السماتُ السرديّةُ للمقامات

د. هادي شعلان البطحاوي

جامعة ذي قار

The Narrative Features of Maqamat

Dr. Hadi Shaalan Al-Batawi

Dhi Qar University

ملخص البحث

تتسم المقامات العربية بعدد من السمات، في مقدّمتها أنَّها نصوص قصيرة مُجَمَّعة تدور حول حادثة واحدة، يتَّصل بذلك سمة أخرى هي اختلاف المتون وثبات الشخصيَّات التي هي شخصيَّة البطل وشخصيَّة الراوي. توتُّر الحبكة لا يقوم فيها على صراع الخير والشر، إنَّما على صراع الكُدية؛ وهذا جعل النصَّ المقاميَّ لا يعتمد على توازن طرفين في الغلبة، وإنَّما يقوم على شخصيَّة البطل البليغ المُكدّي والراوي، أما الطرف الآخر فهو الجمهور الذي ليس له حضورٌ سرديٌّ فاعلٌ. لا تقوم المقامة على تنوُّع، على مستوى الحدث ومستوى الشخصيَّة، فليس غير حدث واحد وشخصيتين اثنتين. لا يدفع البطلُ كُلفا لنصره المتحقّق بيسر. شخصيَّة البطل مثقَّفة ملمَّة بمعارف عصرها؛ لهذا هي أعلى رتبة ممَّن حولها. يمثِّل التناظر السرديُّ واحدا من الأسس البنيويَّة التي يقوم عليها مشروع المقامة السرديُّ. ليس في المقامة حوار متَّصل تتبادل فيه الشخصيَّات. كما يختفي الحوار الداخلي مقتصرة على الحوار الخارجي. تمثّل السخرية واحدة من أهم سماتها. التنوُّع المكانيُّ فيها لا يعني حضورا سرديًّا مؤثّرا، كما أنَّها تتَّبع خطَّة زمنيَّة واضحة لا ارتدادات فيها. تدفع البنيةُ الشعريَّةُ الكامنةُ في نص المقامات من المحتوى السرديّ إلى الشكل السرديّ، فالمؤثّر الشعريّ يُفرغها من المحتوى السرديّ ليحوّله إلى مجرَّد شكل سرديّ.

كلمات مفتاحيَّة:
المقامات، الكُدية، البطل، الراوي، السمات، الحوار، الصراع، المحتوى السرديّ، الشكل السرديّ.

Abstract

Arabic maqamat are characterized by a number of features, foremost of which is that they are short texts collected around a single incident. Another feature connected to this is the difference in the texts and the stability of the characters, which are the character of the hero and the character of the narrator. The crisis of the plot does not revolve around the conflict between good and evil; rather on the conflict of begging. This makes the text of maqamat far away from the balance of two parties in victory. It relies on the character of the eloquent begging hero and the narrator. The other party is the audience who does not have an active narrative presence. There is no variation across characters and plots, as there is one plot and two characters. The hero does not spend a huge effort to achieve his role. He appears educated and aware of cultural landmarks, which is why s/he looks superior over others. There is no dialogue among other characters, nor internal dialogue. It is all external, with satire as its main trope. The spatial variation does not provide an effective narrative presence. The temporal plan is clear with no inconsistency. The poetic structure drives al Maqamat text from narrative content to narrative form. The poetic impact ceases the narrative content and turns it to sole structural content.

Keywords: Almaqamat, begging, protagonist, narrator, characteristics, dialogue, conflict, narrative content, narrative form.

أولا/ المقدمة

مازال النصُّ التراثي موضوعا للدراسة والتحليل وإعادة النظر مرّة بعد أخرى، بدرجة تجعلنا نعتقد أنَّه قادر على تجديد أساليب تلقّيه من جيل إلى آخر؛ بحكم التطوّرات المنهجية التي توفّر كلَّ مرّة فرصة جديدة للمعاينة. من هنا قد يكون السؤال عن جدوى الحديث عن السمات السرديّة للمقامات غير وارد على الرغم من كثرة الدراسات السابقة التي وقفتْ عند ذلك. فالدراسة الجديدة رهينة قدرتها على التجاوز والمحاورة النقدية التي تسوّغ لها مزاحمة الدراسات السابقة [1].

يسعى البحث إلى الإحاطة بأهمّ السمات السردية للمقامة بوصفها نصًّا سرديا في المقام الأول، محاولا الاقتراب من السردية العربية القديمة وهي تنمو في أحضان ثقافة شعرية، وكيف ترك ذلك الأمر أثره في مجمل تلك السمات التي وضعتْ نصَّها بين مفترق طريقي الشعر والسرد.

ثانيا/ السمات السردية

١ – مسار المقامة

تمرّ الفنون والآداب بأطوار تنتقل بها من حالة إلى أخرى أكثر نضجا، فهي لا تولد دفعة واحدة في شكل كامل، بمعنى استحالة أن يظهر فنٌّ أو جنسٌ مرة واحدة على يد شخص واحد، بل لابدّ من التدريج حتّى يصل إلى فنٍّ صقيل محكم البناء. يمكن للأجناس الحديثة كالرواية مثلا أن تعيننا على فهم مسار التطور هذا أكثر من الأجناس القديمة كالملحمة. إذ ليس بين أيدينا إلا نصوص ملحمية تامَّة لا تكشف عن مسار التطور الطويل، على عكس الرواية الحديثة التي نستطيع أن نعرف مراحلها السابقة، إذ نتوفَّر على نصوص تأسيسيّة

مثل الديكاميرون أو أجناس قريبة مثل حكايات الرومانس والفروسيّة وغيرها ممّا كان يُدرج في مراحل تطوّر الرواية، لنجد الفرق الكبير بينها وبين الرواية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. حين استقر بناء الرواية وأزاحتْ عن كاهلها كلّ شوائب النشأة والمراحل الأولى أمكن بعد ذلك وضع نظريّة للرواية. فلم يكن من الصدفة أن يجري الحديث عن نظريّة الرواية في بداية القرن العشرين، ثمَّ يتوالى الجهد النقدي لتخرج نظريّة الرواية من بين أعمال الشكلانيين والبنيويين من بعدهم. لم يكن الحديث عن نظريّة للرواية مقنعا وهي لم تكتسب وجودا شرعيّا بعد ولم تستقر عند صيغة فنّية مميّزة.

نفترض أنَّ المقامة لم تمرّ بمراحل تطوّرها كما ينبغي، أي أن تبدأ بمحاولات ضعيفة ثم أخرى أقلّ ضعفا حتى تستوي قائمة حين تبلغ نضجها. ما بين أيدينا من تاريخ للمقامة لا يأخذ هذا المسار التطوّري، وإنّما يختطّ مسارا مغايرا. تبدأ المقامة مع بديع الزمان الهمذاني وهي في مستوى مقبول ثم تبقى عند هذا مع الحريري، مع بعض الإضافات التي أحكمتْ النصَّ شعريا، لكنّها بعد ذلك تنحدر شيئا فشيئا حتى تخسر أهمّ ما يميّزها وهو محتواها السرديّ لصالح المحتوى الشعريّ الذي كسب الرهان بإزاحة السمات السردية لصالح سماته الراسخة في الجذر الثقافي للأدب العربي.

إذا كان قد تعذر علينا تشييد نظريّة سرديّة للمقامة؛ لأنّها لم تبلغ مرحلة النضج التي تتيح استخراج نظريتها، مثل الذي انتهت إليه الرواية حين اقترن ظهور نظريتها بمرحلتها الأخيرة؛ بسبب أنّ النصوص التي بين

أيدينا لا تبعد عن أن تكون نصوصا تمهيدية، إذ يمكن أن تأخذ المقامة شكلا آخر لو سارت في مسار التطوّر الطبيعي وليس المسار العكسي. إذا تعذر هذا فإنّه لا يمنع من تسجيل ملاحظات أوّليّة تُنبئ عن الشكل الأولي لنظرية السرد في المقامة اعتمادا على تكرّر هذه الملامح من نصّ إلى آخر، انطلاقا من عمل بديع الزمان ثمَّ من جاء بعده.

في المقامات نحن أمام نصوص سرديّة قصيرة (بحدود ٤٠٠ كلمة عند البديع وبحدود ٦٠٠ كلمة عند الحريري)، وهي تدور حول حادثة واحدة أو عدد محدود من الحوادث المتصلة سببيا أو زمنيا. يمثّل القِصر ملمحا بارزا في السرديّة العربيّة القديمة، إذ نجده في (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) ولا تخرج عنه المقامات. لا تميل السردية العربية إلى النصّ الطويل، وإنّما إلى النصوص القصيرة المُجمّعة التي يختلف، في الغالب النصُّ فيها عن أخيه. وهي من هذا تشبه ما نسميه اليوم (المجموعة القصصية). ربّما تكون القصّة القصيرة أقرب إلى السرديّة العربيّة من الرواية بوصفها نصّا طويلا. ولو قُدر للسرديّة العربيّة بكلّ اتجاهاتها بعد القرن الرابع أن تمضي شوطا في مدارج تطورها لقدّمت نصوصا أصولا في التراث الإنساني فيها قدر غير قليل من خصوصيّة الثقافة العربيّة، نظير ما فعلت (ألف ليلة وليلة)؛ لأن هذا القِصر له صلة واضحة بالذوق العربي الذي دربته كثيرا القصيدة الشعرية المشابهة في الطول والمحتوى.

٢- الشخصيَّات

ترشدنا مقامات البديع والحريري إلى أن تنوع النصوص قاد إلى سمة لصيقة بها، وهي تنوّع المتون وثبات الشخصية. المتون السرديّة

تكاد تختلف من واحدة إلى أخرى، وإن كان ذلك بشكل نسبي؛ لأنّ المقامات كثيرا ما تكرّر المتن السرديّ الواحد مع تغييرات طفيفة، لكنّ المهمّ أنّ وجهة الكاتب كانت تسير نحو تعدّد المتون وليس ترابطها في حلقات يتصل فيها اللاحقُ بالسابق لتشكّل سلسلة متّصلة. التنوّع الذي نقصده انفصال محتوى نصّ عن نصّ آخر. ما يقابل تنوّع المتون هو ثبات الشخصية، فالإسكندري والسروجي والحارث بن همام وعيسى بن هشام والمنذر بن حُمام والسائب بن تمّام وأمثالهم موجودون فيها جميعا. المقامة بالإجمال تقوم على: تغيّر الحبكة وثبات الشخصيّة. وهذا ما يمنح مقامات أي كاتب وحدة من نوع خاص.

بقيت ثنائيّة الراوي والبطل الثابتة مُعتمَدةً من اللاحقين (مقامات الحنفي ومقامات السرقسطي ومقامات ابن ناقيا والمقامات الزينية لابن الصيقل الجزري)، فصارت جزءا ثابتا حتّى مع انحدار المستوى السرديّ وضموره فيها. لعلّ في هذه السمة المهمّة، كما يلاحظ عدد من الباحثين ما يشير إلى تأثير المقامة العربية بالسرديّات الأوربية لاحقا التي كررتْ عددا من السمات الفنية مثل نزعة السخرية والشطاريّة التي شاعت في الأدب الإسباني أوّلا والأوربيّ لاحقا[٢]، ثم وجدت طريقا بعد مراحل طويلة من التغيير والتطوير إلى السينما. فليس من الصدفة أن تكون شخصيّة البطل المشرّد التي ألحّ على تقديمها شارلي شابلن واحدة من النماذج الأولى في تاريخ السينما. ليس بمعنى أنها أُخذت مباشرة عن الإسكندري أو السروجي، لكنّهما كانا النواة التي نُسج حولها تاريخٌ قصصي طويل انتهى بعد تطوير مستمر بهذا الشكل السينمائي. أي إن

النموذج، بعيدا عن عمليات التطوير، هو نموذج عربيّ في أصله.

لا تقدّم المقامة شخصياتٍ خيّرة وشخصياتٍ شريرة، وهو ما تعتمده الملاحم والقصص القديمة ثم الرواية الحديثة. توتّر العقدة فيها لا يتأسّس على الخير والشر، حتّى يمكن لها بعد ذلك أن تنفرج عقدتها بانتصار الخير بعد أن كانت السطوة للشرّ قبله، كما يشيع في السرديّات القديمة.

إذا كان سرد المقامة يجنح عن صراع الخير والشرّ إلى شيء آخر، فما نموذج الصراع الذي يقدّمه، ويتكرّر إلى الدرجة التي تجعله خصيصة ثابتة فيه؟ عقدة الصراع التي تستأثر باهتمام المقامة واضحة وهي صراع الكدية. وهذا يتطلب تحليلا لطبيعة هذا النموذج؛ للوقوف على مستوى التوتّر الذي يقدّمه، ولمعرفة إن كان يرقى إلى الشكل النموذجي لصراع الخير والشر؟

إن الأطراف في صراع الكدية ليس فيها تعدُّد على أي مستوى كمّي أو كيفي، بمعنى أن مبدأ الصراع يفترض أن تكون هناك مجموعة من الشخصيّات المختلفة ممثّلة للخير وأخرى ممثّلة للشرّ. يقوم القطبان (الخير والشرّ) في إطار هذه العلاقة بمستويات نوعية مختلفة من شخصيّات مطلقة الشرّ إلى شخصيّات قليلة الشرّ. وكذلك الحال في الشخصيّات الخيّرة. ليس في صراع الكدية هذا التوسّع، إذ لا شخصيّات على امتداد المقامات تمثّل القطبين. ما نجده فيها ينقسم على قسمين، الأوّل: الراوي أو الراوي والبطل معا؛ لأنّهما إن اتحدا لا نجد فرقا بينهما. البطل يباشر هذه المهمّة عبر بلاغته وحيلته، والراوي يتبعه أو يراقبه. وفي الغالب تختفي شخصية الراوي سرديّا وتنحصر مهمته في أن

يكون راويا ليتوارى خلف البطل. ومن جهة أخرى نجد فيها القطب الآخر وهو في الغالب جمهور غير مشخّص يُعامل على أنّه كتلة واحدة أو شخصيّة واحدة، لا تفاوت فيها، بل لا نكاد نجد له حضورا سرديّا واضحا ومؤثرا في حركته. وهذا ما نجده على سبيل المثال في مقامات الحريري، وكثيرا ما يُعبّر عنه بضمير واحد يظهره على أنّه شخصيّة واحدة لا مجال لأيّ اختلاف فيها.

إنَّ الحوارات التي تجري بين السروجي والجمهور في المقامات التي يخطب فيها بجماعة من الحاضرين دائما ما يكون ردُّهم بصيغة الجمع: «فقال له الحاضرون»[٣] أو « فاتّبعنا ما قال» أو «فتعلّقت الجماعة بذيله»[٤]. ومن بين ما يزيد عن عشرين صيغة ردٍّ جاءت على هذه الشاكلة[٥]، وجدنا صيغتين تخصيصيتين، يتولى فيهما فرد واحد من الجماعة الردَّ على السروجي، كقوله في الحُلوانيّة: «فابتدر أحد من حضر وقال..»[٦] والصيغة الأخرى يعطف في نهاية المقامة على صيغة الجمع المتقدمة ردا بالتفريد، بقوله في النجرانيّة: «فاعتلق به مِدرَه القوم (كبيرهم) وقال له..»[٧]. وفي حالات أخرى ينبري الحارث للردّ عليه دون الآخرين، وهو كثير. يعيدنا ردُّ الحارث إلى القسم الأوّل بوصفه شريك السروجي في ترحاله وراويه. من هنا يبدو لنا أنّ الجمهور في حواره مع السروجي يُقدَّم على أنّه شخصيّة واحدة بردّ واحد، في معظم نماذجها.

يظهر الجمهور في اللحظة التي تعلن عن نهاية التوتّر السرديّ – أي حين يحصل البطل على بغيته من جيوبهم – ثم يعود إلى الغياب. من الواضح أنّ هذا النوع من الحضور يمثّل مفارقة؛ لأنّه لا يحضر لتحقيق

أهدافه السرديّة في إدامة التوتر ودفع أقطابه إلى النهايات القصوى، بوصفه جزءا بنيويا من المشروع السردي، أي لا يكون حضورُه من أجل أن يتقدّم خطوات تجعل القطب الأوّل (السروجي) يتراجع إثرها، بل على العكس من ذلك يحضر ليمكن القطب الأوّل من التقدُّم ويبلغ السرد ذروته المؤمّلة. لا شكّ أنّ هذا الحضور السلبي نموذج فريد في تاريخ السرود الأدبيّة في العالم. غير أنَّ ما جعل الأذهانَ لا تلتفت إليه هو فقرُ المساحة السرديّة التي يغطيها متنُ المقامة الذي حال دون الكشف عنه بوضوح.

ليس في المقامة تنوّع لا على مستوى الحدث ولا على مستوى الشخصيّات، إنّما هناك واحديّة عميقة: حدث واحد وشخصيّة واحدة، كما تقدم. ولو كان هناك قدر من الغنى السرديّ على مستوى الحدث لبرز نموذج المقامة على مستوى الحبكة. في أحيان (مقامات الحريري بشكل خاص) تكون هناك شخصية واحدة (السروجي ومن يختصم معه) وما يقابلها ليس الجمهور، وإنّما شخصية القاضي (المعريّة والإسكندريّة والزبيديّة والصعديّة والتبريزيّة والبكريّة والرمليّة) أو الوالي (الشعريّة والرقطاء والمرويّة). لكنّ النمط السرديّ فيها جميعا لا يختلف، فالنهايات متشابهة. ربما يكون الفارق هو مستوى السخرية الذي تتعرض له هذه الشخصيات العامة أو الوقوع في حبائل شخصيّات هامشيّة، وهذا فارق دلالي وليس فارقا سرديّا. لا تختلف الوظيفة السرديّة للقطب الآخر من الشخصيّة الجماعيّة (الجمهور) إلى الشخصيّة الفرديّة (القاضي أو الوالي)، بل نجدها دائما شخصيّات لا تعيق تقدّم البطل وإنّما تمكّنه من الظفر

ببغيته.

إنّ نموذج التقاطب الذي تقدّمه المقامة لا يفي باعتقادنا بمتطلبات التوازن المؤمَّلة في الصراع الدرامي. ليس هناك قدر من تكافؤ الملكات أو تكافؤ الفرص الذي يمكّن الشخصيّات المتقاطبة من أن تدخل ساحةَ السرد بعدّة تامّة. كلُّ ما هناك وفرة ملكات عند طرف، يقابلها فقر منها. وهناك مال عند القطب الآخر يسعى لاقتناصه القطب الأوّل: عند الطرف الأوّل (البطل) غنى سرديّ وفقر مادّي، وعند الطرف الآخر (الجمهور) أو (القاضي والوالي) فقر سرديّ وغنى مادي في الغالب. تكون حركة السرد باتجاه تحقيق الغنى السرديّ والغنى المادّي للبطل؛ ليجتمع عند القطب الآخر الفقرُ السرديّ والفقرُ المادّي. لا شكّ أنّ الأهمّية القصوى هنا هي للغنى السرديّ؛ لأنّه في أقلّ تقدير الأداةُ في بلوغ الغنى المادي. إنّ من يتمتع بالغنى السرديّ يتمتع بكلّ شيء. لا ترضى المقامة إلا أن تجمع في يد البطل نوعي الغنى. لا نجد نماذج تقود فيها النهاياتُ إلى اتحاد الغنى السرديّ بالغنى المادي عند الجمهور؛ لتبقى شخصيّة البطل معدمة كما بدأت. إنّ بساطة الحبكة لا تمكّن من تحقيق هكذا نهايات. كلُّ شيء محسوم سلفا. الملكات الشعرية قادرة دائما على تحقيق الظفر. وهو ظفر تامّ لا يخسر فيه البطلُ شيئا. انتصار البطل في النموذج التقليدي للسرد (صراع الخير والشر) أو ما يمكن تسميته بـ(الحبكة الدرامية) يقدّم البطل دائما شيئا عزيزا ثمنا لنصره. لا يأتي النصرُ فيه سهلا. يمكن هنا أن نستعين بالنموذج التاريخي وهو ملحمتا الإلياذة والأوديسة. ففي الأولى نجد كيف كان النصر في حرب طروادة مكلفا بما حصده من أرواح

الأبطال؟ يكفي فيه أنّ البطل المغوار أخيل قُتل فيها. كما تقدّم لنا الأوديسة هي الأخرى الأثمانَ الباهظة التي دفعها يوليسيس ثمنا للنصر بتلك الحرب، وكيف جاب البحارَ وذاق غصصَ الموت، واستباح خطّابُ زوجته قصرَه يوميا؟ لا وجود لنصر مجّاني في الصراع الدرامي، بل هو مكلف كلفة تساوي كلفة النصر. لا يقدّم بطل المقامةِ ثمنا لنصره. إنّه شخصيّة سحريّة (إنَّ من البيان لسحراً)، لا تدفعها أقدارها لتقدّيم أيَّ تكلفة. نصرها ينجزه سحرُ البيان، إذ يسري إلى قلوب القوم، فيشلّ مقاومتهم ويحرّك جيوبهم.

إنّ هذه الحبكة، على الإجمال ليس فيها نماذج متكافئة تقف على أطرافها، وليست هناك كُلف يدفعها البطل المنتصر. إنّما هو صراع يسير ونصر أيسر. ما إن تبدأ حتى ينتهي بالظفر. السلطة والغلبة لا تتخلّف عن البطل دائما. وبقدر ما يتمتّع البطل فيها بوضوح، يحاط الطرف الآخر بعتمة لا تسمح له بأيّ ظهور سرديّ حقيقيّ يمكّنه من الوقوف في مواجهة البطل المستأثر بالامتياز السرديّ. ويمكن أن نسمّي هذا النموذج من الحبكة بـ (الحبكة الغنائية) التي تقابل الحبكة الدرامية؛ لأنّها لا تختلف عن نموذج الشعر الغنائي على مستوى حضور شخصيّة الشاعر فيه. تقترب المقامة، وفق هذه الحدود، من قصيدة المديح: الممدوح بطلٌ كريم وفارسٌ لا يُشقّ له غبارُ، لا سبيلَ لمن يقف أمامه سوى الهزيمة. في قصيدة المديح يحضر البطل الممدوحُ ويغيب أعداؤه. لا يحضرون - إن حضروا - إلاّ وهم مكللون بالهزيمة. أي إنّ حضورهم يشهد للبطل ببطولته، فهم يحضرون لغيرهم لا لأنفسهم.

لا تبتعد المقامة كثيرا عن الجذر

الذي يستمدُّ منه الشعر الغنائي موقفه المنحاز دائما للذات وتقديمها على غيرها. إنّ العقل الشعريّ الذي تجلّى هنا في الحبكة الغنائيّة هو في تصورنا السبب وراء غياب الحبكة الدراميّة واختفاء أيّ أثر للصراع المباشر بين الخير والشر في المقامة. إذ أغلقت النزعة الشعرية، في المقامات على أقل تقدير، الأفقَ السرديّ الذي يتيح له أن يقدّم نموذج الحبكة الدرامية، فكان البديل هو الحبكة الغنائية التي افضتْ إلى بقاء السرد في دائرة الشعر. لم يكن السرد في المقامات إلا تفريعا للتنظيم الشعري، ينبثق من داخل الشعر ولا يقف في مواجهته. إنَّ المبدأ الذي يحكم سرد المقامات مبدأ التفريع لا مبدأ التنويع على مستوى الجنس الأدبيّ. أي إنَّ المقامات فرع أنتجه العقل الشعري واكب عن طريق تطورات الحياة في الحواضر الإسلامية عند نهايات القرن الرابع الهجري، ولم تكن انسلاخا عن مركزية الشعر الضاربة بعيدا في الوجدان العربي، ولم يكن بإمكانها أن تؤسس لجنس يختلف نوعيا عن الشعر. وهنا يقف الشعر مرّة أخرى عائقا أمام تطوير نصوص سرديّة؛ ما دام لا يرشح عن ذلك إلا ما يمكن أن تقدّمه الحبكة الغنائيّة التي أسست البنية السردية للمقامات.

٣- الراوي والبطل

تتسم المقامات بأنّها محدودة الشخصيات. هذه المحدودية تكاد تقف عند الشخصية الواحدة في كثير من نصوصها. حتى ثنائية الراوي والبطل لا تتسم بوضوح سردي يجعلنا نستخلص سمة مطّردة، فالراوي أحيانا شخصيّة، أي راوٍ مشارك وأحيانا أخرى راوٍ غير مشارك. يقف مرّة إلى صفّ البطل، ومرّة في مواجهته، فيكون محلا للسخرية؛ لانطلاء الحيلة عليه.

فإذا كان الراوي مشاركا ويقف في مواجهة البطل، فإنّ المقامة تنتصر دائما للبطل عليه، نجد هذا في (الحلوانيّة والدمياطيّة والكوفيّة والمجاعيّة) عند البديع، وفي (الدمياطيّة والكوفيّة والبرقعيديّة والمغربيّة والواسطيّة والزبيديّة والبكريّة) عند الحريري. البطل مقدّم على الراوي بشكل ثابت؛ لهذا كثيرا ما يغيب الراوي عن نصوص، أو يأخذ مساحة هامشية لا تزاحم مساحة البطل في نصوص أخرى، فضلا عن أنّه كاتم سرّه الذي لا يفضحه أمام الآخرين لكي لا تفشل حيلة أبي زيد وتتبع المقامة مجراها [٨].

إنّ ذلك لا يمنع من ملاحظة غياب البطل أحيانا، كما في (البغداديّة والجاحظيّة والمغزليّة والخلفيّة والصيمريّة والبشريّة وغيرها) عند البديع، والاقتصار على الراوي، الذي لا يتحول فحسب من راوٍ غير مشارك إلى راوٍ مشارك، بل يتحول إلى بطل وراوٍ في وقت واحد. (الخمريّة) عند البديع مثال واضح على ذلك. وهناك مقامات كالأسديّة تكون البطولة لعيسى بن هشام، لكنّ الإسكندري يحضر في ختامها حضورا بسيطا. إذا كان هناك شيء من التنازع حول بطولة المقامات عند البديع بين البطل والراوي، فإنَّ هذا لا وجود له في مقامات الحريري التي أُسندتْ جميعها إلى السروجي، واقتصر الحارث فيها جميعا على مهمّة الراوي المشارك، فلا تناوب بينهما. لا تكشف مقامات الحريري عن ذلك التناوب في البطولة الذي يطالعنا عند البديع. ربَّما وجد الحريريُّ في هذا التناوب ما يربك نصَّه ويُفقده شيئا من الوحدة التي يمكن أن تمنحها البطولة المطلقة للسروجيّ في المقامات واحدة بعد أخرى، فعدل عن ذلك إلى ما يحقّق تلك الوحدة،

حين قصرها على شخصية واحدة، محتفظا بدور محدد لشخصية الراوي لا تحيد عنه إلا قليلا، الأمر الذي منحها انسجاما واضحا.

من سمات شخصيّة البطل، ومثلها شخصية الراوي أنّها شخصية مثقّفة ملمّة بمعارف عصرها بشكل يثير الإعجاب. منحتها ثقافتها الواسعة رتبة أسمى من الشخصيات التي تجاورها في النصّ. ولعلّ هذا هو ما يجعلها منتصرة دائما. يتحول وعي الشخصيّة المفارق من أحد مكونات الشخصيّة إلى ركن سرديّ؛ لأنّه مركز الدائرة السرديّة في أغلب أحوال. وذلك هو سبب الإعجاب الذي يحوزه ويدرُّ عليه العطايا. فلو أنّ شخصيّة البطل لم تكن بهذا التميّز المفارق لما تحقّق للمقامة أن تُكمل حيلتها ومن ثمّ سرديّتها. تُصعّد المقامة هذه السمةَ إلى مرتبة العنصر بما تنيطه به من مهام رئيسة على امتداد حركة السرد، ودليل ذلك أنّنا لو سلبنا هذه السمة من البطل، فإنّنا سنسلب بذلك بطولته.

لقد نتج عن هذه السمة من حيث الأهمية والترتيب أن تتقدم الشخصيّة على الفعل، إذ توجّهتْ عناية المقامة نحو تقديم شخصيّة بطوليّة بشكل ثابت فأفسحتْ لها في المجال لإبراز ملكات البطولة عندها، أكثر مما أفسحتْ لتنامي فعلها وتطويره. وقد أثّر هذا في تضخم مساحة الوصف واضاءة الشخصيّة خارجيا على حساب الحدث الذي يتوقف في كثير من نماذجها بدرجة الصفر. لقد تمَّ تعويض فقر الحبكة من الأحداث بغنى الشخصية، وفي هذا مفارقة غير منتجة حين تُسرَّع الشخصيّة ويُبطَّأ الحدث؛ لأنَّ حركة السرد تفقد بذلك التوازن الذي تتطلبه العلاقة بين الشخصية وما تقوم به من أحداث. وعلى هذا

المستوى تختلف المقامات عن السرود القديمة والحديثة التي نجدها قائمة على شيء من التوازن.

إنَّ شخصيّتي البطل والراوي المشارك تقفان عند حدود محايدة لا تدفع القارئ إلى الإدانة أو التعاطف مع تطوّر الأفعال وانتقالها من حدث إلى آخر حتّى بلوغ الذروة. إنَّ التوقّف عند مستوى أدنى من الحدث لم يدفع كاتبها إلى خلق ما يأمله من تعاطف أو إدانة لشخصيّاته، وهو ما كان من الممكن أن يوفره الغوص نسبيا داخل المحتوى النفسي لها. مردّ مثل هذا الانطباع يعود إلى مستوى غنى الشخصيّة نفسها، بما تعيشه من تجاذبات. أي أن تتّصل القضية بالكفاءة السرديّة. إنَّ إنتاج نصوص قصصية يستلزم أكثر من استحضار شخصية معبَّأة بعدد من السمات الجاهزة، وزجّها في مواقف متكررة تعاود فيها الحركة نفسها، فثمّة جهد لابدّ منه لتقديم شخصيّات حيّة لا تُتهم بالسطحيّة والانكشاف، أو على أقلّ تقدير تملك قدرا من الغنى الداخلي الذي ينعكس إيجابا على الحبكة.

٤- الحوار

يُلاحظ على بنية المقامة أنّها لا تنفتح على حوار متواصل، يشغل تبادلُه حيّزا مهمّا من النصّ. الحوار الذي نجده فيها هو ما يمكن تسميته بالحوار غير المتصل، وهو أن تتكلّم الشخصيّة الأولى فتدخل الشخصيّة الأخرى في صمت - مع التذكير أنَّ الشخصيّات لا تزيد دائما عن اثنين وعن واحدة سرديا غالبا - تتراجع معه عن المشهد الحواري؛ بسبب تواصل حديث الشخصيّة الأولى واستطالته التي أقصت الأخرى، حتى يتبادر أن الأخرى لم تكن إلا سببا لدخول الأولى في هذا الحوار الطويل. نجد ذلك واضحا في (المضيريّة) عند

البديع و(الدمياطيّة) و(السنجاريّة) عند الحريري. فما إن يبدأ البغدادي في المضيرية الحديث والانتقال بالوصف من امرأته إلى أشياء بيته الأخرى، حتّى يختفي الإسكندري تماما، ليسود المشهدَ صوتٌ واحد. ثم حين ينتفض الأخيرُ بسبب إطالة الحديث وتأخر الطعام يختفي البغداديُّ هذه المرّة، ولا يبقى في المشهد سوى الإسكندري.

إنَّ تبادل الحوار ليس حاضرا باستمرار في المقامات حتى في النصوص السرديّة منها، وإن حضر فإنه يحضر بالتناوب. أي هو حوار الشخصيّة الواحدة والصوت الواحد. بحيث تكون إحداهما لحظة حديث الأخرى باهتة الحضور متوارية، يحجبها استرسالُ الشخصية المتحدّثة. لا يشذّ عن هذا التناوب سوى بعض مقامات البديع والحريري، منها مطلع (المارستانية) عند البديع و(الدينارية) و(الشعرية) عند الحريري، على سبيل المثال.

يكاد الحوار الداخلي أن يختفي في المقامات، لينصرف مدلول الحوار إلى الخارجي فقط. وهذا ما جعلها تستعيض عنه أحيانا بالتصوير الخارجي للعلاقة بين الشخصيّات. وهو أمر يشكّل ملمحا مهما في حركة تطوّر الفنون القصصيّة، إذ يشير إلى أن الشخصيّة الإنسانيّة تمثّل في هذه المرحلة فعلا خارجيا وليست مركّبة من محتوى داخلي يمكن أن ينهض به الحوار الداخلي وفعل خارجي يوكل إلى حوارها الخارجي. الشخصيّة هنا كيان بسيط وليس معقّدا، مداره الفعل الخارجي. الفعل الخارجي قياسا على ذلك لابدّ أن يكون مما هو متوقّع منها، فلا تفاجئ القارئ بفعل يثير الاستغراب ويخالف مبدأ سطحيّة الشخصيّة أو بساطتها. يمثّل

ظهور الحوار الداخلي مرحلة مهمّة في التقديم السرديّ للشخصيّة الإنسانيّة والالتفات إلى شطر الصراع المغيّب، ولم يكن للمقامة وهي في مستهلّ نشأتها أن تلتفت إلى هذا فتدمجه في سرديّتها. تكشف متابعةُ بنية الحوار عند الهمذاني أن هذه المرحلة التأسيسيّة لم يتهيّأ فيها لأركان العمل السردي الوقوف على قدم ثابتة؛ لتنتج نصوصا مكتملة العدّة. يفصح لنا هذا النمط من الحوار عن أن المقامة تمرّ بمرحلتها الأولى، وهي مرحلة الشخصيّة الواحدة. حين تفسح المقامة لشخصيّة واحدة أن تظهر، فهي تعمل على إخفاء الشخصيّة الأخرى، ولا تتيح لهما الحضور معا في الوقت نفسه. لابدّ لشخصيّة واحدة أن تعتلي خشبة المسرح، تخرج معها الأخرى من الخشبة، ثم يتبادلان الحضور. ولا يتهيّأ لهما أن يقفا معا في وقت واحد فينشأ حوار متّصل من سماته القصر والإيجاز؛ فتُتاح لهما المشاركة المتبادلة في تطوير عقدة الحكاية.

٥- السخرية

تمتد السخرية بشكل واسع في المقامات، لذلك يصحّ القول إنّها قصّة ساخرة أنشأتها ظروفها الخاصة. وقد قرّبها ذلك كثيرا من وظيفة الإمتاع، الأمر الذي يسَّر لها التقبّل الشعبي والرضا الرسمي بعدُ. تلازم السخرية شخصيّة البطل، كأن الغرض من كلّ العدّة التي أعطيت له هو أن تخرج بهذا القدر من المفارقة بما هي عليه من سخرية واستخفاف. لقد اعتمد المقاميون أساليب مختلفة في الحيلة منها ما يتصل بسلوك بعض رجال الدين، ومنها الاحتيال والنكتة وبراعة الظرف والثرثرة وسلاطة اللسان وغيرها[٩]. ليس من الشائع أو المقبول أن تكون شخصيّة بهذا المستوى من البيان الرفيع وهي على هذا القدر من السخرية. كأن

هذه الشخصيّة ملتقى التناقضات، أو هي ما يوحّد تلك التناقضات.

٦- الزمان والمكان

يمكن وصف قصصيّة المقامة بأنّها قصصيّة المشهد الواحد، بناء على حضور الزمان والمكان فيها. ليس فيها فسحة زمانية أو مكانية تبيح تعددَ الأزمنة والأمكنة. ربّما كان الزمان أفقر في تنوّعه من المكان، إذ تلجأ أحيانا إلى تنويع مشهدي مكاني كأن يكون جزءُ المقامةِ يتّصل بمكان رحلة القافلة، وجزؤها الآخر بلوغ مدينة ما. لكن هذا التنوّع لا يمنع من الذهاب إلى أن المكان فيها أفقر سرديّا من الزمان. فليست هناك سببيّة تسوّغ اختيار مدينة أو مصر في أيّ مقامة على الأغلب. وإذا كانت المقامات نصوص سفر وترحال، والشخصيّات فيها لا تعرف الثبات في المكان، فإن هذا الترحال المستمر لا يمثّل إضافة سرديّة تطوّر نصّ المقامة في هذا المجال. نستطيع أن نستبدل مكان أيّ مقامة بمكان مقامة أخرى، دون أن يتأثر الحدث أو الشخصيّة. لا يتعدى الأمر في الغالب التسمية التي ترد في مستهلّ النصّ: (كنتُ ببغداد عام مجاعة) أو (كنتُ بنيسابور يوم الجمعة)[١٠] أو (شهدتُ صلاة المغرب في بعض مساجد المغرب) [١١] أو (وردتُ اليمامة ولا أملك سدرا ولا ثُمامة)[١٢]، وغير ذلك. لا يتأثر نصّ المقامة أو يتغيّر بتغيّر المكان؛ لأنّ المكان هنا له حضور لغويّ لا يتعدّى الاسم، فهو دون المنزلة التي يكون فيها عنصرا سرديا، فلم يستوف متطلبات دمجه بالحدث والشخصيّة في وحدة تنمو معا. مع أنَّ المقامات - ولها في هذا تاريخ طويل- كانت ملتفتة لأهمّية التنوّع المكاني حتى شملت مقامات أيّ كاتب رقعةَ العالم الإسلامي كاملة، لكن ذلك لا يخرج عن أن يكون حلية

ذات وظيفة تزيينيّة وليس عنصرا له وظيفة بنيوية.

ليس في المقامات خصوصيّات مكانيّة توجه الحدث، أو تكون بؤرة للسرد ينمو انطلاقا منها. إذا كنا لاحظنا توظيفا سرديّا للمكان في نصوص معيّنة مثل (الحُلوانية) عند الهمذاني، لكن ذلك لا يرقى به إلى أن يكون ظاهرة نصّية وإنّما هو ورود عرضي؛ لأنّ الأصل المتكرّر هو غياب الخصوصيّة المكانيّة أو فاعليته السرديّة. حين يغيب المكانُ سرديّا، فإنّ تفاصيله الدقيقة تغيب هي الأخرى، فالوصف لا يمسّ مشهديّة الحدث التي تقدّم المكانَ بالشكل الذي يحقّق وظيفة الإيهام بالواقع وإدماج الشخصية في أجوائه. الراوي غير معني بتقديم مكانيّة المكان عبر الوصف ليمهّد للحدث بعد ذلك، وإنّما غالبا ما ينصرف اهتمامه إلى الوصف العام الواقع تحت تأثير الانطباعات والاستجابة الشعريّة.

يقول الحارث بن همّام واصفا الغوطة: «فلما بلغتها بعد شقّ الأنفس وانضاء العنس. ألفيتها كما تصفها الألسن. وفيها ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين»[١٣]، ليس في هذا ما يمكن تسميته بالوصف السردي، فلا وضوح لتفاصيله، ككما أنَّ مشهديّة المكان غائبة تماما. هذا الوصف لا يبعد عن أي وصف يصدر عن أي عربي حينذاك، فضلا عمّا فيه من إلحاح على صيغ جاهزة وتزيين بديعي يتحول معه الجناس والسجع إلى غاية مقدّمة على غيرها. ومثله يقول السائب بن تمّام: «وردت سنجار وقد فارقت الوكن والوجار وعدمت الصاحب والجار...»[١٤]. بل يمكن أن نذهب أحيانا إلى أنّ السجعة هي ما يقود إلى اختيار اسم المكان، كقوله: «أزمعتُ الشخوص من برقعيد وقد شمتُ برق عيد»[١٥] أو قوله: « أصعدتُ إلى صعدة وأنا ذو شطاط يحكي الصعدة»[١٦]. وهو على نحو التدقيق

لا يصحّ عليه الوصف المكاني، إذ هو أقرب إلى الانطباعات المكانيّة. وحين يوغل قليلا في الوصف، فإنّه يدخل في الوصف الجغرافيّ لا الوصف السرديّ، فيذكر شيئا من خصوصيات عامة للمكان الذي هو فيه، كما في قوله في مقامات السرقسطي: «حللت ظَفَار، مُقَلَّم الأظفار، مُشَذَّب المَرْخ والعَفَار، نِضْو الأسفار...»[١٧]. إذ يميل الراوي إلى التذكير بسمات تخصّ المكان وتاريخه (ملوك حِمير) وما ينبت فيه من شجر (المرخ والعفار). وهذا لا يُعدّ وصفا سرديّا، قدر ما هو وصف جغرافيّ أو تاريخيّ، ليشكّل نوعا من الاستطراد الوصفي الذي يُفرّع الحدثَ ولا يوحّده. على الإجمال يمكن القول إن المكان لم يوظف في أغلب النصوص توظيفا سرديّا ينطلق من إدراك لُحمته بالسرد، فكان الوصف إما شعريّا أو جغرافيّا ولم يكن سرديّا إلا في عدد قليل من النصوص.

لا يبعد الزمان كثيرا عن ذلك، فليس هناك ارتدادات زمانية تُوصل أحداثا ماضية بأخرى حاضرة. كما ليس هناك تلاعب في تتابع الأحداث بالتقديم والتأخير. وهذا أمر طبيعي في عموم السرديّات القديمة. هذه السمات وإن كانت لا تتّصل بأوّلية الفنّ القصصي، لكنّها تشي بضعف توظيف الزمان ودمجه هو الآخر بمجرى الحدث والشخصيّة، فلا يعود شيئا قابلا للإزالة أو التغيير.

٧- التطويق السردي

إنَّ الوحدةَ السرديّة التي قوامها (اللقاء – الفراق) من السمات السرديّة التي أسّسها البديعُ وطوّرها الحريري. تبدأ المقامة من نقطة سابقة على اللقاء بين الراوي والبطل، وتنتهي عند نقطة لاحقة للفراق، وبين اللقاء والفراق تتطوّر عقدة الحبكة حتّى تنحلّ. وإذا كان البديع هو من وظّف هذه التقنية، فإنّه لم يستثمرها بالشكل الذي طورها إليه الحريري فجعلها شاملة للوحدات الصغرى (المقامة) والوحدة الكبرى (المقامات). «الوحدتان السرديتان اللتان تؤطّران كلّ مقامة من المقامات

(اللقاء – الفراق) تؤطّران كذلك الكتاب. يستنسخ العالمُ الصغيرُ على مستواه نقطتي بدء وخاتمة العالم الكبير»[١٨]. إذ ليس في مقامات البديع مثل هذا الإحكام على مستوى الوحدة الكبرى، كما أنّ عددا من المقامات (الوحدات الصغرى) لا يلتزم بهذا التركيب، إذ قد يكون لقاءٌ لا ينتهي بفراق. نجد هذا ابتداء من المقامة الأولى (القريضيّة) حيث تنتهي بتعرّف عيسى بن هشام على الإسكندري، ومثلها تنتهي الثانية (الأزاذية) والثالثة (البلخيّة)، حتّى تأتي الرابعةُ فيكون الافتراقُ نهايةَ المقامة بقوله «فتركته وانصرفت..»[١٩]. الأمر نفسه يكون مع الوحدة الكبرى حيث لا تُؤذن نهايةُ المقامات بفراق لا لقاء بعده، كما فعل الحريري إذ أحكم إغلاق الوحدات الصغرى والوحدة الكبرى في المقامة الخمسين (البصريّة) حين آذنت بفراق لا لقاء بعده، فكان حريصا دائما على اختتام كلّ مقامة بالفراق، ولم يشذ عن ذلك إلا في مقامتين (الزبيديّة والساسانيّة).

٨- من يُحدّث ومن يكتب

من الملاحظات العامة الأخرى أنَّ المقامة تفترض شخصيتين تخيليتين إحداهما داخل النص (الراوي) والأخرى خارجه (الكاتب). نجد فيها جميعا شخصية الراوي المسمّاة كأن يكون عيسى بن هشام أو الحارث بن همّام أو المنذر بن حُمام أو غيره. الراوي شخصيّة ذات وظيفتين بوصفه راويا ومشاركا في الحدث غالبا. الشخصيّة السرديّة الأخرى شخصيّة افتراضية غير مسمّاة مجهولة لا تقف النصوص عندها، وهي الشخصيّة التي يضمرها الاستهلال دائما بقوله: حدثنا أو حدّث أو حكى أو قال. هي تلك التي نفترض أنّها تحوّل مشافهة الراوي إلى نصّ مكتوب. الكتابة في كلّ المقامات لا تُنسب إلى الراوي وإنّما تُنقل عنه؛ لهذا نجد مطالعَ المقامات تلازم صيغةً ثابتة في قوله: حدّث أو حدّثنا أو قال أو حكى أو روى أو أخبر أو ما شاكلها. صيغة حدّث تستبطن المشافهة، ولا

تبعد عنها الصيغ الأخرى في سياق القصّ قديما. لكنّ شيئا من الاضطراب نجده في إحدى مقامات البديع (الشيرازيّة) حين يماهي بين الراوي عيسى بن هشام والكاتب. يقول في ختامها: «قال كاتب المقامات فأشار إشارة أنكرتُها وأنشد أبياتا حفظتُها وما نقلتُها»[٢٠]. وكأن الكاتب حضر مع الإسكندري، وليس عيسى بن هشام. ونحن نفترض أنّ هذا غيرُ ذاك، إذ هما شخصيّتان ينقل أحدهما عن الآخر، يفترضهما نصّ المقامة في مجمله. ولو قال: «قال عيسى بن هشام: فأشار إشارة.. إلخ» كما فعل في مواضع كثيرة غير هذا لاستقام له الأمر. في مقامات الحريري نجد تعديلا ينسجم مع مواقع الشخصيات التخييليّة. يقول في ختام الرحبيّة: «قال الراوي فمزّقتُ رقعته شذرَ مذرَ...»[٢١]. هذه الصيغة منسجمة مع ثنائيّة المشافهة والكتابة أو التمييز بين الراوي والكاتب، ولا تُدخل الأخيرَ ساحةَ النصّ ليكون جزءا من الحكاية أو الشخصيات الداخلة فيها.

٩- المطلع السرديّ

إنّ البنية الشعريّة الكامنة في أعماق النصّ السرديّ تدفع به إلى الانزياح عن المحتوى السرديّ إلى الشكل السرديّ. أي تُخلي عمقَه للآليّات الشعريّة التي تبقى حاكمة حتّى وإن ظهرت بغير المظهر الشعريّ، يتحوّل النصّ معها إلى سطح سرديّ وعمق شعريّ. حين يكون الشعريّ في عمق السرديّ، فإنّ نموّه سيتوقف عند نقطة قريبة في الغالب، لا تبعد كثيرا عن بدايته. إنّ تصنيف المقامات الذي سبق أن وقفنا عنده له في هذا الانزياح ما يبرّره. تنقسم المقامات على نحو الإجمال على ثلاثة أقسام: مقامات سرديّة، وهي تلك التي أتيح فيها للنمو السرديّ أن يتمدد إلى درجة معقولة أحكمت دائرة السرد بحدود معينة، (الأسديّة والبغداديّة والموصليّة والمضيريّة وغيرها) عند بديع الزمان الذي يتفوق على الآخرين في هذا السبيل أو (الصنعانيّة والكوفيّة

والمعريّة والسنجاريّة والنصيبيّة والفارقية ونحوها) عند الحريري. ومقامات غير سردية، غالبا ما تخرج عن الإطار الحكائي لتدخل في موضوعات أخرى كالأحاجي والمطاردات الشعرية والسجالات الفقهية واللغوية وسواها، مثل (القريضيّة والآزاديّة والبلخيّة والسجستانيّة والكوفيّة والغيلانيّة وغيرها) عند البديع، و(المراغيّة والقهقريّة والرازيّة والفراتيّة والقطيعيّة والملطيّة والحلبيّة والساسانيّة) عند الحريري.

نطالع بعد ذلك مقامات شبه سردية، هي الأكثر كما تقدم. نجد إطارا سرديا في مستهلها سرعان ما تتخلى عنه حين تدخل موضوعها، فيتوقّف عند نقطة ابتدائيّة تبيح تسميتها بالمطالع السرديّة، على غرار المطالع الطلليّة التي أحكمتْ حضورها في عصور الشعر الأولى لتكون الجزء الأول من أيّ قصيدة، للشاعر بعدها أن يلج موضوعه أو غرضه، ومثلها المطالع الغزلية أو نحوها، مما وقفتْ عنده مليا الدراساتُ الحديثة[٢٢]. إنّ جلّ ما استطاعت المقامة المتقدّمة أن تورّثه للمتأخرة هو هذا الأمر: المطالع السرديّة. لقد اختفت المقامة السرديّة بعد الحريري، لتتمدد شبه السردية طولا وعرضا. أي إنَّ المقامة بعد الحريري ليست كسابقتها على ثلاثة أقسام، وإنّما على قسمين: شبه السرديّة وغير السرديّة. وكانت الغلبة لشبه السرديّة. إنّنا أمام تقليد بدأ يترسّخ من كاتب إلى آخر، في تنويع أساليب المطالع السرديّة، والاكتفاء بالتأطير السرديّ الذي يوفّر مدخلا يتلاشى بعده السرد. يقترب بناء المقامة من بناء القصيدة القديمة التي تنقسم على مطلع وغرض. وظيفة المطلع في الشعر والمقامة توفير أسباب الانتقال إلى الموضوع فضلا عن الوظيفة الابتدائيّة التي يشير إليها ابن قتيبة المتّصلة بالإلفات وصرف الوجوه إلى الشاعر[٢٣]، فيتحوّل إلى ما يشبه الوسيلة التي تقترن بتحقيق هدف. لا تعود القصيدة بعد أن تدخل

موضوعها إلى استكمال الحديث عن الطلل ولا يعود السرد للمقامة بعد أن تدخل هي الأخرى إلى موضوعها.

من الواضح أنَّ نوعا من التنظيم الشعري تسرّب إلى بناء المقامة، هذا إن لم يكن ولد معها من رحم الثقافة العربية المُحتفية بالشعر، أدَّى لاحقا إلى فصل المحتوى السرديّ عن موضوعها، كما انقسمتْ من قبلها القصيدة بين المطلع والغرض. لقد أسدل الستار على سرديّة المقامة حين شرعتْ في التعامل معها على نحو هامشي لا يتعدّى أن يكون حلية، مثلها مثل الأساليب البديعيّة التي افتتنت بها وأرهقتْ النصّ. ليس من فرق بين الأساليب البديعيّة التي تمطرها سماء المقامة، والإطار السرديّ. حين يكون الاستهلال السرديّ كأيّ حلية بديعيّة؛ فإنّه سيتحرك في إطار الشكل وليس المحتوى. وهذه هي النهاية الحتميّة التي سعى لها العقل الشعريّ في إحكام قبضته على أكبر محاولة تمرّد جرتْ في تاريخ الثقافة الشعريّة العربيّة.

ثالثا/ الخاتمة

السؤال الذي حاول البحث أن يجيب عنه وهو يتقصى السمات السردية للمقامات، هو: ما الذي قَعَد بالعناصر الأوّلية (الشخصيّة، الحدث، الزمان، المكان) عن النهوض بوظيفتها السرديّة في نصوص المقامات، فتراجعت إلى خلفيّة باهتة للنصّ وانتهت إلى نوع من الهشاشة السرديّة على نحو عام؟ من الواضح أنَّ التراث الشعري تدخَّل في عمل أكثر العناصر السردية في المقامات، فأعاق نموَّها أو حوَّلها باتجاه الشعر وصرفها عن وجهتها التي اجتهد الهمذاني في خطّها للأدب العربيّ.

الهوامش:

١- تقف دراسة عبد الملك مرتاض في مقدّمة مجموعة من الدراسات القديمة، إذ كان قد أفرد بابا طويلا توسّع فيه بدراسة جملة من الخصائص الفنّية للمقامات، توزّع بين الخصائص المضمونيّة كالإضحاك وخصائص شكلية وقف فيها عند الصيغ البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وبديع ونحوها، وخصائص قصصيّة تناول فيها أنواع الحبكة والتشخيص وفقر الأفكار والوعظ. ظ: فن المقامات في الأدب العربي، ٢٨١ – ٣٥٦. وعلى أهمية هذه الدراسة الرائدة لكنّها كانت قد كتبتْ في مرحلة سابقة عربيا على التعرّف على النظريّة السرديّة التي كانت حينها في طور التشكيل والمراجعة.

٢- يعرض نادر كاظم لعدد من هذه الدراسات المهمة التي وقفت على وجوه من التشابه لا ينكرها المدقّق، ويناقشها باستفاضة. ظ: المقامات والتلقي، ٣٤٣ وما بعدها.

٣- مقامات الحريري، ٤٢٧.

٤- المصدر نفسه، ٣٠٦.

٥- ظ: مقامات الحريري، ٤٨، ١١٤، ١٢٠، ١٢٢، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٦، ١٦٨، ١٨٧، ٢٠٥، ٢٩١، ٣٠٦، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٦٠، ٣٦٦.

٦- مقامات الحريري، ٢٦.

٧- المصدر نفسه، ٣٦٧.

٨- المقامات، ١٨٣.

٩- ظ: فنّ المقامات في الأدب العربي، ٢٨٤ – ٣١٣.

١٠- مقامات بديع الزمان الهمذاني، ١٤٧، و٢٢٧.

١١- مقامات الحريري، ١٣٧.

١٢- تحقيق في المقامات اللزومية، ١٢٧.

١٣- مقامات الحريري، ١٠١.

١٤- المقامات اللزومية، ١١٠.

١٥- مقامات الحريري، ٦١.

١٦- المصدر نفسه، ٣٢٢.

١٧- تحقيق في المقامات اللزوميّة،

١٢٠.

١٨- المقامات، ١٩٥.

١٩- مقامات بديع الزمان الهمذاني، ٢٨. وقد كانت المقامات التي انتهتْ بالفراق هي: السجستانيّة والبصريّة والنجاريّة والأسوديّة والعراقيّة والنهيديّة والخلفيّة والدينياريّة والساريّة. وكانت فيها صيغ مثل (شرّقتُ وغرّب) عند البديع، قد أعاد استعمالها الحريريّ في الساويّة والطيبيّة.

٢٠- مقامات بديع الزمان الهمذاني، ١٩٦.

٢١- مقامات الحريري، ٩٢، وقد جاءت صيغة (قال الراوي) كثيرا عنده: ١٤٤، ١٥٠، ١٦٦، ١٧٣، ٢٦٨، ٣٠٩، ٣٢٨، ٣٥٧.

٢٢- ظ: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ١١٣ – ١٧٤.

٢٣- الشعر والشعراء، ١/ ٧٤ – ٧٥.

المصادر والمراجع:

١- تحقيق في المقامات اللزوميّة: أبو الطاهر محمّد بن يوسف السرقسطي، حقّقها وعلق حواشيها د. حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث - اربد الأردن، ٢٠١٤.

٢- الشعر والشعراء: تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف بمصر - القاهرة، ١٩٨٢.

٣- فنّ المقامات في الأدب العربي: د. عبد الملك مرتاض، المؤسّسة العربيّة للكتاب - الجزائر، الدار التونسيّة للنشر - تونس، ط٢/ ١٩٨٨.

٤- المقامات، السرد والأنساق الثقافيّة: عبد الفتاح كيليطو، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط٢/ ٢٠٠١.

٥- مقامات الحريري: أبو القاسم بن علي بن محمّد الحريريّ البصريّ، تحقيق عيسى سابا، دار صادر - بيروت، ١٩٨٠.

٦- مقامات بديع الزمان الهمذانيّ: أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى، قدّم لها وشرح غوامضها الإمام العلّامة الشيخ محمّد عبده، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة - بيروت، ط٣/ ٢٠٠٥.

٧- المقامات والتلقّي: د. نادر كاظم، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت، ط١/ ٢٠٠٣.

٨- مقدّمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهلي: د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر - القاهرة، ١٩٧٠.