصيَّة المقامة بالمعنى الفني، هو أنّ هذا الموضوع لم ينلْ من الدراسة المعمقة والمنهجية ما هو جدير به، هذا مع وجود عدد من الباحثين الذين يميلون إلى قصصيَّة المقامة لاشتمال كثير منها على أهم مقومات القصة القصيرة من أبطال أو شخصيات وحوادث، وعقدة، وزمان ومكان، أما أن تكون مقامات البديع غير داخلة في نطاق الفن القصصي البتة، فإن ذلك في اعتباره ظلم عظيم لهذا الفن الذي يجب أن يعتز به الأدب العربي[5].

ولكي يؤكد مرتاض ما يذهب إليه نجده يبحث عن أهم مقومات القصة التي تقوم عليها عند علماء فن القصص في المقامات، وهذه المقومات هي[6]:

1- الحبكة.

2- الشخصيات.

---

(1) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص243.

(2) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، ص585.

(3) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص473.

(4) المرجع نفسه، ص473-474.

(5) المرجع نفسه، ص475.

(6) المرجع نفسه، ص480-518.

3- العقدة. إلى جانب الزمان والمكان والخيال.

أما الحبكة[1] فهي اسم جامع لطائفة من المصطلحات الفنية التي تأتلف منها القصة، ولا تكون ناجحة ناضجة إلا بالاشتمال عليها. فمن حيث طريقة عرض الحوادث نجد طرقاً مختلفة أهمها: طريقة السرد، والطريقة الذاتية التي يستخدم فيها الكاتب القصصي ضمير المتكلم. والهمذاني يتخذ من الطريقة المباشرة الأولى نهجاً له، يقف متفرجاً على سير الحوادث والشخصيات داخل المقامة، ولا يتدخل بوجه من الوجوه فهو في مقاماته كالراوي الأمين، يحكي ما حدث ويقص ما وقع وكأنه عنصر محايدٌ لا علاقة له بالأمر، وإنما يترك ذلك كلهّ إلى راويته، أو إلى البطل الذي وكلّ أمره إلى راويته يتتبعه، ويكشف عن خبايا نفسه، وأسرارها الغريبة.

ثّم إن البديع كان يستخدم الحبكة البسيطة التي تقوم على سرد فكرة واحدة ومعالجتها، في كثير من الأحيان، كما نجد في المقامة المضيرية، فإن البديع أقامها على فكرة واحدة، متماسكة، آخذ بعضها بزمام بعض وأحياناً كان يستخدم الحبكة المركبة، هي التي تقوم على حكايتين أو أكثر كما نجد في الموصلية، والحلوانية مثلاً.

وهناك ما يسمى عند علماء فن القصة، بالتوقيت والإيقاع، فالتوقيت في فن الحبكة القصصية، يتمثل في طريقة سرد الحوادث داخل العمل القصصي، وهو في المقامات الهمذانية على شكلين: أحدهما بطيء كما في المقامة البشرية، التي تمتد الحوادث فيها من حيث زمانها بعض الامتداد، بل تمتد أياماً طويلة. وقد تبنى البديع هذه الحبكة التوقيتية في كثير من المقامات الأخرى، منها الصيمرية.

أما الآخر فسريع، كما نجد ذلك واضحاً في المقامة المضيرية التي تمر حوادثها سريعة متتالية في سرعتها، بحيث لا تكاد تتجاوز في مجموعها مقدار ساعة من الزمان ونحو ذلك يقال في المقامة البغدادية، والقردية، وكثير غيرها. فقد كان البديع – إذن- يصطنع أحياناً التوقيت البطيء وأحياناً التوقيت السريع في تدبيج مقاماته القصصية.

هذا من حيث التوقيت، أما من حيث الإيقاع: وهو التغيير التموجي في القصة أو ما يمكن أن يسمى بتجدد المناظر من الناحية المادية، وتلون الأفكار والعواطف من الناحية النفسية، فلا تخلو منه المقامات القصصية للبديع.

فالعمل المقامي يتغير من مقامة لآخرى، كما يتغير من فقرة لأخرى داخل

---

(1) المرجع نفسه، ص480-487.

المقامة نفسها.

ففيما يخص تنوّع المناظر وتجددها فإننا نجده كثيراً، فالمناظر المادية في المقامة البشرية تتنوع وتتجدد من وقت لآخر، وكذلك حال المقامة الأسدية، والموصلية، والحلوانية، وسواها. وقلما نجد مقامة شاحبة المناظر، جامدتها، كما في الجاحظية والقردية إذ هما تشتملان على منظر رئيسي واحد.

والتغير النفسي لا نعدم وجوده أيضاً، فالمقامة البشرية بالذات احتوت عليه، إذ نجد فيها أنّ عم بشر بن عوانة، إنما يطلب منه مهراً غالياً في ابنته فاطمة لما كان يعلم من خلاعة ابن أخيه، وبطشه وسوء أخلاقه، فطلب منه صرع الأسد لاعتقاده بعدم مقدرته على ذلك، لكنه حين يقرأ رسالة بشر وأنه ماضٍ في طريقه، يندم على ما ورط فيه ابن أخيه الشجاع فيهب ويركب فرسه ليلحق به. وهذا تغير عاطفي حدث داخل هذه المقامة، ولم يكن متوقعاً في بدايتها. ثمّ إنّ بشر بن عوانة نفسه حين يتقاتل مع ابنه الفتى، ويعلم أنه يحب فاطمة يتنازل له عنها، مضحياً بعواطفه. وهذا تغيير عاطفي آخر لم يكن متوقعاً حدوثه في بداية المقامة.

على أنّ الحبكة أحياناً تأتي مفككة على نحو ما. كالمقامة الصيمرية التي تشتمل على سلسلة من المواقف المنفصلة المتباعدة، إذ يحتوي صدر المقامة على فكرة رئيسية مستقلة من حيث ورود الصيمري إلى بغداد، واصطفاء الندماء والأصدقاء حتى يُعدم ويهجره أصدقاؤه فيسقط، ولا يدري ما يفعل، هذا موقف. ثم نجده يخرج مكدياً متسولاً إلى أن يجمع مالاً كثيراً ويعود إلى بغداد ثانية، وهذا موقف ثانٍ. ثمّ يعاود صداقته مع أصحابه القدامى، ويظهر لهم الكرم والطمأنينة حتى يسكرهم، ويدعو أحد حلاقي بغداد فيحلق لحاهم، ويوصل كلّ واحد منهم إلى منزله سكران، حتى أصبح الصبح عليهم فوجدوا من حالهم ما وجدوا، فلم يجرؤ أحدهم على الخروج، وهذا موقف ثالث، فوحدة العمل القصصي في هذه المقامة قامت على مواقف منفصلة ولكنها تشكل في جملتها موقفاً عاماً.

وأما الشخصيات[1] في مقامات البديع فقد كانت مواقف الهمذاني منها تتغير من مقامة لأخرى، فقد يسمو بشخصياته إلى درجة عليا، كما يتجلى ذلك في المقامة الجاحظية، إذ الإسكندري فيها ناقد عالم بفنون القول الجميل، وهو في المقامة المضيرية سيد وقور.

---

(1) المرجع نفسه، ص487–496.

وقد يحتقر البديع شخصياته كما في المقامة البغدادية التي يصور فيها عيسى بن هشام محتالاً خبيثاً لا يراعي الأخلاق، بل همّه أن يأكل ويشبع. وكلّ ذلك يدُلّ على أنّ البديع لم يكن يحترم شخصياته ويحبها دائماً بل كان يعقها ويثور عليها، ويسخّرها للاستهزاء بها.

ولكن البديع يقدّر شخصياته ويحترمها أحياناً على نحو عال، كما في المقامة البشرية، التي يظهر فيها بشر بن عوانة سيداً شهماً كريماً يضحي بحياته من أجل سعادة ابنه، فعطف البديع هنا على هذه الشخصية ظاهر، وتقديره لها واضح.

وأحياناً يقف البديع موقف المحايد من شخصياته فلا يريد لها الخير، ولا يريد لها الشّر، فكلاهما لديه سواء. يتضح ذلك من المقامة الموصلية التي يُضرب في الجزء الأول منها الإسكندري وصاحبه عيسى بن هشام، ضرباً شنيعاً فينجوان ولا يكادان، ولكنهما ينتصران في آخر الأمر ويجنيان خيراً كثيراً بفضل ما دبراه من حيل.

وتمتاز شخصيات البديع بأنها تظل عالقة في ذهن القارئ حتى بعد فراغه من القراءة لما فيها من تنوع في القصص، واختلاف في الأفكار والمواقف القصصية من مقامه لأخرى، وهي شخصيات محافظة على الحركة طوال العمل المقامي.

ويترك البديع لشخصياته حرية التعبير عن عواطفها وأفكارها وأغراضها ومطامحها، مثلما يترك لها الحرية في الكشف عن حقيقتها وجوهرها، بما يصدر عنها من أحاديث وبما ينتج عنها من تصرفات. وأحياناً يوضح بعض أبعاد شخصياته من حيث صفاتها المختلفة، ونواياها الباطنية، بواسطة حديث الشخصيات الأخرى عنها، أو الحوار الدائر معها.

وشخصيات البديع بسيطة جداً، مرحة أبداً، لا تكاد تتغير، بمعنى آخر هي شخصيات ثابتة، لا نامية، فشخصياته تدور حول الأدب شعره ونثره، كما تدور حول الأمور الهزلية المرحة التي تضحك، وقلما تكون حزينة إذ الحزن منبوذ عند شخصيات مقامة البديع.

وتكاد الشخصيات الرئيسية عنده لا تتجاوز بضع شخصيات أقام عليها مقاماته كلها، وأهمها: الإسكندري نفسه، ثم عيسى بن هشام، ثم شخص أطلق عليه بشر بن عوانة في البشرية، ثم الصيمري في المقامة الصيمرية، وصاحب الحمام في الحلوانية، والتاجر في المقامة المضيرية، والسوادي في المقامة البغدادية. أما الشخصيات الأخرى فإنها على كثرتها في مقاماته، واضطرابها هنا وهناك، فإنها ثانوية.

ونجد البديع يسلّط الأضواء على الشخصيات الرئيسة ويحرّكها تحريكاً يلائم

الموقف القصصي، في حين تقل عنايته هذه بالشخصيات الثانوية التي لا يفسح لها المجال إلا بمقدار قليل.

ومما يتصل بالشخصيات ورسمها أسلوب الحوار، فالبديع يتخير له مواضعه، بما يتلاءم والمواقف القصصية، سواء أكانت هزلية أم جادة، فإنه عندما يريد إلى السخرية يستخدم لوناً من الحوار مثيراً، وهو يستخدم الحوار وسيلة لانسياب العمل القصصي داخل المقامة، فيجعله سائراً حسب تغير المواقف، وممهداً لسير الحوادث.

وعلى ذلك كان الحوار حياً، رشيقاً، خفيفاً، ممتعاً، يضفي على المقامة جمالاً وروعة فنية لا تقلّ عن روعة الحوار في أي عمل قصصي ناجح.

أما قضية المكان والزمان أو البيئة فإن البديع لم يكن يعيرها كبير اهتمام، وإنما اهتمامه كان منصباً على رسم الشخصيات، وتوضيح صفاتها، وكشف نياتها، وفضح عيوبها. على أنّ وجود البيئة وعدمه لا يقلل من أهمية حظ القصة في المقامة عند البديع، فكثير من الكتاب اليوم لا يعنون بوصف البيئة في قصصهم، وإنما يعنون برسم نماذج من الشخصيات الحية، وقلما نجد منهم من يجمع جمعاً تاماً بين رسم الشخصيات رسماً غنياً حياً، ووصف البيئة وتوضيحها على نحو موازٍ لرسمه الشخصيات.

والعقدة[1] عند البديع تتطور تبعاً للمواقف القصصية، والأفكار التي يعالجها في المقامة، فما تكاد المقامة تبدأ حتى تدفعك رغبة قوية إلى معرفة الخاتمة، وإلى معرفة حلّ العقدة التي تبرز بعض عناصرها أحياناً منذ بداية القصة، أو المقامة، وأحياناً لا تشعر بها إلا في وسطها. ومع أن معظم المقامات كانت تنتهي بنهاية واحدة، إلا أن ذلك ليس عيباً، ولا يمكن أن يضعف من قوة العقدة في المقامة الهمذانية بحالٍ. "وهذا خلاف ما في القصة".

على أن معرفة البطل وصفاته ومصيره منذ أول القصة ينبغي ألا أن يكون من عيوب فن المقامة أو مما يضعف من عقدتها، بل هي طريقة يعتز بها الأدب العربي، إذ غدت متبعة في أقاصيص الغربيين بحيث أنك تعرف فيها مسبقاً أن البطل لن يموت، ومع ذلك فإن نفسك لا تزال تنازعك إلى التعرف على مصيره، على وجه الدقة، وعلى مصير أولئك الذين يتحركون معه، سواء أكانوا أخياراً أم أشراراً.

والعقدة في مقاماته متينة، قوية، لا تقل عن أية عقدة في أي عمل قصصي فني.

---

(1) المرجع نفسه، ص497–500.

وتقوم أحياناً على الصراع الحاد، كما في الأسدية التي يبلغ الصراع فيها غايته، فتزهق أرواح، وتحدث مصادقات عنيفة بين الشخصيات.

والصراع النفسي العنيف هو الذي يقوي من العقدة القصصية، ويُكثر من نجاحها، لأن القارئ يتعصب لجانب الخير عادة على الشر، وتتوق نفسه إلى انتصار الأخيار على الأشرار، وفي مثل هذا الصراع النفسي تكمن العقدة كثيراً. بيد أن هذه العقدة لا تقوم على الصراع البتة، وإنما تقوم على حب التطلع حسب، ومعرفة ما سيؤول إليه أمر هذه الأكلة، مثلاً، كما في المقامة المضيرية.

أما عناصر الخيال[1] فموجودة غير معدومة في المقامات. فهناك مواطن تعطي قوة للخيال، وأخرى تضعفه. أما مواطن القوة في الخيال في المقامة فأهمها:

- **تنويع المناظر والأفكار:** إذ وفق البديع توفيقاً عالياً في تنويع مواضيعه وتجديد أفكاره، وتغيير مناظر مقاماته على نحو جيد، فقد كان كثير من مقاماته صالحاً للتمثيل السينمائي الذي يتطلب المناظر الكثيرة، والفضاء العريض، مثلما نجد في البشرية، والأسدية، والموصلية. أما تجديد الأفكار فقد عالجه الهمذاني أيضاً فتناول مواضيع مختلفة متفرقة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وفيما يخصّ مواطن الضعف في الخيال، عند كتاب المقامة، فهي موجودة أيضاً وأهمها:

- **فقرٌ في الأفكار أحياناً:** فمن المقامات البديعية الفقيرة في أفكارها، المقامة النهيدية، إذ أنها تناولت فكرة عولجت في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، وتقوم هذه العقدة على أنّ جائعاً يتمنى ويطمع، وتمدّ له أسباب الأمل حتى يحسب أنه سيصيب طعاماً شهياً يلتهمه التهاماً ولكن أمله لا يلبث آخر الأمر أن يخيب.
- **وموطن آخر لضعف الخيال:** هو الإكثار من فكرة الوعظ، وهي فكرة كانت مطروحة منذ القديم في الأدب العربي، لم تفت المقامات معالجتها، إذ نسج البديع مقامتين من مقاماته حول الوعظ.

ولئن قامت دراسة مرتاض هذه على إيمانه المطلق بقصصية المقامة عند البديع، فقد أقام باحث آخر دراسته على الشخصية التي هي أساس الفن القصصي وعماده. إذ

---

(1) المرجع نفسه، ص500–518.

استطاع البديع، مدفوعاً بإحساس فني قوي، خلق نموذج إنساني من واقع البيئة العباسية[1]، يتميز من خلال تقديمه ببناء درامي متكامل تفوّق فيه على نموذج البخيل عند الجاحظ. وبالتالي فإن المقامة في نظره تقف باعتبارها أول عمل قصصي تحقق فيها عنصران هما:

1- التكامل الفني الدرامي.

2- التعبير عن ظاهرة محلية غير مقتبسة أو مترجمة.

وبصورة أكثر شمولاً، فإنه عمل أدبي تحقق فيه التكامل بين الشكل والمضمون، وقد كان ذلك في القرن الرابع إيذاناً ببدء النزعة القصصية القائمة على مزج الخيال بالواقع مزجاً تمخَّض عن تيار مهم في الأدب العربي التحم في آخر الأمر بفن القصة والمقالة في العصر الحديث.

ويعدّ أحد الباحثين[2] محاولة البديع تلك أوّل محاولة عرفت في العربية لكتابة القصة، على أنه لا يقرر أنّ كلّ المقامات قِصَصٌ لأن ذلك تحيز وعناد، فهناك مقامات لا تمت إلى القصة بسبب كالمقامات التي فيها وعظ أو مقامات المدح، أو المقامة الصفرية، أو المقامة المغزلية، وبالمقابل ثمة مقامات ليست مجرد قصة عادية بل هي في مراتب القصص الرفيعة مثل المقامات: البغدادية، والحلوانية، والمضيرية، والموصلية، والخمرية، والصيمرية، والبشرية، والأسدية.

والقصة الناجحة عنده تعتمد أكثر ما تعتمد على العقدة، والعرض، وعنصر الحركة، والمفاجأة، والوقائع المثيرة، والتفاصيل الدقيقة، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية، فإذا ما تحققت هذه العناصر في المقامة أُدخلت في عالم القصة من أوسع الأبواب[3].

خذ مثالاً على ذلك المقامة الموصلية التي يلاحظ أنّ القصة تكاد تكون متكاملة فيها، إذ الموضوع عبارة عن مغامرة لطيفة فيها تفصيل دقيق وتصوير بارع لأبطال القصة وأشخاصها، وتمتاز بالحيوية والنشاط. والعقدة في القصة محبوكة، والانتقال واضح، والحركة سريعة، والعرض موفق خال من الفجوات، والقصة بعد ذلك مليئة

---

(1) يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص141.

(2) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص279 وما بعدها.

(3) المرجع نفسه، ص281-282.

بالمفاجآت والوقائع المثيرة، ولا تلبث أن تنتهي نهاية فنية طيبة[1].

وقُل مثل ذلك في المقامة الحلوانية التي تحوي أركان القصة كاملة، بل إن القصة فيها تمتاز عن غيرها بكثرة أشخاصها الذين لهم أدوار إيجابية مما يجعلها ترتفع إلى مستوى القصص الفكاهية الطريفة[2].

أما المقامة الأسدية فإنها قصة متكاملة البناء، تضم جميع عناصر القصة الناجحة، وهي سريعة الحركة، مليئة بالمفاجآت التي تبعث على الدهشة، وفيها أكثر من عقدة وفق البديع في حلّها بمنتهى المهارة واليسر، والصراع واللعب بالعواطف من بثّ لروح الفزع ثم العودة إلى الهدوء النفسي والطمأنينة الحسيّة، ثم النهاية السهلة الميسرة غير المتعسفة ولا المفتعلة، إضافة إلى براعة الحوار وسهولته وخفته. ومما يعلي من شأن هذه القصة علاوة على ما ذُكر هو مشاركتها للحياة العامة وتصويرها لجانب منها[3].

والمقامة البشرية أيضاً قصة ناجحة النجاح كله، فالفكرة فيها خصبة، والبناء الفني سليم، والإثارة موفورة، والحركة واضحة سريعة، وعنصر المغامرة يملأ جو المقامة من أولها لآخرها، والبداية طيبة والنهاية ناجحة، بل إن البديع يبدو أكثر براعة في هذه القصة لدرجة أنه – لروعة أحداثها واتساقها مع أخلاق الصعاليك الجاهليين وشجاعتهم وفصاحتهم– أدخل في روع الكثير من الدراسين أن بطله بشر بن عوانة – شخصية تاريخية حقيقية، والواقع غير ذلك، فلم يكن بشر بن عوانة إلا من ابتكار خيال البديع الخصيب[4].

والمأخذ الذي يمكن أن يؤخذ على القصة في هذه المقامات هو الإغراق في الصناعة اللفظية من التزام للسجع والجناس وما إليهما، ولكن الباحث يلتمس له العذر إذ كانت الصنعة طابع العصر وسمات أسلوب القرن الرابع، وقد كان المنشئون والنقاد جميعاً يرون في ذلك ضروباً من القدرة وألواناً من البراعة، وهي مع ذلك لم تفسد روح القصة أو تؤثر في بنائها الفني. وعليه يمكن أن نعدَّ كثيراً من مقامات البديع قصصاً فنية ناجحة، وبالتالي يكون هو الرائد الأول للقصة العربية.

---

(1) المرجع نفسه، ص284–285.

(2) المرجع نفسه، ص285–286.

(3) المرجع نفسه، ص286–291.

(4) المرجع نفسه، ص291–295.

والمقامة من حيث فنيتها عند باحث آخر[1] نوع من أنواع القصة القصيرة، لكنها تمتاز بأنها صيغت في أسلوب أنيق، ألفاظه رشيقة منتقاه، وعباراته ساحرة آسرة بجمالها، أما عناصر القصة القصيرة فقد تكاملت في كثير من مقامات البديع، إذ فيها الحدث المستلهم من الخيال، والذي يتنامى من خلال المواقف المتتابعة تتابعاً منطقياً. وفيها العقدة القصصية التي تبدأ خيوطها تتشابك في أوائل المقامة – في الغالب– ويزداد تشابكها حتى تصبح العقدة متينة في الوسط – أو قريباً منه– ثم تأخذ سبيلها إلى الحل في آخر المقامة. وقد تتضمن بعض المقامات عقدتين أو ما يسمى بالعقدة المركبة. وفي المقامات حبكة قصصية يتبعّ فيها البديع خطة فنية واحدة، فهو لا يتدخل في الأحداث ، ولا يقوم بدور الراوي، بل يترك القصة تتنامى من خلال الأحاديث والتصرفات الصادرة عن عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري وغيرهما من الشخصيات.

وثمة صلة قائمة عند إحدى الباحثات[2] بين المقامة والأقصوصة قوامها أنّ المقامة تصوّر حادثة عابرة أو موقفاً خاصاً في حياة الفرد ضمن دائرة ضيقة النطاق، وأبو الفتح يتشابه أحياناً في مواقفه ولا يختلف إلا بأساليب احتياله.

والرأي عندها وراء ظهور القصة في مقامات البديع قد يكون تطوراً لحياة العرب واستقرارهم بعد كثرة ترحال ودوام تنقل، إذ كان للأمثال عندهم شأن كبير، والأمثال ما هي إلا قصة مضغوطة لها مدلول لحادثة قد تكون طويلة أو قصيرة، غير أن البديع لا يُعنى بربط أجزاء القصة بعضها ببعض وإنما يُعني بالألفاظ والأساليب البليغة.

ويربط عبد العزيز شرف بين القصة الفكاهية والمقامة[3] التي تحمل في أعطافها ملامح من تطور القصة في الأدب العربي من ناحية ونزوعاً إلى تنويع الآثار القصصية تنويعاً يلائم بواعثها ووظائفها من ناحية أخرى. وهي عنده تمثل تقليداً راسخاً من تقاليد القصة ظلّ مسيطراً على الفن القصصي العربي ردحا طويلاً من الزمان.

والمقامة العربية فيما يرى بعض النقاد[4] منذ نشأتها عند البديع في القرن الرابع الهجري، كانت لوناً من ألوان القصة الإنسانية. بل هي أكثر من ذلك إذ عدّت نشأة القصة الحديثة امتداداً للمقامات، وأن القصة الفصحى الحديثة ما كان يمكن أن تنشأ إلا في ظلّ

---

(1) محمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الأدب العربي، ص171–172.

(2) إكرام فاعور، المقامات وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص124.

(3) عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، ص105.

(4) محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، ص5–9.

هذا التراث القديم من المقامات والقصص الشعبية والنوادر.

وظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية عند ناقد آخر[1] يتعين بظهور مقامات البديع إذ أبدى البديع في ثنايا مقاماته من نفاذ النظرة وبراعة الوصف وبراعة الفكاهة، وتنوع الموضوعات ما هو جدير بأسمى أنواع القصص، وباختراعه شخصية أبي الفتح الإسكندري كان على الأرجح المؤلف العربي الوحيد الذي اخترع شخصية واضحة من صنع الخيال المجرّد.

ويقرر أحدهم[2] بأننا نستطيع أن نطمئن فنعدّ مقامات البديع قصصاً قصيرة، فيها تصوير عاطفي لبعض مظاهر الحياة، وفيها الشخصيات التي تؤدي أدوارها أداء واقعياً أو متوقعاً، وتتحرك وتحاور، وفيها العقدة والحل وإن كانت عقداً ساذجة.

كما نستطيع أن نقول: إن بديع الزمان أحد الذين أسهموا في وضع أسس القصة القصيرة في الأدب العربي. وإن كان ثمة اختلافات واضحة بين المقامة والقصة الحديثة فإن المقامة كانت متطورة تبعاً لمتطلبات العصر، مع تأثرها بالقصة الأوروبية الحديثة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

أما العناصر القصصية في مقامات البديع فأهمها[3]:

- **الحدث:** وتنبع الأحداث فيها من البيئة، ومن الظروف الشخصية التي عاشها البديع، وهي في نموّها تنمو نمواً طبيعياً.
- **الزمان والمكان:** إذ تجري أحداث القصة القصيرة في زمان محدد لا يطول، وتجري أحداث المقامات في زمن يتناسب والقصة القصيرة، وقد يتوالى أكثر من حدث، ولكن الكاتب يلتقط الأحداث المؤثرة بحيث لا يخرج إلى أحداث جانبية تطول معها المقامة. ولبديع الزمان مقدرة على إطالة الموقف وإبراز امتداد الزمن إذا كان الموقف يتطلب ذلك، وكثير من المقامات تجري أحداثها في مكان واحد فتتحقق لها الوحدة المكانية. وتجري الأحداث في كلّ مكان: في البيت أو في الشارع أو في الصحراء، أو في خيمة، أو في متنزه جميل، وفي المسجد أو في مجلس الحاكم، وقد تجري في الحمام أو في المارستان، أو في مركب في غمار البحر، الأمر الذي يجعلها مطابقة لواقع الحياة.

---

(1) فخري أبو السعود، أوراق مطوية من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي، ص311.

(2) أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص83 وما بعدها.

(3) المرجع نفسه، ص84–95.

- **الشخصيات:** في المقامات شخصيتان رئيستان هما الراوية عيسى بن هشام، والبطل أبو الفتح الإسكندري، وإلى جانبهما نرى شخصيات ثانوية تؤدي أحياناً أدواراً مهمة، وأحياناً تقتصر على مجرّد الظهور، أو تؤيد أبا الفتح، أو تنطق بكلمات موجزة. وإذا كان البطل في معظم المقامات واحداً فإن هذا لم يؤد إلى تكرار المواقف، لأن البطل يظهر في صور مختلفة. وقد اتخذ البديع الرواية لضمان حرية التنقل في كلّ زمان ومكان، وقد يقوم بأدوار أساسية أحياناً. أما الشخصيات الثانوية فتختلف ثقافاتهم واتجاهاتهم.
- **العقدة:** في كثير من المقامات عقدة أو عقد متعددة، وبعض المقامات جاءت خاليةً من العقدة. وكثير من المقامات فيها عقدة وإن كانت ساذجة، ولكنها تصور مأزقاً نتج من الأحداث يشتاق القارئ إلى معرفة حلّه وكيف خرج البطل من هذه الورطة، وهذا كافٍ لتحقق العقدة في القصة القصيرة، ففي عرض الأحداث تشويق وإن كانت المقامة ساذجة العقدة. ويبدو الصراع واضحاً في بعض هذه المقامات، وقد يكون الصراع بين الإنسان والحيوان كما في صراعهم ضد الأسد، وقد يكون بين الإنسان والإنسان كما في صراعهم ضد قاطع الطريق. وينتج الصراع في المقامة من أحداث عارضة، ولا يمثّل صراعاً بين مبادئ اجتماعية أو سياسية.
- **الحل:** ولكل عقدة حلّ ينبع من طبيعة الأحداث وتطورها، وفي المقامات التي تحوي عقدة محكمة يأتي الحلّ ملائماً لنفسية الشخص الذي يؤدي الدّور وإذا ما حوت المقامة على عقدتين منفصلتين فإنه يكون لكلّ عقدة حلٌّ يناسبها.
- **السرد والحوار:** إذ جاءت المقامات بطريقة السرد على لسان الراوية. ويأتي الحوار بين الراوية والبطل، أو بين أحدهما مع بعض الشخصيات، وهو حوار قصير في الغالب لا يهدف إلى الكشف عن نفسية المتحاورين إنما يهدف إلى بيان مقدرة البطل وإظهار الإعجاب به.

وإذا كان الإطار المألوف للمقامة الذي نلقاه في الكثرة من هذه المقامات هو موضوع خلاف ويحتمل النقاش فيما إذا كان يمتّ إلى القصة بنسب أو وشيجة، فإنّ بديع الزمان –كما يرى أحد الكتّاب في مقالته[1] – قد خرج عن هذا الإطار التقليدي في مقامته المضيرية، وأتى بنسج جديد ليست المقامة في الواقع من قماشةٍ بعيدة عن نسجه.

---

(1) أحمد علبي، القصة في مقامات بديع الزمان، مجلة الدراسات الأدبية، ج8، ع 1–2، 1966، ص101.

ومما يؤكد هذا وجود مقومات القصة الأساسية في هذه المقامة التي منها:

- **الحادثة:** التي هي الخامة الأولى للقصة في المقامة المضيرية. على أنه ينبغي ألا تؤخذ كلمة الحادثة بمعناها السطحي، لأن الحياة حافلة بالحوادث، ومع ذلك فهذه الحوادث لا يكفي أن يلقيها أي امرئ فتغدو أقاصيص ناجحة، بل تحتاج إلى شحنة إنسانية تبعث في أوصالها دبيب الفن واليقظة. وبديع الزمان في مقامته هذه يخصب العمل أو الحركة بما يضفي على كلامه من نعوت وأوصاف وتشابيه.
- **الشخصية:** إذ يمدّنا البديع في مقامته المضيرية بنموذج التاجر البغدادي الذي نستمد عناصر شخصيته من أفعاله، فهو إنسان لجوج، مفتون بزوجته، حديثُ نعمةٍ حصّلها بالاحتيال (المشروع) وهو إلى ذلك ثرثار لا يني لسانه من الدوران حول حوائجه. فثرثرة التاجر وافتتانه بما كنز وحصّل أمرٌ يندر وقوعه على هذا النوع المقيت، وإنما هي عملية يراد بها بلورة شخصية، فلا مندوحة عندها من اتباع طرق المبالغة لأننا نحشد في شخصٍ ما نجده مفرّقاً في غير واحد من الناس.
- **عملية البناء:** تتدرج المضيرية في عملية البناء، فينتقل بنا الهمذاني من الطريق إلى محلة التاجر البغدادي، فإلى داره بما حوت من صنوف النعمة والثراء ..، وهذا كله تمهيد طويل ينبغي أن يوصلنا إلى المضيرة وهي الهدف، ولكن التاجر لا يفرغ من الكلام وأبو الفتح ينتظر المضيرة، فهو في شوق إلى الطعام، فيحاول التخلص من لسان التاجر بارتياد الكنيف، فينعقد لسان التاجر على الكنيف، عند هذا الحادث المفاجئ تمشي المقامة –القصة نحو الحلّ والنهاية.
- **عنصرا الزمان والمكان:** إذ القصة تصوّر دائماً بيئة معينة، وتبدو موفقة بمقدار كشفها عن هذه البيئة وصدق تصويرها، وهذه البيئة المعينة إنما تكونت في زمن محدد نتيجة عوامل مختلفة، وهما متوفران في مقامته، ومتى توفر هذان العنصران اكتسب الأدب صفة اجتماعية.

ويردّ الكاتب في مقامته هذه على من يذهب في قوله إلى أن المقامات قصص لغوية، أو أنه قصد بها الفائدة اللغوية والمهارة في التصرّف بفنون الكلام حسب، فهذا الكلام إن كان يصدق على عدد وافر من كتّاب المقامات، فإنه بيّن الزيف إذا أجري على بديع الزمان في مقاماته، فمقاماته وإن احتوت على صنيع لغوي مقصود بذاته، فإنه ليس الصفة الغالبة والسمة المميزة لمقاماته.

ولعلّ قراءة هادئة للمقامة المضيرية، تظهر أن البديع نزر التكلف، والتكلف يقوم

على استعمال حوشيّ الكلام الذي يندر استعماله، ثمّ إن السجع المتكلّف هو الذي يقود صاحبه إلى ترديد المعاني طمعاً في نيل السجع، ويتم ذلك على حساب المعنى، وإن كان البديع قد انساق إلى شيء من هذا في مقامته، فإنه لا يؤبه له.

وهكذا ليس بوسع الكاتب إلا الإقرار بأن المقامة المضيرية قصة موفقة سواء عَلِمَ بديع الزمان بما كان يصنع أم لا. فهي تخالف الإطار التقليدي القائم على الكدية الذي صيغت بواسطته معظم المقامات. فهذا القالب الكلاسيكي للمقامة لا يرقى إلى القصة في مفهومها الحديث، لذا يُعدّ من الضلال أن نلزم المقامات الهمذانية بأن تستوفي شروط القصة العصرية الحديثة، فالمرحلة التي كتبت فيها المقامات كانت مرحلة أولية في تطور القصة عند العرب ولا سيما القصة الاجتماعية.

ولئن كانت المقامة المضيرية قصة صائبة، فإن المقامة الحلوانية أقصوصة ناجحة، والتعريف الشائع لفن الأقصوصة هو أن تقوم على تصوير مشهد عابر، أو إيراد موقف يتحلى بنكتة شفافة، أو رسم سلوك قد يصدر عن إنسان في فترة ساخرة حرجة. فالأقصوصة هي لمسة قصصية فنية.

أما باقي المقامات القائمة على الكدية فإنها في نظر الكاتب قصص شعبية، والأدب الشعبي جزء من التراث يعبّر عما يضطرب في نفوس جماهير الشعب الواسعة من آمال وآلام وأشواق ومطامع. وأداته العامية أو الفصحى، ويستوي فيه الأدب الشفوي أو المنسوخ أو المطبوع، المجهول المؤلف أو المعروف، القديم أو الحديث. وهو يتشعب إلى ثلاثة أقسام: أدب الفلاحين، القصص الشعبية، وأدب الفكرة الوطنية. فالمقامات تدخل في قسم القصص الشعبية. ومثل هذه القصص الشعبية لا يراعى فيها تقاليد القصة الاجتماعية الناضجة، غير أن هناك في تضاعيفها دائماً روح القصّ والأخبار، كخامة يعوزها أحياناً الصقل ورعشة الفن المرهف. إنها قصص شعبية على مستوى بليغ غير محنّط[1] .

وعلى اعتبار أنّ المقامة المضيرية من أنجح مقامات البديع قصصاً، وأمتنها سبكاً، وأدّقها وصفاً، نجد إحدى الباحثات[2] تحلل لنا المقامة المضيرية تحليلاً قصصياً، إذ حوت على دعائم القصة الأساسية من الحادثة، والأسلوب المعتمد على السرد والحوار،

---

(1) المرجع نفسه، ص96–122.

(2) إكرام فاعور، مقامات البديع وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص29 وما بعدها.

والعقدة التي تتدرج إلى الحل، بالإضافة إلى الأشخاص أبطال القصة.

فأما الحادثة فقد بناها الهمذاني على حكاية عرضها بطريقة التسلسل والتتابع، ولقد وفق البديع في وضع أحسن بداية أو نقطة للانطلاق بالقصة وتطورها. لقد مهّد بمشكلة أثارت انتباه القارئ ودفعته إلى التساؤل عن السبب الذي يمكن أن يؤدي إلى ذلك. وبهذا يكون قد حقق عنصراً مهماً من عناصر القصة، وهو عنصر التشويق. ينطلق منه بعد ذلك إلى السرد وهو من أسلوبه القصصي في مقاماته.

وأما السرد فقد كان شائقاً مما يحمل القارئ على المتابعة لأن البديع يعرض مشاهد غريبة ويربطها ببراعة مع بعضها، فابتدأ الهمذاني المقامة بتعيين المكان والمقام وأشخاص القصة والبطل أبو الفتح الإسكندري.

أما العقدة في هذه المقامة فهي طريفة ورتيبة وتكاد تكون معدومة. طريفة لأنها أسرت انتباه القارئ وجعلته متشوقاً إلى معرفة النتيجة بعد التسويف والمماطلة في تقديم المضيرة. ورتيبة لأنها جارية على نمط واحد قوامه البدء في وصف الدار وسكانها وأثاثها، وبراعة صاحبها في اغتنام الفرص للكسب.

إنّ العقدة هنا تتصف بتراكم الأوصاف وبتعقيد الحبكة كما هو معروف في الفن القصصي، فالبديع يجمع بين مشاهد غير مترابطة مع براعة في ذلك. والأحداث كثيرة متراكمة متشابهة، لكنها بعيدة عن التشابك والتعقيد المتصاعد الذي يزيد في التشويق. وهذا موطن ضعف في المقامة المضيرية من الناحية القصصية.

أما الحل فكان طبيعياً ولكنّه مفاجئ طبيعي لأنّ تطور الحوادث كان نتيجة معقولة لما كان من أحداث أثرّت في نفس أبي الفتح وجعلته يضرب أحدهم بحجر فشج له رأسه، وانتهت المقامة بدخوله السجن، وهذا هو الحل المفاجئ.

وبعد هذا التحليل تخلص الباحثة إلى القول: إن مقامات الهمذاني لو كانت كهذه المقامة المضيرية لكان من أكبر القصاصين العرب، لأنها تعدّ خزانة اللغة والبيان والاجتماع.

وهكذا كان تضارب الآراء حول قصصية المقامة الهمذانية، فمن مؤيد لرفض كونها قصة حديثة، باعتبار أنّ القصة الحديثة تحوي من الخصائص ما ليس متوفراً في المقامات، إلى آخر يعدّها قصة تتوفر فيها من العناصر القصصية ما يؤهلها لحمل هذا اللّقب، إلى اتجاه ثالث يعترف بأن من مقامات الهمذاني ما يصلح أن يكون قصة بالمفهوم الحديث، ومنها ما ليس كذلك.

وبصرف النّظر عن وجهة رأي النقاد فإن هذه المسألة (قصصية المقامات) أخذت جانباً من اهتمامهم، دفعتهم إلى النبش وراء خصائص القصة وأهم عناصرها، ثمّ حاولوا صبّها أو البحث عنها في مقامات الهمذاني، وعلى نتائج هذا البحث كانت الأحكام تُصدر، وهذا ما ذهب إليه آخرون قاربوا بين المقامة والمسرح.

المقامة والمسرحية:

يدخل فن المسرحية ضمن فنون الشعر وفنون النثر معاً، لأنه ابتدأ عند اليونان شعراً، ثمّ تحوّل في العصور الحديثة في الغالب الأعم إلى فن نثري، لا سيما بعد أن استقلّ فن التمثيل بذاته عن الموسيقى والغناء والرقص، إذ تخصص كل منها بفن مسرحي خاص هو الأوبرا بالنسبة للموسيقى والغناء، والباليه بالنسبة للرقص[1] .

وقد بدأت المسرحية غيبية في طابعها، عجائبها دينية، وبطولتها إلهّية، على نحو قريب من الملحمة في موضوعاتها الأسطورية وفي عجائب البطولة فيها. ثم خلت قليلاً من هذا الطابع، بيد أنها بقيت أرستقراطية النزعة في المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكي، ثمّ صارت موضوعاتها وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين، ومن بعد نزلت إلى أدنى طبقات الشعب مصوّرة الشّر للتنفير منه على يد الواقعيين[2] .

أما المسرح عند العرب فلم يُعرف في العصور القديمة على الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية، وترجمتهم لكتابات أرسطو، ولعل مردّ ذلك إيمانهم بالوحدانية منذ عهد سيدنا إبراهيم –عليه السلام– والمسرح اليوناني القديم يمتدح ويؤلّه مجاميع من آلهة الخير والحبّ والصيد والخصب ..."وهذا سبب من الأسباب".

وللعمل المسرحي قوانين عليه الالتزام بها[3] :

1- القِصر، فعلى المسرحي أن يركّز موارده، ويلغي كلّ شيء ليس له ضرورة لازمة لغَرَضِه، وأن يختار أهم الحوادث والمواقف، ويركز انتباهه عليها.
2- على المسرحي أن يضع مادته وضعاً واضحاً مؤثراً في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها.

---

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه، ص69.
(2) مجد محمد البرازي، في النقد الأدبي الحديث،ص153.
(3) المرجع نفسه، ص157.

3- وعليه أن يستبقي للمعالجة الكاملة عدداً من المناظر المهمة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة، فالمسرحية الحديثة أشدّ ميلاً إلى التركيز والاختصار والضم.

4- على المسرحي أن يعتني بالشخوص لأنّ القصة والحوادث إذا لم تربطا بالشخصية كانتا أشياء غير ثقافية.

ولا بدّ للمسرحية من موضوع جيد تنبثق منه، فليس كل موضوع صالحاً ليكون محوراً لإحدى المسرحيات، فالموضوعات الوصفية مثلاً لا تصلح للمسرح، إنما تصلح للقصة التي تتعدد مناظرها، أما المسرح فمناظره محدودة، وهو لا يقدّم مناظر، إنّما يقدّم كما في المأساة موضوعاً متوتراً، قد يستلهمه الكاتب المسرحي من الأساطير مثل أسطورة أوديب أو بجماليون. وقد يستلهمه من التاريخ كتاريخ يوليوس قيصر أو كيلوبترا أو كتاريخ بعض الثورات. وقد يستلهمه من حياة جيله ومشاكله وقضاياه الاجتماعية. ولا بدّ أن يشتمل الموضوع على صراع عنيف، ولا بدّ أن يتفجر بالمواقف المتجددة والمفاجآت غير المتوقعة[1] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتأتي بعد اختيار الموضوع طريقة المعالجة، فلا بدّ من تخطيط دقيق للفصول والمناظر، بحيث تتوازن أجزاء المسرحية، وبحيث يُسلّم كلّ فصل وكلّ منظر إلى أخيه، دون أي نشاز أو اضطراب. ولا بدّ أن نتبيّن طبائع الشخوص بسلوكها وسماتها النفسية، ولا بدّ من أن تنمو نمواً طبيعياً، وقد سلّطت على كلّ منها الأضواء التي تبرزها جليّة[2].

وتُمثَّل المسرحية في حيّز زمني ضيق، وفي مناظر محدودة، متخذة قالباً لا تعدوه، هو قالب الحوار، وهو قالب يشتمل على غير قليل من الصعوبة، فلا بدّ للكاتب المسرحي فيه من درس وتأمل طويل حتى يتقن ما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى بحذافيره، بل توحي به إيحاء يساعد على شدّة الانفعال وإثارة العواطف في جمهور المشاهدين[3] .

والمسرحية تتألف من فصول، ولكلّ فصل مساحته القليلة، وكل فصل كبنائها العام له أول ووسط ونهاية، وهو لا يستقل بنفسه، فهو حلقة في سلسلة تتتابع فيها التحولات والمفاجآت والجمل المضيئة والحكم البليغة. وتكاد لغة المسرحية تحاكي لغتنا

---

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، 237.

(2) المرجع نفسه، ص238.

(3) المرجع نفسه، ص238-239.

العادية، ولكنها تختلف عنها، فهي تلخِّص وتحشد وتركز، وكأنها لغة تباين لغتنا، إذ لا تُرسل فيها الكلمات إرسالاً على نحو ما نصنع في حديثنا العادي لِسَبَبٍ واضح وهو أنّ الزمن مبسوط أمامنا في أثناء تكلمنا، وليس لنا غايات فنية، إنما نريد مجرد البيان. أما في المسرح فالكتّاب يطلبون بياناً من نوع خاص، نوع مسرحي ليس أمام صاحبه إلا لحظات محدودة كي يعبّر بلسان الشخوص عن فكرته، وعليه أن يختار الكلمة الدقيقة الموحية وأن يقصد في كلامه ما استطاع، لذلك نجد لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، لكنه الارتفاع القريب الذي لا ينتهي إلى استخدام الألفاظ الغريبة أو الوحشية. فالغرابة والوحشية ليستا من صفات التعبير المسرحي.

وكما جرت الموازنة بين فن المقامة وفن القصة، وُجد من عدّها أقرب إلى المسرح منها إلى القصة. فالمقامات تركز أكثر ما تركز على عنصر الجماعة، والاهتمام بوجود مشاهدين، وعليه فقد أكدّ عبد الرحمن ياغي[1] وجود العنصر الدرامي أو المسرحي في فن المقامة، إذ يقف قوياً، ظاهراً، إلى جانب العنصر اللّغوي، ومن أجل ذلك فإنه يذهب إلى أنه للمسرحية أقرب منه إلى القصة.

ففي كلّ مقامة من مقامات البديع يتوفر حدث معين، وبقليل من التحوير يتحول الحدث إلى حوار، كما نجد فيها بطلاً واضح السمات بيّن القسمات حين ينفعل أو يتظاهر بالانفعال، وحول هذا البطل أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار، فالعمل والحوار ماثلان أو كالماثلين في كلّ مقامة، والمشهد معروض بحيث يسهل عرضه على المسرح، لما يشتمل عليه من تسلسل في الحدث وفي أجزائه، على صورة فنية تثير الفضول وتشوّق المشاهدين. وحتى تضمن المقامة جذب الجمهور نجد كلاً منها يحوي قدراً كافياً من التمهيد للحكاية أو الفكاهة، فإذا ما تمّ اندماج الجمهور، واندغام البطل في دوره، بدأت الأحداث بالتسارع إلى أن تصل إلى الأوج الذي يسلب المشاهدين أنفاسهم وأنظارهم، فيكون قد تأزَّم الموقف ووصل إلى العقدة، فيكشف عن الحل، وينكشف البطل أمام الناس أو أمام الراوي[2] .

هذا وقد احتوت كل مقامة على مجموعة من المضحكات والمغالطات، الأمر الذي يسهّل تحوّل كلّ مقامة إلى مسرحية قصيرة، ذات مشاهد مختصرة، وهذا السبب عند

---

(1) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص49.

ياغي يكمن وراء اعتقاد بعض الناقدين بضعف الجانب القصصي في المقامة. فالقصة فيها حكاية أو فكاهة تعرض على الناس، فيها عنصر التشويق لمعرفة الخاتمة، وهـذا جعـل عناصر المسرحية أكثر من عناصر القصة فيها[1] .

ومما يجعل المقامات أكثر صلاحاً لأن تكون مسرحيات قصيرة هزلية، حرصها على وحدة العمل أو الحدث، ووحدة المكان الذي يجري فيه الحـدث، ووحـدة الزمـان، ووحدة البطل، وهذا الإطار المسرحي يجعلنا نطلق على المقامات بكلّ أريحيّـة "مـسرح الهمذاني" وهو شبيه في ذلك "بمسرح الريحاني" في النهضة الحديثة[2] .

ووجود مثل هذه الوحدات يضفي على العمل المسرحي طابع البساطة، ويجـذب المشاهدين نحو مضمون المسرحية دون تعقيد في مختلف الإطارات كما لا تخلو أي مقامة من الحركة القوية، والمناظر المتتابعة في حيوية وتناسق.

أما مسرح الهمذاني فقد كان متنوعاً في مقاماته، فهو حيناً يتخذ الـدار مـسرحاً لمجلس يتذاكر مّن فيه القريض وأهله. وحيناً يتخذ داراً فيها وليمـة ويجعلهـا مـسرحاً، ويفرشها بالبسط ويبسط عليها الأنماط. وحيناً يتخذ دار بعض التجار مسرحاً حيث النـاس يجتمعون حول مائدة تقوم وسطها مضيرة. وحيناً يتخذ ميدان القتال مسرحاً. وحيناً يتخـذ طريقاً وادياً. وحيناً يتخذ ميداناً في بلد من البلدان أو رقعة فسيحة من البلد، فيهـا قـوم مجتمعون على رجل يستمعون إليه. وحيناً يتخذ من المسجد مكاناً ولا سيما في يوم جمعة، إذ يزدحم بالمصلين ... وبهذا نجد الهمذاني حريصاً على وحدة المكان الذي يتخذه إطـاراً لحكايته أو فكاهته، ويحرص على وجود جمهور غير قليل من الناس، يلتفون حول بطله، وتتعلّق أنظارهم بما يقول أو يعمل. ومثل هذا الأمر من حرص على الجمهور وإقحامـه في الحكاية، وإدماجه في الدور، وإشراكه في تجسيد الحدث، لميزة لها أهميتها في العمـل المسرحي. عداك عن تصوير دقيق للمكان، وما يحيط به، وما يشتمل عليه، ممـا يـسهّل إقامة مثله على مسرح من المسارح. كما أنّه من اليسير على المرء أن ينقل كلمات المقامة إلى حركة تجري على يد الممثل البارع المنفعل الذي يتقن دوره أمام النظارة. فـالجمهور منسلب الألباب، متجه النظرات إلى البطل، تبقى معه لفترة معينة، حتى تنتهي إلى فكاهـة أو سخرية، فكأن هناك صالة مسرح، تقام عليها الألواح والصور التي تمثّل مكان المقامة،

---

(1) المرجع نفسه، ص50.

(2) المرجع نفسه، ص50.

وكأن هناك جمهوراً، وكأنما جيء به خصيصاً ليشهد أحداث الرواية، بل إن الأحداث هي التي تشدّ الجمهور إليها[1]، وقد جانب الصواب عبد الرحمن ياغي حين ظن أن عملية نقل كلمات المقامة إلى حركة على المسرحية عملية بسيطة لأنها من أصعب ما يكون، فكلمات المقامات صعبة وليست سهلة كما يظن.

والمقامات عند الشكعة مسرحيات فكاهية قصيرة، بما تحتويه من حوار رائع بارع، مع قليل من التصرّف والتحوير إذا أتيح لها الإخراج الناجح[2] .

ولقد استطاع بديع الزمان أن يشتفّ نماذج إنسانية عرفها في الإبداع وفي الحياة، لتبدو شخصيات درامية حيّة تتحرّك في الزّمان والمكان وتنمو من خلال الموقف المأزوم[3] .

ولعلّ المقامة الحلوانية من أغنى مقامات البديع ظرفاً وفكاهة، بحيث لا يصعب علينا أن نتلّمس القيمة المسرحية فيها. ففكاهتها من ذلك النوع العميق الذي جعل بطلها صالحاً لأن يكون أنموذجاً إنسانياً –يجسّد الجدّ والهزل، ويمثّل البساطة والعمق، إذ رسم البديع فيها تخاصم شخصين على رأس البطل في الحمام، فيحكم بينهما صاحب الحمام، وينتهي الأمر بالبطل إلى أن يصبح شاهداً، وتلك سخرية تقوم على الاستلاب التام، إذ تبدو اللغة أداة فائقة في تحقيق ملامحها المسرحية[4] .

وكذا حال المقامة المضيرية التي اتّسمت بملامح حركيّة تؤهلها بلغتها ونموذجها الإنساني والموقف الساخر، والمفارقة العجيبة، أن تكون عملاً مسرحياً بمفهوم المسرح العام[5] .

ولا تفرق صاحبة "مقامات البديع وعلاقتها بأحاديث ابن دريد"[6] بين القصة والمسرحية فقد حللت المقامة المضيرية تحليلاً قصصياً ثم نجدها وقد جعلت منها مسرحية، يتنقل فيها التاجر من مشهد إلى آخر، من مشهد المحلة إلى مشهد الدار، فالحلقة، فالحصير، فالإبريق، فالخُوان ...، وحوارها في أكثر الأحيان حوار منفرد، وفي

---

(1)المرجع نفسه، ص51–52.

(2) مصطفى الشكعة، بديع الزمان، ص295.

(3) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص187 وما بعدها.

(4) المرجع نفسه، ص188.

(5) المرجع نفسه، ص188.

(6) إكرام فاعور، مقامات البديع وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص35 وما بعدها.

بعضها مزدوج وهي وإن كانت مسرحية متعددة المشاهد إلا أنّها تعتمد على فصل واحد.

وهذه المقامة وإن اشتملت على أشخاص عدة منهم: أبو إسحاق البصري، وعمران الطرائفي، وأبو سليمان صاحب الدار وابنه المبذر، وأبو عمران الحصيري، وابنه الذي يخلفه، وأصحاب دور الفرات وغيرهم، لكنهم لا يظهرون على مسرح الحكاية، وإنما كان الهمذاني يتحدّث عنهم بصورة الغائب[1] .

أما الحوار الواضح في المقامة فيتمثل في الثرثرة التي اعتمدها التاجر، فكان يطرح السؤال ويطلب الرّد عليه من محدّثه، لكنه لا يدع له مجالاً لإجابته بل كان يتولى هو نفسه الرّد على السؤال الذي طرحه وهو موقف درامي يُثير الضحك.

وبما أنّ الأدب المسرحي بمفهومه الصحيح، وأشكال الشعر المتصلة به، التي تمثل على الخشبة أمام جمهور من الناس، لم تُعرف في العالم الإسلامي في العصور الوسطى، فقد جعل أحد الباحثين[2] من فن المقامات فنّاً بديلاً عنه، إذ تصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالباً شخص آخر ممّن يلقاهم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ولعلّ تصوير أصحاب المقامات سمات الناس ومساوئهم وحرفهم المختلفة بطريقة ساخرة لاذعة تذكّر بصورة التمثيل بالإيماء أو الإشارة الذي كان شائعاً في الزمن القديم، وإن كانت المقامات حينها لا تمثّل، فإن لدينا ثلاثة نصوص لمسرحيات خيال الظّل، جمعت بين الشعر والنثر الفني، وبذا أشبهت المقامات في الرّوح والشكل، وإن كانت أقرب منها إلى المسرحية الهزلية الرخيصة. وقد كتب هذه النصوص الأديب المصري الظريف ابن دانيال[3] (ت 710هـ–1310م)، واعتبرت تلك النصوص قطعاً أدبية رفيعة، وفريدة في نوعها[4] .

وفي المقامات من ملامح المسرحية ما يجعلها صالحة للتمثيل، لا سيما

---

(1) المرجع نفسه، ص35.

(2) شاخت وبوزورث، تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس، وإحسان صدقي، القسم الثاني، ص163–164.

(3) ابن دانيال: شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الموصلي القاهري، وهو طبيب وأديب متفنن، اشتهر بعلاجه للعيون، وبشعره الظريف، ونوادره التي كانت تُروى في المجالس. يُنسب إليه كتاب "طيف الخيال" وله من المؤلفات: عجيب وغريب، والمتيم. انظر: دائرة المعارف، ط2، م3، ص742.

(4) شاخت وبوزورث، تراث الإسلام، السابق، 164–165.

الشخصيات[1] ، على أنه ينبغي أن يكون واضحاً أنّ المقامة من حيث هي مجلس رائع يحتوي مغذيات للروح ومسليات ومبهجات لم تكن مما يجتمع لها النّاس، وينشطون لسماعها بمقدار ما كانت مؤهلة للقراءة.

ويرى بروكلمان أن مقامات البديع حافلة بالحركة التمثيلية التي تدور فيها المحاورة والمساجلة بين شخصين، سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، فكانت مقاماته صوراً قصاراً من حياة الأدباء السيارين[2] .

ويجد باحث آخر[3] عدداً من الملامح الواضحة للظاهرة المسرحية في المقامات. فقد أوتي بديع الزمان مهارة كبيرة في رسم الشخصيات، ومقدرة على وضع الحوار الذي يتناسب مع المكونات النفسية والفكرية لكل شخصية.

وفيها من ملامح الظاهرة المسرحية أيضاً الصراع، سواء أكان صراعاً خارجياً، كما في المقامة الأسدية، أم صراعاً نفسياً كالصراع الغالب على المقامة المضيرية، أم صراعاً خارجياً داخلياً كما في المقامة البشرية.

ومثل هذه الأمور وغيرها تبلغ بالمقامات مرتبة عالية من السمّو الفني، حتى أصبح بعضها أو أكثرها نماذج رائعة وآية من آيات الفن[4] .

وقد تعدد الباحثون الذين خلطوا في المقامة بين الشكل القصصي والمسرحي. فيسّر على بعضهم أن يعدها قصة تارة ومسرحية تارة أخرى يمكن إخراجها فنياً على طريقة المسرحيات، وإن كانت بطريقة صوغها وحكايتها أقرب إلى القصة منها إلى المسرحية، لأنّ الراوي قام بحكايتها، وسرد أحداثها، ولم يجعل حوارها حياً يُنطق بها شخصياته، كما أنها غلب عليها طابع واحد، وهو أن البطل فيها شخص واحد وهو أبو الفتح الإسكندري، كما أنّ أحداثها قصيرة سريعة، وحكايتها بسيطة سهلة غالباً[5] .

ولذا يضع الباحث بين أيدينا مجموعة من المقامات جعل منها مسرحيات من مشاهد مختلفة يقترح فيها أن تمثل تمثيلاً مسرحياً.

---

(1) علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص119.

(2) بركلمان، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص112–113.

(3) محمود صالح، فنون النثر في الأدب العباسي، ص172–173.

(4) المرجع نفسه، ص173.

(5) عبد الهادي عطية، مقامات البديع، ص320 وما بعدها.

فالمقامة الأسدية عنده يمكن تمثيلها على النحو الآتي[1] .

- **المشهد الأوّل:** منظر الراوي في صحبة أفراد يأخذون الطريق إلى حمص معتلين ظهور الجياد، وهبوطهم وادياً، وربطهم الأفراس، وميلهم إلى النعاس.
- **المشهد الثاني:** طلوع السبع عليهم، وحركة الخيل المضطربة، وإمساك كل واحد بسيفه، وتقدم الفتى إلى الأسد، وصرع الأسد له، وتقدم آخر إلى الأسد حتى كاد يصرعه الأسد، وتقدم الراوي ورميه الأسد بعمامته، وقيام الفتى ليجأ بطن الأسد، وهلاك الأسد، وإرجاع الخيل وتجهيز الميت ودفنه، وعودتهم إلى الفلاة، ومواصلة السير.
- **المشهد الثالث:** ظهور فارس يحكي قصته، ويعرض خدمته إياهم، وموافقتهم على ذلك، وإشارته عليهم بعين الماء في سفح الجبل، وسيرهم نحوها، وقيلولتهم في الظل، وخدمة الفارس لهم.
- **المشهد الرابع:** غدر الفارس وضرب اثنين بسهمين نافذين، وأمره بأن يشدّ كل واحد منهم يد رفيقه، وطاعتهم أوامره، وصفعه إياهم، ونزعه ثيابهم، وأمره الراوي أن يخلع خفيه، وحيلة الراوي حتى تمكن من إثبات سكين في بطن الفارس، وخلع الراوي أيدي الصحبة، ومواصلة السير في الطريق إلى حمص.
- **المشهد الخامس:** الوصول إلى حمص، ورؤية أبي الفتح الإسكندري ومعه ابن وبنية وجراب وعصية يشحذ، وحكاية ما دار بين الراوي والبطل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

والعقدة هنا في تعرض الراوي وصحبته للمخاطر ما بين الأسد، والفارس، والحل في التخلص منهما، والوصول إلى حمص، وهي مسرحية من نوع المأساة أو قصة من قصص الحوادث العنيفة.

وكذلك المقامة الأصفهانية يمكن تمثيلها مسرحياً على النحو الآتي[2] :

- **المشهد الأول:** منظر الراوي في سفره من أصفهان إلى الري، وترقبه القافلة.
- **المنظر الثاني:** النداء للصلاة، ووقوف الناس فيها، والراوي في أول الصفوف، وصلاة الجماعة، وإطالة الإمام الصلاة بقراءة الواقعة والقارعة في الركعتين، وانتهاء الصلاة،

---

(1) المرجع نفسه، ص321–322.

(2) المرجع نفسه، ص322.

وقيام البطل بعرض حيله، وبيع أوراقه، وشراء الناس منه، ومعرفة الراوي البطل.

والعقدة هنا في تعطيل الراوي عن انتظار القافلة بإطالة الصلاة، وحيلة البطل، والحل في انتهاء الصلاة، ومواصلة الراوي انتظار القافلة، وهي مسرحية من نوع الملهاة.

والمقامة البغدادية يمكن أن تمثل تمثيلاً مسرحياً على النحو الآتي[1] :

- **المنظر الأول:** خروج الراوي إلى السوق لشراء الأزاذ، ومقابلة سواديّ، وخداع الراوي له، وادّعاء معرفته ومعرفة والده قبله، ودعوة الراوي السوادي إلى الطعام ضيفاً في السوق.
- **المنظر الثاني:** الراوي والسوادي معاً عند الشواء، يطلب الراوي ما يشتهي أكله والسواديّ يأكل وهو يحسب نفسه ضيفاً، وخروج الراوي بدعوى إحضار السقاء، وجلوسه بحيث يرى السواديّ وهو لا يراه.
- **المنظر الثالث:** خروج السواديّ، وإمساك الشواء به وضربه، وإجباره على دفع ثمن ما أكله هو والراوي.
- **المنظر الرابع:** خروج السوادي نادماً على غفلته، باكياً على سذاجته.

محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والعقدة هنا في المأزق الذي وضع الراوي نفسه فيه مع السوادي، والحل في الحيلة للتخلص من السوادي، وهي تصلح للمسرح الفكاهي أو من نوع الملهاة.

والمقامة الموصلية يمكن أن تمثل تمثيلاً مسرحياً على النحو الآتي[2] :

- **المشهد الأول:** منظر البطل أبي الفتح الإسكندري، ومعه الراوي عيسى بن هشام وهما يسيران، ويطلب الراوي من البطل إعمال الحيلة لكسب الرزق.
- **المشهد الثاني:** منظر القوم الذين تجمعوا في دار مات صاحبها، والجزع يكوي قلوبهم، والنساء اللاتي تجمعن، والفجيعة تهزهن.
- **المشهد الثالث:** إعمال البطل الحيلة، وادّعاء أن الميت حي، وصنع الحيلة مع الميت وإكرام القوم البطل والراوي، وانتظار القوم الموعد الذي ضربه البطل لإحياء الميت، وحلول الموعد، وتأجيل البطل هذا الموعد.

---

(1) المرجع نفسه، ص322–323.

(2) المرجع نفسه، ص323–324.

- **المشهد الرابع:** انكشاف حيلة البطل، وإيذاء القوم له وإيذاء الراوي وهروبهما.
- **المشهد الخامس:** منظر البطل والراوي وقد أتيا قرية يتحيفها الماءً، وإعمال البطل الحيلة لرفع السبل، وذبح البقرة، وزواج البطل الجارية، والصلاة التي تعمد فيها البطل الإطالة، وهروب البطل والراوي في أثناء الصلاة، وتركهما القوم ساجدين، وإسراعهما الهرب فرحين بما صنعا.

والعقدة في المأزقين اللذين وضع البطل نفسه والراوي فيهما، والحل في المأزق الأول في انكشاف الحيلة، وفي المأزق الثاني في الهروب. وهي مسرحية من نوع الملهاة.

وبهذه الطريقة يرى الباحث أننا نستطيع أن نمضي في عرض مقامات الهمذاني عرضاً مسرحياً[1] .

وقد قام "الطيب الصديقي –وهو كاتب ومخرج وممثل مسرحي مغربي– بإعداد مسرحية عن المقامات قدّمتها فرقة المسرح البلدي المغربية بعنوان "مقامات بديع الزمان الهمذاني" عمد فيها إلى إحياء فن المقامة من جهة ومن جهة ثانية إثبات نظريته في نشأة المسرح العربي التي عرّفها في كلمة يقول فيها: "يقال دائماً أن لا تاريخ للمسرح العربي كبقية المسارح قديماً عند العرب وفي اعتقادي، شخصياً، أن هذا خطأ، فهناك أشكال مسرحية أو شبه مسرحية كانت موجودة ولا تزال في بعض الأقطار"[2] .

ويصف نصر الدين البحرة عرض المسرحية بالقول: "لقد بدأ المشهد الأول بمجموعة من الأشخاص المقنعين يتحركون وسط ديكور بديع مركز وغير عادي، أريد منه أن يوحي بالقدم والحداثة معاً، ولقد قدموا لوحة من مسرح البساط المعروف في المغرب ...، ثم ما لبث أن ظهر شخص على المسرح يلاعب قرداً في يده أمام الجمهور ..، دخل في الحوار حتى انتهى إلى حديث المقامات فإذا هو يتقمص شخصية أبي الفتح الإسكندري بطلها وإذا شخص آخر يتقمص شخصية عيسى بن هشام راويتها الذي يقدمها إلى الناس. لقد كانت حركة الأشخاص على المسرح وبينهم الشخصيتان الرئيسيتان أبو الفتح، وعيسى بن هشام حركة تتم في اتجاهين:

- **في الاتجاه الأول:** تحركت الشخصيات، من حيث تنفض عن كاهلها التقريرية التي لصقت بها، في سياق المقامات، ولقد عمد الطيب من أجل ذلك، إلى إنطاقها على نحو

---

(1) المرجع نفسه، ص327.

(2) نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، ص206.

غير مألوف اعتدنا أن نستهجنه في المسرح الحديث. ولكن الطيب أجاد استخدامه وحوّله إلى وسيلة ناجحة من أجل إسقاط الخمود التاريخي عن الشخصيات من ناحية ثانية، مؤكداً بذلك استيعابه وعميق فهمه لمختلف التيارات المسرحية في المسرح العربي المعاصر. وخلال ذلك لم يكن لديه مانع من التوجه بالحديث نحو الجمهور ...، من إضافة حوار من واقع حياتنا اليومية، إلى أحداث المقامات وكلماتها.

- **الاتجاه الثاني:** تحركت الشخصيات من حيث تستوعب كل الإسقاطات المعاصرة الممكنة على الأحداث والمواقف الماضية.

وليست المقامات في آخر تحليل لها سوى خلاصة لهذه العلاقة الجدلية الحية بين الاتجاهين. في المشهد الأخير يعتم ضوء المسرح قليلاً ... ويبدو أبو الفتح وقد عاد إلى دوره الأول ذلك القرداني ... ثم لا يلبث أن يفضي إلى الجمهور بأن هذا القرد هو في منتهى الحزن، ذلك أنه نظر يوماً إلى وجهه في المرآة فإذا هو يقترب قليلاً، قليلاً من ذلك المخلوق الكريه والجشع: الإنسان[1] .

ويميل النساج في كتابه "رحلة التراث العربي إلى رفض فكرة تشبيه المقامة بالمسرحية، لأنه رأي في نظره لا يستند إلى أدلة دامغة، ولا يجد ما يسوغه أو يدعمه[2]. ذلك أن فن المقامة يبتعد تماماً عن أصول الفن المسرحي الذي يعتمد أساساً على درامية الحدث، وعلى الصراع، وعلى الحوار الحي، وعلى الشخصيات القوية النامية، وعلى الحركة المتصاعدة. حيث الكلمة الهادفة المحسوبة المدببة، والشخصية المرسومة بدقة وبكل أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية. وغير ذلك من عناصر ليست متوفرة في المقامة، بل قل إنها غير موجودة، إذ إنها تعتمد فقط على راوية يروي شيئاً متشابهاً، عن شخصية معروفة سلفاً أهدافها وطباعها وما قد تتفوه به. اللغة غير فنية، وإنما هي لغة ممطوطة، المناقشات تطول إلى حد غير مقبول، الحشو كثير، الاستطرادات تبعث الملل وتدفع إلى الفتور بمعنى أنه لا توجد أدنى علاقة بين المقامة والمسرحية، فلا وجه للشبه بينهما معاً.

وبعد فإنّ ما اتفق قوله عن المقامة والقصة يمكن أن يقال عن المسرحية إذ لم يكن الهمذاني يهدف حين وضع مقاماته أن يكوّن مسرحية، وإن كانت بعض مقاماته

---

(1) المرجع نفسه، ص206–209.

(2) سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، ص151–152.

تصلح لأن تمثّل على خشبة المسرح. فالمقامة هي المقامة، لا هي بقصة ولا هي بمسرحية.

المقامة والفكاهة (الحس الكوميدي):

إنه لمن الأمور المسلّم بها أن مقامات البديع احتوت الكثير من عناصر الفكاهة والظرف، ولعلّ الفكاهة والمرح من مقومات هذا الفن ومما يتميز به. فحين يعدد الدارسون ومؤرخو الأدب المؤلفات التي ألفت في أدب الفكاهة والسخرية يذكرون مقامات بديع الزمان الهمذاني[1] ، وهذا دليل واضح على أن الروح المرحة طافت أرجاء مقامات البديع، وتكاد لا تخلو منها.

وترجّح إحدى الباحثات[2] أن يكون احتواء المقامات على عنصر المرح والفكاهة سبباً من الأسباب التي جعلت الناس يقبلون عليها، ونجد مثل هذه الفكاهة في المقامة البغدادية وكذلك المقامة المضيرية والحلوانية.

ومثل هذه المقامات التي يغشاها الأسلوب الفكاهي الهزلي الخفيف يجعل النفس منشرحة والوجه بارقاً. وإنه لمن البديع أن يعرض لنا صاحب المقامات بعض الأمور والموضوعات في القوالب الفكاهية المحببة للروح الخفيفة على النفس، مما يدفع القراء للإقبال عليها حتى تستخفّهم الفكاهة فترفّ الابتسامات على وجوههم[3] .

ويبدو الهمذاني في مقاماته واثقاً بنفسه متفائلاً بوصوله إلى بغيته، وبطله الذي يعكس إلى حد كبير مزاجه، خفيف الروح، دائم المرح، ميال إلى الدعابة، ولعلّه يشبه من هذه الزاوية الجاحظ بالرغم من أنه آثر لنفسه نمطاً مغايراً من أنماط التعبير[4] .

ويعدّ أحدهم[5] روح الدعابة والظرف مزيّة من المزايا التي تحلّت بها المقامات، وإن من هذه المقامات ما يدلّ على روح فكهة تحب النكتة وتحسن سرد الحكاية، ولعلّ البديع فاق عامة أصحاب المقامات في ذلك.

ولبديع الزمان قدرة خارقة على بعث الفكاهة وانتزاع الضحك من أعماق القلب، وإن كانت هذه السمة واضحة في رسائله فإنّ مقاماته أكثر فكاهة وأوفر مرحاً

---

(1) عفيف عبد الرحمن، آداب الفكاهة عند العرب، مجلة أوراق، ع4، 1981، ص24.

(2) إكرام فاعور، مقامات البديع وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ص129.

(3) أحمد حسين الطماوي، مقامات الهمذاني، مجلة الأديب، ج1–12، س35، يناير–ديسمبر، 1976، ص32.

(4) عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي، ص383.

(5) أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص378.

وإضحاكاً[1]. ومن تلك المقامات الفكاهية المقامة الحلوانية وهي مقامة لطيفة ضاحكة، فكهة باسمة، يبدؤها عيسى بن هشام بوصف الحمام وصفاً فكهاً خفيفاً، فإذا دخل الحمام وقصّ كيف لطخ الرجل رأسه بالطين لكي يحجزه لنفسه، ثم يجيء الثاني ويدلكه دلكاً شديداً، ويغمزه غمزاً يهدئ أوصاله، ثم كيف اختلف الرجلان عليه كلّ يدّعيه لنفسه كي يفوز بالأجر، وكان ذلك انتقالاً بالقارئ من الإحساس بالفكاهة إلى الابتسام.

وأدهى من ذلك أن يطلب صاحب الحمام من عيسى بن هشام أن يشهد شهادة صدق فيما إذا كان رأسه يخص أحد العاملين، فيدهش عيسى لهذا الأمر ويستنكره ويقسم أن الرأس رأسه قد صحبه في الطريق وطاف معه بالبيت العتيق[2] .

ولون آخر من الفكاهة تمثلها المقامة البغدادية التي يحتال فيها عيسى بن هشام على ذلك السوادي الساذج ويفهمه أنه صديقه وصديق أبيه، وتصوير البديع استدراج عيسى للسوادي تصوير لطيف بارع حتى ظن السوادي الساذج المغفل أنه مدعو على مائدة الصديق الصدوق، فلم يعارض في كثرة المشترى من أنواع الطعام الفاخر بالثمن الموجع ولم يعلم أنه الغارم في النهاية[3] .

وكذا حال المقامة الدينارية التي هي مهاجاة بين شخصين متسابقين على دينار يُعطى لأيّهما أشتم من صاحبه. والبديع في هذه المقامة يورد طائفة من الشتائم المقذعة المنتقاة، لكن بها كثيراً من الفكاهة الخفيفة اللطيفة.

على أنّ أجمل ما كتب بديع الزمان في الفكاهة المقامة المضيرية التي يصور فيها ثرثرة رجل دعا أبا الفتح الإسكندري إلى أكلة مضيرة، ثم أخذ يثرثر ثرثرة طويلة ممعنة في الطول، ثقيلة ممعنة في الثقل، والحق أن هذه المقامة من أجمل ما كتب بديع الزمان وأرقه وألطفه وأكثره فكاهة، وهي بعد ذلك كله تعتمد على التحليل الدقيق، إنها قصة لطيفة كل اللطافة، فكهة كلّ الفكاهة، تأخذ بمجامع القلب فتهزه من الضحك هزاً يمسح عنه المتاعب والآلام. ومجمل القول عند الشكعة أن بديع الزمان يكاد يكون في كثير من مقاماته أبدع من كتب الفكاهة في العربية[4] .

---

(1) مصطفى الشكعة–بديع الزمان، ص261.

(2) المرجع نفسه، ص261–264.

(3) المرجع نفسه، ص264–266.

(4) المرجع نفسه، ص275.

واعتبار المقامة المضيرية من المقامات الفكاهية أمر اتفق عليه غير واحد من النقاد[1] ، فهي تحمل في طياتها عنصراً فاعالاً من الفكاهة يكمن فيه التأثير الأدبي لهذه المقامة. ولعلّ هذا العنصر من الفكاهة نابع أولاً وقبل كل شيء من التحول في الأدوار وهو الأمر الذي يشكل قلباً للتوقعات ويعد وسيلة معروفة لإحداث الفكاهة، إذ إن الشخصية تقع ضحية لذلك النوع المحدد من الفعل الذي ترتكبه عادة، فالمخادع هنا قد خُدِع[2] .

وعليه نستطيع أن نقرر أن مقامات الهمذاني احتوت جانباً كبيراً من الفكاهة التي تبعث على الضحك وتجعل القارئ منجذباً بل مندمجاً مع النّص، يريد أن يتعرف على آخر ما آلت إليه القصة. ولعلّ اللغة المستخدمة، والعبارات المُساقة، وطريقة السرد هي من الأمور التي ساهمت في إبراز هذا الجانب الفكاهي، عداك عن قصة المقامة ومحتواها.

جميع الحقوق محفوظة

المقامات والشعر:

البديع في مقاماته شاعر مثلما هو في ديوانه[3] ، إذ يكثر من الاستشهاد بالأشعار سواء كانت من مقوله أو منقوله، ويستشهد بجملة أبيات أو ببيت، وربما دمج نصف بيت في أثناء كلامه[4] .

وما أورده البديع في المقامات من شعره قدر لا يستهان به، لا من حيث الكم، ولا من حيث النوع. وهذا الشعر الذي دبجه الشاعر في مقاماته على ضربين: ضرب على لسان راويته عيسى بن هشام، من شعر مشهوري الشعراء والأدباء، والآخر من نظمه.

وهناك دراسة إحصائية قام بها أحد الباحثين[5] وضّح فيها كل ما يتعلق بشعر المقامات. فأما الشعر الذي ساقه البديع على لسان راويته فقد اختاره بمهارة فائقة، ووضعه في المكان المناسب، ليناسب الغرض الذي جاء من أجله، وأما الشعر الذي نسجه من خياله، ونظمه بريشته البارعة، وقدرته الفريدة، فجاء على أحسن ما يرام نظماً ومعنى

---

(1) انظر: مارون عبود، بديع الزمان، ص80/ عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص190/ فدوى مالطي، بناء النص التراثي، ص114.

(2) فدوى مالطي، المرجع السابق، ص114.

(3) مارون عبود، بديع الزمان، ص37.

(4) بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، ص402.

(5) موسى سليمان أبو الشيخ، بديع الزمان حياته وشعره، رسالة ماجستير، ص181–193.

وانسجاماً.

ويخلص من دراسته إلى النقاط الآتية[1] :

- البديع ماهر في الملاءمة بين الشعر والنثر، سواء أكان الشعر من نظمه، أو مأخوذاً من شعر غيره، قادر على التنسيق في اللفظ والمضمون، حاذق في وضع النقاط على الحروف.
- وهو فنان في رسم الصور الاجتماعية، كتلك الصورة التي حاكتها ريشته عن حياة الصعاليك من الجاهلية، وعن شجاعتهم وفروسيتهم على لسان شخصية اخترعها أوهمت الكثير من الأدباء والنقاد أنها حقيقة تاريخية، وهي في حقيقة الأمر شخصية خيالية، ابتكرها البديع من نسج خياله، وجعل منها شاعراً تاريخياً حقيقياً، نظم على لسانه في المقامة البشرية أبياتاً رائعة نظماً ونسقاً ومعنى وهي شخصية بشر بن عوانة العبدي.
- والبديع فنان في الاختيار من شعر الأقدمين، إذا لم يجد بين طيات شعره ما يناسب الغرض، لذا لا تكاد تخلو مقامة من مقاماته من الشعر سواء أكان من نفسه أو من غيره.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد وضع الباحث جدولاً يحصي فيه شعر الهمذاني في مقاماته، وتعداد الأبيات الشعرية في كلّ مقامة مع ذكر موضوع تلك الأبيات والغرض من سوقها، ومن خلال هذا الجدول يتضح أن أشعار البديع التي نظمها من خلجات نفسه تربو على مئتين (وسبعة وتسعين بيتاً (297) بيتاً، تكرر بعضها في ديوانه، ولكن بنسبة ضئيلة لا تكاد تذكر، حيث تناولت أغراضاً متعددة، كالمديح، والاستجداء، والوصف، والوعظ، والإرشاد، والشكوى من الزمان، والتشاؤم، وحالة الناس المتغّيرة التي لا تثبت على حال[2] .

وثمة باحث آخر[3] يتناول في دراسة كاملة شعر الهمذاني على لسان راويته، ويتوصل من تحليله لتلك الأشعار إلى أن ما أورده الهمذاني على لسان الراوية قد اتجه إلى مجزوءات البحور غالباً، ومن أمثلة ذلك ما أورده من شعره على مجزوء الكامل [4]، ومنه قوله في المقامة الأسدية مخاطباً البطل:

لك درهمٌ في مثلهِ ... ما دامَ يُسعدني النفس

---

(1) المرجع نفسه، ص186–187.

(2) المرجع نفسه، ص187–193.

(3) عبد الهادي عطية، شعر الهمذاني على لسان راوية مقاماته، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.

(4) المرجع نفسه، ص16.

فاحـــسِب حـــسابك والـــتمس كيمـــــا أنيـــــل الملـــــتمس

وقد ينشد الهمذاني شعراً على لسان الراوية على أوزان المنهوك والمشطور من الأبحر[1]، كقوله في المقامة الأسودية على وزن مشطور الرجز:

إنيّ وإن كنت صغير السنِّ
وكان في العين نُبُوٌّ عني
فإن شيطاني أمير الجنِّ
يذهب بي في الشعر كلّ فنِّ
حتى يرد عارضي التظني
فامضِ على رسلك واغرب عني

وقد يُنطق الهمذاني الراوية شعراً على الأوزان من البحور، لكنه ينشد البيت أو البيتين، مما تسعفه به القريحة، متمثلاً به حالة أو رأياً[2]، من مثل قوله في المقامة الأسدية على وزن الطويل:

فلما حثونا التُرب فوق رفيقنا جزعنا ولكن لات ساعة مَجْزَعِ

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويمضي الباحث في عرض الأبيات الواردة في المقامات محلّلاً ناقداً، ذاكراً صاحبها إن كانت من منقول البديع، وشارحاً ما يتعلق بها من عوالق نحوية وصرفية وأسلوبية ولغوية وغير ذلك، وينتهي من دراسته إلى أن شعر الهمذاني الذي أنشده على لسان راوية مقاماته كان كثيراً، فيه المصنوع، وفيه المطبوع، ولعلّ أحداث المقامات قد ألزمت الهمذاني كثيراً أن يكون شاعر الصنعة، لا شاعر الطبع، لذا وجدنا من الشعر المصنوع أكثر مما وجدنا من الشعر المطبوع، لكن ذلك لا ينفي من أن يكون البديع أديباً ناثراً شاعراً[3] .

وإذا أردنا أن ننصف المقامة من جهة، وغيرها من الأجناس الأدبية التي قورنت بها من جهة أخرى نقول: إن المقامة فنٌّ احتوى في طياته الكثير من الخصائص والملامح الفنية، منها ما هو من مقومات القصة، ومنها ما هو من مقومات المسرحية، مع احتوائها على الشعر الموزون، والفكاهة المضحكة.

---

(1) المرجع نفسه، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) المرجع نفسه، ص283.

فمن عناصر القصة في المقامة عنصر السّرد الذي هو أساس القصة القصيرة، والحوار وهما الأسلوب المعتمد في الفن القصصي. كما احتوت على الحادثة التي اتبع البديع في سردها أسلوب التسلسل والتتابع. أما العقدة التي تتدرج إلى الحل فموجودة في كثير من المقامات، ولا ننسى الشخصيات والأبطال، إلى جانب عنصري الزمان والمكان.

على أنّ وجود مثل هذه العناصر لا يعطينا الحق في أن نعدّ المقامة قصة، ففي حين تشبه المقامة القصة بهذه الخصائص، نجدها تفترق عنها في خصال أخرى، إذ تستقل كلّ مقامة عن أختها بموضوع خاص ولا تشكّل قصة واحدة حول موضوع واحد وإن كانت أغلب المقامات تدور حول موضوع الكدية.

ثمّ إن المقامات تهتم أكثر ما تهتم بشخصية واحدة أو شخصيتين وتهمل سواها من الشخوص، ولا نجدها تسلط الأضواء على نفسيات تلك الشخوص كما تفعل القصة الحديثة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

هذا مع اعتناء المقامة بالأسلوب المصنوع المسجّع الحافل بالمحسنات اللفظية والبديعية وهو أمر يبعدها عن الواقعية، ويصرف الأذهان عن موضوع القصة إلى التفكير في معاني تلك الألفاظ والعبارات ويجهد القارئ في البحث عن مدلولاتها.

ووجود مقامة احتوت غالبية خصائص القصة لا يعني بالضرورة أن فن المقامة هو فن القصة من قريب أو من بعيد.

وشبيه بهذا القول ما يمكن أن يقال عن علاقة المقامة بالمسرحية، فالمقامة والمسرحية تشتركان في الحوار والحركة والتمثيل، بل إن الحركة من أبرز ما يميز المقامة إذ يعتمد بطلها عليه كثيراً في تنقلاته، عداك عن وجود الجماهير التي تشهد الأحداث وتتابعها حتى تصل بها إلى نهاية الأحداث، كما أنهما يعبّران عن كثير من مناحي الحياة الواقعية، وتعرض لهموم الشعب بطريقة غير مباشرة مغلّفة بالفكاهة والضحك. بالإضافة إلى وجود الحوار المنمق، والأبطال، ووحدة الزمان والمكان، والعقدة التي تنتهي إلى الحل.

ومع هذا كله لا يمكننا اعتبار المقامة مسرحية، فهي وإن كانت تقترب من المسرحية في بعض خصائصها، إلا أنّها بحاجة إلى كثير من التحوير والتغيير والإضافات، حتى نتمكن من جعلها مسرحية، بل قل إننا بحاجة إلى إعادة هيكلة المقامة أو خلقها من جديد حتى نعدّها مسرحية تمثّل على خشبة المسرح.

والمقامة إذ مزجت بين النثر والشعر لا تعدّ فناً شعرياً، بل هي من الفنون النثرية، على أنّ لغتها المزركشة وألفاظها المنمقة تقترب بأسلوبها النثري من الأسلوب الشعري حيث

الإيقاع والموسيقى والحركة الداخلية.

وكون بعض المقامات يحمل عنصراً فكاهياً يدفع القارئ إلى الضحك، لا يلغي كونها فناً مستقلاً، ولا يخرجها من دائرة الفنون الأدبية، لأن عنصر الإضحاك مهم لإثراء المواقف وإضفاء الحيوية على النص، وجعل القارئ يواصل تتبع الأحداث إلى نهايتها.

وصفوة القول إن الهمذاني صنع لنا نموذجاً أدبياً جديداً ظلَّ مثار الجدل لدى النقاد، فاختلفوا وحاروا في تصنيفه، وإلى أيّ نوع أدبي ينسبونه، فتارة يجعلونه قصة أو هو بداية القصة، وتارة يجعلونه مسرحاً يمثل على خشبات المسرح، ولم ينسوا ذكر ما فيه من فكاهة، ودمج للشعر بالنثر. ولو أنّ هؤلاء أسلموا الرأي إلى أنّ الفن الذي أنشأه البديع هو فن قائم بذاته، ولم يحاولوا أن يضعوه تحت لواء صنف آخر من فنون الأدب، لكان ذلك اختصاراً للوقت والجهد. فالمقامات فن ظهر في فترة من الزمن، مثّل ذلك العصر الذي نشأت فيه، وما من داعٍ إلى تصنيفه في غيره من الفنون إذ هو معبّر عن نفسه، فالمقامة أولاً وأخيراً هي المقامة، كانت تعبيراً عن المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها، واستجابة لذوق المتلقين حينئذ، وعلى هذا الأساس ينبغي فهمها ودراستها والحكم عليها.

ولست أعدو الصواب إذا قلت إنّ هؤلاء أجهدوا أنفسهم في محاولة إثبات قصصية المقامة أو كونها عملاً مسرحياً، ومثل هذا الأمر صرف انتباههم إلى أنّ المقامات نوع أدبي وُجد مستقلاً بحدّ ذاته في فترة من الأعصر العربية، عبّر عن طبيعة أدب تلك الفترة، وإن لم يعدّ قصة أو مسرحية أو شعراً أو عملاً فكاهياً، فله خصائصه التي تميزه عن غيره، وحسبه أن أدب الغرب لم يحو مثله، وهذا الأمر لا ينفي البراعة عن أدباء ذلك العصر أو عن الهمذاني نفسه في استطاعتهم كتابة قصة أو مسرحية، وإنما لكل عصر رجال وأدب متعلق بهم، فحّق لنا بعد هذا أن نقول كما قال مارون عبود: "وحسب الرّجل ما خلق، إنّه لفنان بديع"[1] .

---

(1) مارون عبود، بديع الزمان، ص37.

نتائج واستخلاصات

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نتائـــج واستخلاصـــات

بعد هذا التطواف في الدراسات الكثيرة التي تطرقت لمقامات الهمذاني، يمكننا أن نجمل النتائج والاستخلاصات التي توصلنا إليها فيما يأتي:

- تعدّ مقامات البديع أوّل نوع أدبي لفن المقامات ظهر على ساحة الأدب، كما يعدَّ البديع مخترع هذا النوع الأدبي بلا منازع وإن اختلفت الآراء في ذلك.
- ألفّ البديع مقاماته وسط جملةٍ غير قليلة من المؤلفات، وعدد من المؤلفين فكان نتاجه حصيلة هذه المؤلفات جميعاً دون أن يقتصر على أحدها كأحاديث ابن دريد، وهو أمر طبيعي إذ لا ينشأ الأدب من فراغ، ولا يظهر بعيداً عن غيره، وإنما يشترك معه في بعض الخصائص ويفترق في خصائص أخرى، الأمر الذي يجعل من هذه المقامات ذات صلة وثيقة بعصرها، إلا أنها دالة على مؤلفها ومميزة لأسلوبه.
- عبّرت مقامات البديع عن عصره أيّما تعبير، وأعطت صورة لمناحي الحياة وطرائق المعيشة، فأضحت وثيقة تاريخية تصوّر الطابع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي الذي طُبع به زمن البديع. كما طرحت الكثير من المشكلات الإنسانية التي اعترت المجتمع العباسي آنذاك، وإن لم تضع الحلول المناسبة لها، لأن ذلك ليس من مهمة الأديب، وحسبه أن أضاء لنا تلك الجوانب الكثيرة من حياتهم ونماذج منوعة من شخصياتهم التي تكاد لا تختلف من زمن لآخر، وذلك ما أفرغ له النقاد جهدهم وكدّهم لتوضيحه.
- تحمل المقامات في طياتها جملة من المقومات اللغوية والأسلوبية والبنيوية تجعلها صالحة لمثل هذه الدراسات، فما انتشار الألفاظ اللغوية، والأساليب البديعية، والمحسنات اللفظية في ثنايا المقامات إلا دليل قاطع على أنها مثّلت أسلوب الكتابة في عصرها الذي اعتمد أكثر ما اعتمد على هذه الصنعة الأدبية، فمن أراد أن يتعرّف خصائص الكتابة وفنون البديع في عصر الهمذاني يكفيه أن يعرّج على مقامات الهمذاني ليتحقق له ذلك، فيكون أمام نموذج حي ضمّ معظم هذه الفنون البديعية، مما لفت إليه تياراً مهماً من تيارات النقد الحديث وهو التيار الأسلوبي الذي لم يفه حقّه من البحث والدّرس والتمحيص.
- قورنت مقامات البديع بأعمال تكاد تكون مشابهة لها ظهرت في الآداب الأجنبية، فكشفت الدراسة عن طبيعة هذه العلاقة وبينت أن احتمالات تأثير المقامات في تلك

المؤلفات الأجنبية احتمالات واردة وغير مستبعدة، لأن الثقافات واللغات تقترض من بعضها. وقد استحوذت هذه المسألة على عناية عدد من النقاد الذين درسوا تأثيرها في الأدب الفارسي وقصص البيكاريسك الإسباني وتوصلوا في ذلك إلى آراء تحتاج إلى مزيد من الدراسة.

- شابهت مقامات البديع القصة من وجوه عدة، واحتوت على شيء من خصائصها لكنها مع ذلك تختلف عنها في كثير من الجوانب، الأمر الذي يجعلنا نذهب مذهباً تعدّ فيه المقامة فناً مستقلاً عن القصة وإن التقت معها في بعض الخصال، لأن مثل ذلك الالتقاء موجود بين الأجناس الأدبية، فالرواية فيها شيء من خصائص القصة، والمسرحية تحوي جزءاً من عناصر القصة ... وهكذا، ولئن احتوت المقامة بعض عناصر القصة، وصلحت لأن تمثل مسرحياً وقامت على عنصر الفكاهة والإضحاك، وجمعت بين النثر والشعر، فذلك كله لا ينفي عنها طابعها الأدبي الخاص، أو يلغي كونها جنساً أدبياً قام إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى.
- وصفوة القول إنّ مقامات البديع استهوت النقاد على اختلاف الأزمنة، وتباين الأمكنة، فكان لها حظوة عندهم، وحضور في مؤلفاتهم، واهتمام من جانبهم، مما جعل صورتها في الخطاب النقدي القديم والمعاصر، العربي وغير العربي، صورة تحتاج إلى شيء من التوضيح، واستئناف النظر وهذا ما تصدت لتحقيقه هذه الدراسة وتوضيحه.

المصادر والمراجع

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المصـــادر والمـراجـــع

باللغة العربية:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، عمان 2002م.
- إبراهيم السعافين، أصول المقامات، دار المناهل، بيـــروت، لبنـــان، 1407هـــــ-1987م.
- إبراهيم علي أبو الخشب، في محيط النقد الأدبي، القاهرة، 1985.
- أحمد أمين مصطفى، فن المقامات بين البديع والحريري والـــسيوطي، ط1، (د.ن)، 1411هـــ-1991م.
- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ط23، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ت.
- أحمد درويش، الأدب المقارن- النظريـــة والتطبيـــق، ط2، دار الثقافـــة العربيـــة، القاهرة، 1413هـــ-1992م.
- أحمد بن يوسف، المكافأة، ط1، المطبعة الجمالية، القاهرة، 1914م.
- آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ط4، دار الكتاب العربـــي، بيروت، 1387هـــ1967م.
- ادوارد براون، تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي، نقله إلى العربية د.إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة السعادة، مصر، 1373هـــ-1954م.
- إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان وعلاقتها بأحاديث ابن دريـــد، ط1، دار اقـــرأ، بيروت، 1983م.
- أمل حركة، دراسات في علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعيـــة، الإســـكندرية، 1993م.
- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- بديع جمعة، دراسات في الأدب المقـــارن، ط2، دار النهـــضة العربيـــة، بيـــروت،

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

1980م.

- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، 1961م.
- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار الجيل، بيروت، د.ت.
- البيهقي، المحاسن والمساوئ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، د.ت.
- ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1412هـ – 1992م.
- التوحيدي، أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس، دمشق، د.ت.
- الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ن)، 1377هـ.
- التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة،تحقيق أحمد أمين وأحمد الزيات، د.ط.، بيروت، د.ت.
- الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
- الجاحظ، المحاسن والأضداد، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991م.
- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1992م.
- جميل سلطان، فن القصة والمقامة، دار الأنوار، بيروت، (د.ت).
- جورج سالم، دراسات في الأدب، ط1، مكتبة الشهباء، حلب، 1970م.
- جيمس مونرو، مقامات البديع وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة، جامعة اليرموك، إربد، 1995م.
- الحريري، المقامات، دار صادر، بيروت، 1400هـ–1980م.
- حسن السندوبي، أدب الجاحظ، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1931م.
- حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- حسين راضي، مختارات من روائع النثر العربي القديم، ط1، المكتبة الوطنية، عمان، 1992م.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001م.
- الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953م.
- حمادي صمود، الوجه والقفا، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ط الأخيرة، مصر، د.ت.
- دائرة المعارف الإسلامية، أحمد الشنتاوي وغيره، دار المعرفة، بيروت، (د.ت).
- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1967م.
- داود سلوم، النقد الأدبي، منشورات مكتبة الأندلس، بغداد، 1968م.
- الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، ط1، دار الكتاب العربي، 1988م.
- الذهبي، سير أعلام النبلاء، ط1، مؤسسة الرسالة، 1403هـ–1983م.
- الذهبي، العبر في خَبر مَن عَبر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الربع الهجري، ط2، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1934م.
- السباعي بيومي، تاريخ الأدب العربي، ط2، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1958م.
- بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
- السيد تقي الدين، الأدب ماهية وفائدة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1984م.
- سيد حامد النساج، رحلة التراث العربي، ط5، دار المعارف، مصر، 1994م.
- شاخت وبوزورث، تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس، وإحسان صدقي، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط3، دار المعارف، مصر، 1960.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط2، دار المعارف، مصر، 1962.
- شوقي ضيف، المقامة، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1964م.
- الطاهر مكي، القصة القصيرة–دراسة ومختارات، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1992م.
- الطاهر مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1414هـ–1994م.
- طه ندا، الأدب المقارن، ط2، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1977م.
- عبد الجبار الجومرد، الأصمعي–حياته وآثاره، دار الكشاف، بيروت، 1955م.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1952.\
- عبد الرحمن بدوي، حياة لاثاريو دي تورمس، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، 1979م.
- عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985م.
- عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1992م.
- عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1396هـ–1976م.
- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993م.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط2، دار الفارس للنشر، الأردن، 2000م.
- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968م.
- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت، 1979م.
- عبد الهادي عطية، أدب الرواية في مقامات الهمذاني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994م.
- عبد الهادي عطية، شعر الهمذاني على لسان راوية مقاماته، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م.
- عبد الهادي عطية، مقامات البديع–تحليل ونقد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م.
- عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن 4–7، الدار الفنية للنشر والتوزيع، (د.ت).
- علي البمبي، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1418هـ–1997م.
- علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار عمّاره الأردن، 1420هـ–2000م.
- علي عبد المنعم، النقد الأدبي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1979م.
- علي عبد المنعم، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م.
- علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م.
- عمر الدقاق، ملامح النثر العباسي، دار القلم العربي، حلب، 1974م.
- عمر فروخ، المنهاج الجديد في الأدب العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1968م.
- فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م.

- فيكتور الكك، بديعات الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960م.
- القالي، أبو علي، الأمالي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت .
- ابن قتيبة، عيون الأخبار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1963.
- القلقشندي، صبح الأعشى، شرح محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1407هـ–1987م.
- ابن كثير، البداية والنهاية، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، 1977م.
- مارون عبود، أدب العرب، دار الثقافة، بيروت، 1960م.
- مارون عبود، بديع الزمان، دار المعارف، مصر، 1954م.
- مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، ط2، دار الفكر، دمشق، 1981م.
- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، (د.ت).
- مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، ط1، مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن، 1986م.
- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997م.
- محسن الأمين، أعيان الشيعة، ط2، مطبعة الإنصاف، بيروت، 1960م.
- محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة، 1987م.
- محمد عبد الحكيم عبد الباقي، المقامات الجديدة بين التراث والمعاصرة، ط1، دار الأمانة للطباعة والنشر، أسيوط، (د.ت).
- محمد عبد المنعم خفاجي، أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات البديع وشخصيته المجهولة، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1416هـ–1996م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط4، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1970م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982م.
- محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، معهد الدراسات العربية العالمية، المطبعة العالمية، 1964م.
- محمد مفيد الشوباشي، القصة العربية القديمة، دار القلم، مصر، 1964م.
- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.
- محمود تيمور، فن القصص – دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، 1972م.
- محمود عبد الرحيم، فنون النثر في الأدب العباسي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994م.
- محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، ط2، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1937م.
- مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1968م.
- مصطفى الشكعة، بديع الزمان – رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، 1971م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط3، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1960م.
- الموسوعة العربية العالمية، ط1، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية، 1996م.
- ميشال عاصي، الفن والأدب، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1963م.
- النحاس، شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، دار الكتب العلمية،

مكتبة الجامعة الاردنية

بيروت، –199 م.

- نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977م.
- هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م.
- الهمذاني، المقامات، قدم له وشرحه وعلق عليه د.علي بو ملحم، ط1، دار ومكتبة الهلال، 1993م.
- الهمذاني، المقامات، شرح فاروق سعد، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982م.
- الهمذاني، المقامات، شرح محمد عبده، ط1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1889م.
- الهمذاني، المقامات، شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- الهمذاني، المقامات، شرح محمود الرافعي، ط1، مطبعة السعادة، مصر، (د.ت).
- فخري أبو السعود، أوراق مطوية من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.
- ويلبر س. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عماد غزوان وجعفر صادق، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981م.
- اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1417هـ–1997م.
- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط1، دار القلم، بيروت، 1979م.

مكتبة الجامعة الاردنية

المراجع باللغة الإنجليزية:

- Beeston, A. F: The Genesis of Maqamat, Journal of Arabic Literature, Vol. 11, 1971
- .Fadwa Malti Doglas: Maqamat and Adeb, Journal of The American Oriental, no2, vol. 105, 1985.
- James T.Monroe: The Art of Badi Az-Zaman- Al-Hamadhani As Picaresque Narrative, Beirut, 1983.
- Jareer Abu-Haider: Maqamat Literature and the Picaresque Novel, Journal of Arabic Literature, Vol.v, 1974.
- Mattock, J.N: The Early History of Maqamat, Journal of Arabic Literature, Vol.XV, 1984.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الرســـائل الجامعية:

- خير الدين عبد الهادي، مقامات الهمذاني–دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف وليد سيف، الجامعة الأردنية، عمان، 1996م.
- سهيل خصاونة، مقامات البديع –دراسة نصية– رسالة دكتوراه. إشراف عفيف عبد الرحمن، جامعة اليرموك، الأردن، 1997م.
- عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي، فن المقامة والرسالة الأدبية في الأندلس، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، 1974م.
- موسى سليمان أبو الشيخ، بديع الزمان –حياته وشعره–، رسالة ماجستير، إشـــراف عبد الحسيب طه، جامعة الأزهر، مصر، 1981م.

الدوريـــــــات:

- بروكلمان، كارل "فصل مقامة"، تعريب حسناء الطرابلسي بوزوتيه، مجلـة الحيـاة الثقافية، مجلد 62، 1991م.
- جاسم، عبد المنعم محمد "ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبيـة"، مجلـة التـراث الشعبي، ع 3–4، س10، 1979م.
- أبو حيدر، جرير "أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية"، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، مجلة الآداب الأجنبية (اتحاد الكتاب العرب)، ع4، دمشق، نيسان 1979م.
- درويش، أحمد "البناء الفني لأحاديث ابن دريد"، مجلة فصول، مجلد 13، عـدد 3، 1994.
- الرافعي، "خطأ في إصلاح خطأ"، مجلة المقتطف، مجلد 77، 1930.
- أبو رحمة، خليل "مقدمة لقراءة بديع الزمان الهمذاني"، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 13، العدد 2، 1995م.
- مبارك، زكي "إصلاح خطأ قديم مرّت عليه قرون فـي نـشأة المقامـات"، مجلـة المقتطف، مجلد 76، 1930.
- الطماوي، أحمد "مقامات الهمذاني"، مجلة الأديب، ج1–12، العـدد 35، ينـاير–ديسمبر 1976م
- عبد الرحمن، عفيف "أدب الفكاهة عند العرب"، مجلة أوراق، ع 4، 1981م.
- العثماني، إسماعيل "الأدب الشطاري"، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغـرب، ع 61–62، 1999م.
- علبي، أحمد "القصة في مقامات البديع"، مجلة الدراسات الأدبية، ج8، العدد 1–2، 1966.
- المعلوف، إميل "بطل مقامات البديع أبو الفتح الإسكندري"، مجلة العربي، عدد 11، 1959م.
- مونرو، جيمس "فن البديع وقصص البيكاريسك"، ترجمة أنيسة أبو النـصر، مجلـة فصول، مجلد 12، ع3، 1993م.
- هاشم، طه "المقامات وأثرها في تراثنا العربي"، مجلة التراث الشعبي، العددان 11–12، السنة السابعة، 1976م.
- يوسف، توفيق "نظرية التأثر والتأثير"، المجلة الثقافيـة، عـدد 54–55، عمـان، حزيران 2001، آذار 2002م.

Abstract

Studies in Maqamat Bade' Al-Zaman Al-hamadani
Criticism Overview
By
Ahlam Helmi Al-Tabakhi
Supervisor
Dr. Ibrahim khalil

This study tackeld the critical trends which were based around Al-hamadani Mamaqamats, classifying and analaysing those trends were different and contrast between one critic and another. Some of them began studying the history of Maqamat. Other were on analaying it socially. Others searched in the comparative literature to know and find the relationship between Maqamat Al-hamadani and the foreigners publishers. Also some of them analaysed it methodically structurally and semantically. Finally, some of them compared it with other literal Races.

The five chapters were distributed on the trends which the critics followed in teaching Al-hamadani Maqamats. I tried to chase the differences and simillarities opinions about each trend that each chapter sum up the consequences of these opinions, and to a knowledge which was the closest to right than others.

This researchs – study – has collected and gathered all the studies and research for the purpose of classifying it to simpliy it for the readers and the researcher at the same time, if he wished to identify the style of those critics, in their studying Al-hamadani Maqamat, through one study including all the studies or tried to in list all, and never missed any.

The study has concluded that the clearest trends in analaysing the Maqamat is the social one, in which it included social indication, and point to the era which Al-hamadani lived in. One of that trends is the one which followed the Maqamat and its style for it is full of metaphor, and beautiful phrases reflecting the domination Style of writing in that time and the method of the writers in writing.

The study tried to proof that balancing between the Maqamat with other literal recess is nonsense, because if so the Maqamat would be similar to other race like the story or a play. It was certainly different from it in many fields which created a very distinguished position so that it is called Al-Maqameh.

ملحق المفردات والمصطلحات

[1] النص الأول: من الرسالة البغدادية، تأليف أبو حيان التوحيدي، تحقيق عبود الشالجي، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، 1997م، ص274.

الكلمة	المعنى	الصفحة
خواناً	الخوان: السفرة وليس عليها طعام، فإن وضع الطعام فهي مائدة.	ص33
ثقيفاً	الثقيف: المتناهي في الحموضة	ص33
نصيفا	النصيف: كل ما غطى الرأس من خمار أو عمامة أو نحوه	ص34

[2] النص الثاني: من البخلاء، تأليف الجاحظ، تحقيق طه الحاجري، ص44–46.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الكلمة	المعنى	الصفحة
كاجار	كلمة كانت تطلق على بعض القبائل التركية الرحالة الضاربة في الأرض	ص41
المخطراني	الذي يأتيك في زي ناسك، ويريك أن بابِك قد قوَّر لسانه من أصله، لأنه كان مؤذنا هناك، ثم يفتح فاه كما يصنع من يتثاءب، فلا ترى له لساناً ألبته، ولا بد للمخطراني أن يكون معه واحد يعبر عنه.	ص41
المستعرض	الذي يعارضك وهو ذو هيئة، وفي ثياب صالحة، وكأنه قد مات من الحياء، ثم يعترضك اعتراضاً.	ص41
الكاغاني	الذي يتجنن ويتصارع ويزبد، حتى لا يشك أنه مجنون لا دواء له، لشدة ما ينزل بنفسه، ويُتَعجّب من بقاء مثله على مثل علته.	ص41
البانوان	الذي يقف على الباب ويسل الغلق، ويقول: بانوا، وتفسير ذلك بالعربية : يا مولاي.	ص41
القرسيّ	الذي يعصب ساقه وذراعه عصباً شديداً، ويبيت على ذلك ليلة، فإذا تورم واختنق الدم مسحه بشيء من صابون ودم، وقطر عليه شيئاً من سمن وأطبق عليه خرقة، وكشف بعضه فلا يشك من رآه أن به بلية شبه الأكلة.	ص41
العوّاء	الذي يسأل بين المغرب والعشاء	ص41

المشعب	الذي يحتال للصبي حين يولد	ص41
الفلور	الذي يحتال لخصيته، وربما أراك أن بها سرطاناً أو مرضا	ص41
المزيدي	الذي يدور ومعه الدريهمات، ويقول: هذه دراهم قد جمعت لي في ثمن قطيفة، فزيدوني فيها رحمكم الله.	ص41
الإسطيل	هو المتعامي.	ص41
الزكوري	هو خبز الصدقة، كان على سجين أو على سائل	ص41
الكعبي	أضيف إلى أبيّ بن كعب الموصلي، وكان عريفهم بعد خالويه.	ص41
المكدي	صاحب الكداء	ص41

[3] النص الثالث: من البخلاء، تأليف الجاحظ، تحقيق طه الحاجري، ص290 وما بعدها.

الكلمة	المعنى	الصفحة
صعاليك الجبل	يطلق اسم الجبل أو الجبال على المنطقة الجبلية التي كان اليونان القدماء يطلقون عليها اسم ميدي، وهي المنطقة الواقعة بين العراق غرباً وصحراء إيران شرقاً، وبين أذربيجان في الشمال والأهواز وفارس في الجنوب.	ص41
الزواقيل	اللصوص	ص41
الزط	قوم من أخلاط الناس، غلبوا على طريق البصرة، وعاثوا فيها، وأفسدوا البلاد.	ص41
نهر بط	نهر بالأهواز، والأهواز هي خوزستان، بين البصرة وفارس.	ص41
القفص	تطلق على جبل في كرمان، ثم أطلقت على أهل ذلك الجبل، وهم طائفة من الناس يسلكون مع الزط في نظام واحد.	ص41
القيقانية	لصوص قيقان، وهي من بلاد السند مما يلي خراسان	ص41
القطرية	نسبة إلى قطر، ومن المحتمل أن يكون هؤلاء القطرية قراصنة.	ص41
الديماس	هو سجن الحجاج بواسط	ص41
المطبق	هو سجن العباسيين ببغداد	ص41

[4] النص الرابع: من يتيمة الدهر للثعالبي، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، الجزء الثالث، ص416.

الكلمة	المعنى	الصفحة
الكاغ والكاغة	المتجانن والمتجاننة (الذي يتجنن)	ص45
الشيشق	الحدائد والتعاويذ التي يلقونها على أنفسهم	ص45
العشيريون	الذين يتثاقفون على دوابهم كالغزاة يكدون	ص45
القنّاء	الذي يقرأ التوراة والإنجيل ويوهم أنه كان يهوديا أو نصرانياً فأسلم.	ص45
مستعش	قوم يدورون على أبواب الدور فيما بين العشاءين ويقولون رحم الله من عشى الغريب الجائع، ويغرون بذلك حتى يأخذوا من كل دار كسرة ويرجعوا بها.	ص45
النائح المبكي	قوم ينوحون على الحسين بن علي، ويروون الأشعار في فضائله ومراثيه.	ص45
كلّ محرور	قوم يلبسون الثياب المخرقة ويحلقون لحاهم ويوهمون أنهم موسوسون وأن المرار غلب عليهم، فيروون ما يريدون من فضائل أهل البيت، وينسبهم العامة إلى الجنون، فلا يؤاخذونهم بما يقولون، ويأخذون من الشيعة ما يريدون.	ص45
دمّج	إذا قام في البرد.	ص45

محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية