النظمُ السَّرديُّ في مقاماتِ الحَريريِّ

أ. د. هادي شعلان البطحاويّ (*)

شعرية المقامات

تُوصَفُ المقامات بأنها نصوصٌ سرديةٌ، لكن هذا لا يعني أنَّها جنسٌ سرديٌّ صافٍ اختطَّ طريقَهُ بعيدًا عن الأجناس الأُخرى. من يتتبّع مقامات الحريري (ت٥١٦هـ) يجد أنها أقرب إلى (النصّ الجامع)؛ لأنها نصوصٌ لها شكلٌ سَرديٌّ يجتمعُ فيه الشعرُ والمثلُ والحكمةُ والطرفةُ ونحوها. الجديد الذي تقدمه، أَنَّها تجمعُ كُلَّ هذا في وحدةٍ سرديَّةٍ بسيطةٍ، يستطيعُ قَارِؤُها أَنْ يَتَنَبَّأَ بها بَعدَ عَدَدٍ من تلك المقامات.

الشكلُ السرديُّ البسيطُ يكادُ يتكرَّرُ مع كُلِّ واحدة، غير أن هذا لم يوقعها في التكرارِ المفضوح، ولم تفقد متعتها؛ لأسباب سنأتي عليها. لهذا لم تخسر حرارة التلقي؛ لما انطوت عليه من سماتٍ أُسلوبيةٍ متنوعةٍ.

(*) جامعة ذي قار/ كليَّة الآداب .

ليـسَ مِـنَ الغريـبِ أَن يشرك الشـعر غـيره من الأَجنـاس الأدبيـة التـي ابتدعهـا العـربُ؛ لأنهم ينظرونَ بعينِ الشِّـعرِ. إنَّ امتـلاءَ الثقافة العربية بالشـعر (ابتداءً من تفسير القرآن ومُرورًا بتقعيد النحـو وبناء المعجـم وانتهاءً بالمقامـات) جعلها تلقي ظلالَ بنيته على غيره من الأجناس. وإذا كان الشـعر لا يشركه غيره، وان حضر هذا كالحكاية، فـإنَّ الشـعرَ يذيبه في شـكله ويحولـه إلى عنصر تصوغـه آليـات الشـعر، فَـإنَّ الشِّـعرَ يحضرُ في غيره من الأجناس حضورًا يسـتدعي الالتفات. إنَّ المركزيةَ الثقافيةَ للشعر التي جَعلتهُ- دون غيره- (النصّ الثقافيّ) تفسّر أنه أكثر الأجناس- إن كانت هنـاك أجناس أدبية تقف إلى جنبِهِ- نقاءً وأبعدها تأثيرًا.

إنَّ محاولةَ جَسِّ حمولة الشعر في الأجناس الأخرى، تجد في المقامات خير مثال، إذ لا تكاد تخلو واحدة من مقامـات الحريريِّ وغيره منه. وربَّما يُشَـكِّلُ الشـعرُ، من إجمالي مسـاحة كلّ واحدة، نسـبةً لا يُستهانُ بها، قد تصل الربع أو الثلث أو أكثر. هذا وحده يجعل الشـعر شريـكًا في المقامة، أو بعبارة أخرى: لا مقامة بلا شـعر، فالشـعر جـزء ثابت من بنائها. قد يعني ذلك على المسـتوى الثقافيِّ أن المقامة، بعيدًا عن الشـعر، غير تامـة الإبانة وغير تامـة التأثير. عـلى ذلك تبـدو المقامةُ جِنسًـا غَيرَ نَقيٍّ، ما دامت تسـتعين بالشعر استعانة لا يخفَى أثرها في مستوى الدلالة ومستوى الشكل، ومن ثَمَّ التأثير في متلقيها.

يتكـون كتاب الحريريِّ من خمسـين مقامةً، وَرَدَ فيهـا (١٦٨) نصا شـعريًّا تقريبًا، لـم تخلُ منه واحدة. وهذا رقم كبير، يعني في النسـبة الإجمالية مـا يزيد عن ثلاثة نصـوص في كل مقامة. تتراوح النصوص الشـعرية بين البيـت والبيتين والثلاثة والقصيدة الكاملة، كما نجد في (المقامة الشتوية) التـي جاءَ أَحَدُ نصوصها الشـعرية بـ(٤٨) بيتًا، ليشـغل خمس صفحات تقريبًا من حجمها الذي يبلغ عشر صفحات. أي إنَّ نَصًّا واحدًا أَخَذَ نِصفَ مسـاحتها، هـذا إذا أَضفنـا النصـوص الأخرى، وهما نَصَّان، سـنجد أَنَّ الشـعرَ فاقَ النصف [١]. كذلـك الأمر مع (المقامة البصريـة) التي جاءَ أحدُ نُصوصهـا بـ(٤٤) بيتًا، شـغلت ثـلاث صفحات تقريبًا، فضلًا عمَّا شغله النصّ الآخر، وهو صفحةٌ واحدةٌ، فيكونُ الشعرُ قد شغل ثلث حجمها [٢].

هذا عن القصائد، أَما المقطوعات فلا يختلف أمرها كثيرًا. شـغل الشـعرُ نصـفَ (المقامـة الحرامية) تقريبًـا [٣]، كمـا شـغل نصف (المقامـة الحلبية) أَيضًـا[٤]. وكذا الأمر مَعَ عَدَدٍ من المقامات الأخرى: (الدينارية والمعرية والسـاوية والمكية والشـعرية والرملية والملطية والإسكندرية).

ليـسَ مِـن عـادة المؤلِّف تأخـير النَّصّ الشـعريّ كثـيرًا عن بداية المقامـة، إلا ما نجـده في (المقامة الساسـانية)، إذ جـاءَ بعـد مـا يزيـد عـن سـتِّ صفحـات[٥]، و(المقامة السـمرقندية) إذ تأخر إلى صفحتهـا الأخـيرة[٦]، خلاف ذلك فإنـه يورده في الصفحة الأُولى أو الثانية من النَّصِّ المُحَقَّقِ، كما في (الحلوانية والكوفية والبرقعيدية).

على الرغم مِـن أَنَّ الهمذانيَّ (ت ٣٩٨هـ) هو مَنْ سَـنَّ الشـعرَ جُزءاً من المقامة، وإنه سَمَّى مقامتَهُ الأُولى بـ (المقامة الشـعرية)- فيما كان الحريريُّ قـد سَـمَّى الأولى بـالصنعانيـة، وجـاءتْ عنـده (المقامـة الشـعرية) في الرَّقـم (٢٣)، فقـد غلبت

(١) مقامات الحريري، ٣٥٩- ٣٦٨.
(٢) المصدر نفسه ٤١٢- ٤٢٤.
(٣) المصدر نفسه ، ٣٩٦- ٤٠٣.
(٤) المصدر نفسه ، ٣٧٥- ٣٨٧.
(٥) المصدر نفسه ، ٤٠٤.
(٦) المصدر نفسه ، ٢٢١- ٢٢٧.

التسمية المكانية على معظمها، إذ زادتْ عن ثلاثين مقامة- فإنَّ الاحتفاءَ بالشعر عند الحريريِّ فاقَ ما كانَ عليه عِندَ سَلَفِهِ؛ إذ لمْ يرد في كلِّ مقامات الهمذانيِّ، ففيها ثمان مقامات خَلتْ منه تمامًا: (السجستانية والمضيرية (وهي طويلة نسبيًا) والرصافية والشيرازية والنهيدية والوصية (هي قصيرة نسبيًّا)[٧].

لا خلافَ في أنَّ المقامات نَصٌّ حكائيٌّ، وإنها تختلفُ عن كُتُبِ الأدبِ التي جَمَعَتْ نُصُوصًا مختارةً[٨]. وفي هذا المجال قُدِّرَ لمقامَاتِ الحَريريِّ أَنْ تتجاوزَ مقامات الهمذانيِّ. يقولُ القلقشنديُّ: إنها "أَنسَت مقامات البديع وصيَّرتها كالمرفوضة"[٩]، وإنها، كما يصفُ كليطو أَزَاحَتها "إلى مركز ثانوي"[١٠] وقد طارت شهرتها في الآفاق حتى نسخ الكتاب في حياته سبع مئة نسخة أَجَازَهَا، كما ينقلُ ياقوت[١١] يضاف إلى ذلك العناية الفنية التي حظي بها الكتاب بالمنمنمات، أشهرها نسخة يحيَى بن خالد الواسطيّ. "وتنبغي ملاحظة أن حظوة المنمنمة لم تكن تمنح إلَّا للمؤلفات مثل كليلة ودمنة وكتاب الأغاني التي كانت تحظى بصيت عظيم"[١٢]. السؤال هنا: ما السِّرُّ وراء هذا الإقبال وتلك العناية التي فاق فيها الحريريُّ مؤلَّفاتٍ مرجعية مثل كتب التفسير واللغة ونحوها؟

إنَّ هذهِ العناية، التي يَصحُّ وصفها إلى حَدٍّ ما بالعناية الشعبية، كان قد قابلها صَمْتٌ نقديٌّ شَملَ جميعَ كُتَّابِ المقامات في عصورها الأُولى، فليس في القرن الرابع (الهمذاني) والقرن الخامس (الحريري) مؤلَّف نقدي يخصّ النثر عامّة وهي خاصّة[١٣]. إذا كانت الذائقة العربية ذائقة شعريّة، فإنَّ الاستجابَةَ النقديَّةَ تَوقَّفَتْ هي الأخرى عند الشعر ولم تغادره. وانحصرَتِ العنايةُ بالناثرين من لدن كُتُبِ التراجمِ وتاريخ الادب والمختارات، وهي كتب لا تصنف في الغالب على أَنَّهَا نقدية. لقد كانت الآداب الناشئة أدنى من تحقيق الاعتراف الرسمي الذي يعلو بها إلى جنب الشعر، وإن حققت شهرةً واسعةً. وربَّما كان أمرها أشد صعوبة من الشعراء المولدين في منافسة الأَقدمين أو الشعراء الآباء في اللحاق بهم ومساواتهم، في الصراع المعروف.

سواء كان الاتجاه المقبول في عَدِّ المقامات قصصًا أو غيره، أو إنها جنسٌ خاصٌّ لا يقاس بغيره [١٤]، فإن ذلك لا يمنع مِنَ البحث في نقائها السرديّ مما علق بها من أجناس قريبة، في مقدمتها الشعر.

ثمة تباين واضح بينَ لغةِ النَّصِّ ومحتواهُ. لغة النص، على امتداده، واحدة لا تفاوت فيها، تكاد تكون بالدرجة نفسها من السبك والعناية بالمؤثرات الإيقاعيَّةِ وجزالة المفردات، أو كما يصفُ عبد الله إبراهيم بـ "الوقار اللفظي والأسلوبي"[١٥]. فالنصُّ قياسٌ واحدٌ يقودك بَعضُهُ إلى بعضه الآخر. اما إذا انتقلنا إلى مستوًى آخر، فإننا لن نجدَ هذا الاطراد. لقد قادَ تَعَدُّدُ مضمون المقامات، بوصف كلّ واحدة منفصلة عن الأُخريات، إلى فقدان الروابط بينها سوى رابطة (الراوي والبطل). يضاف إلى ذلك التنوع الذي حَوَتهُ من خطب مواعظ ومحاجات شعرية وأحاديث وغيرها، فضلًا عن الحكاية. يقودنا هذا إلى نتيجة مفادها: نقاء الشكل وهجنة الموضوع

(٧) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ٣٥، ١٥٥، ٢٦١، ٢٧٥، ٢٩٣، ٣٧٧.
(٨) المقامات، ٧و ١٥٥.
(٩) صبح الأعشى، ١٤/ ١١٠.
(١٠) المقامات، ١٦٣.
(١١) معجم الأدباء، ٥/ ٢٢٠٥.
(١٢) المقامات، ١٦٢.
(١٣) المقامات والتلقي، ٧٣.
(١٤) ينظر: السرد في مقامات الهمذاني، ٢٦.
(١٥) موسوعة السرد العربي، ٢٤٥.

ظاهرة واضحة في مقامات الحريريِّ.

مــن الواضــح أَنَّ المرجعيــات الأدبية هي الســببُ الأَوَّلُ وراء هــذا التفاوت؛ لأَنَّ الشــكلَ يســتمدُّ مِنَ النَّــصِّ الثقــافي (الشــعر) أســباب تفوقــه، مثلما كانت سديمية الأشــكال النثرية والحكائية بشكل أخصّ سَبَبًا لهجنة المحتوَى. لقد كان نَصُّ المقامة أمام قوتين يمكــن وَصف إحداهمــا بقوة الجذب (الشــعر)، والأخرى قــوة الطرد (الحكايــة). نَتَجَ عنه الانجذاب نحو قُوَّة الشــعر، فَأَســفَرَ الأَمرُ عن تفوقــهِ. وهو تَفَوُّقٌ أفقد النَّصَّ توازنه، إن لم يكن قد قلب معادلتــه، فكان مضمونُ المقامة وَســيلةً لشكلها.

قبل الوقوف على نصوص المقامات لمناقشة جنسها الأَدبــيِّ، لابدَّ من الالتفات إلى أَمرٍ له أَهميَّةٌ ثقافيةٌ، ربما تتجــاوز أهميته النقدية، لــم يكن الحريري إِلَّا شــاهدًا على اطِّــرادهِ، وهو إِنَّ النَّــصَّ السَّرديَّ الطويلَ يــكاد يختفي مــن الأَدبِ العربيِّ القديم. النصــوص السردية، على تنوعهــا، هي مجموعات متفرقــة، أقرب ما تكون على المســتوى الكمي، إلى الوصــف المعاصر (المجاميــع القصصية)، فكليلة ودمنــة وألــف ليلة وليلــة والمقامــات والحكايات وغيرها هي مجموعاتٌ وليســت نصًّا واحدًا. يفتح الســؤال الإجابة بمســتويين: المســتوى التاريخي والمســتوى الثقافي. مــع المســتوى الأول قد تكونُ الحكايــة القصيرة مرحلة تاريخيــة، هي الأولى في التدويــن الحكائي. لكن اســتقراء التاريخ الأدبي يخبرنــا غير هــذا، فملحمة كلكامــش، التي تعود إلى ما يقرب ثلاثة آلاف ســنة، كانــت نصًّا سَرديًّا طويــلًا. ومثلهــا الملاحــم في الثقافات الإنســانية الأخــرى. يعني هذا أن النصــوص الطويلة تكتب إلى جنبِ النصوص القصيرة في المراحل الســابقة، مثلما تكتب النصوص القصيرة إلى جنب النصوص الطويلــة في الزمن الحــاضر. أما المســتوَى الآخر فهــو أن يرتبط الحال بوضع ثقــافي يخص الأَدب العربيّ. وهذا يضعنا أمام ســؤال كبير ينفتح على تاريخ الأدب العربي: لمــاذا خلا الأدب العربيّ من الأَشــكال السردية بمعناها الأجناسي الذي يتجاوز الحكاية؟ فتراثنا ليسَ فيه ســوى أشكالٍ حكائيةٍ، لــم تَــرقَ، على مســتوى النوع، إلى جنــسٍ سرديٍّ مكتمل العناصر والبناء. وهي دون الشــعر بكثيرٍ كمًّــا ونَوعًــا. فالتراث الــسرديُّ يكادُ يكــون فقيرًا قياسًا بالتراث الشِّعريِّ المزدهرِ والمحاطِ بالتقاليدِ الرَّاسخَةِ.

لقد مثل الشــعر (النص الثقافي) في الأدب العربيِّ، أي النصّ الذي تعلي من شأنه الثقافة وتحتكم إِليه بما يخرجُهُ عن ســياقهِ الأَدبيِّ إِلى سياقاتٍ أُخرى، إذ اعتمد عليه بشــكلٍ واسعٍ في الدين واللغة، فكانَ أَنْ شــغلَ متن التراث الأدبيّ كامــلًا، وجاء التراث الحكائيّ على هامشهِ.

ليــس من الجديــد القول إِنَّ الــتراث العربيَّ تراثٌ شــعريٌّ، لكن ما هــو جدير بالأهمية: لمــاذا نَحَتِ الثقافةُ العربيةُ عبر عصورهــا هذا المنحَى، ابتداءً من عصرها الأول وحيــاة البداوة وانتهاء بعصور الدولِ الإسلامية وازدهار المدن؟ لقد تغيرت معالمُ الحيــاة وهُجرت البادية ولم يُهجر الشــعر. فكان هو في المدينــة كما هو في البادية. ينفي هذا مقدما الأسباب الجغرافية، وما يتعلق بالتدوين والتطور الحــضري الذي يشرط نشــأة فنــون كتابية. لقد ازدهــرت الحيــاة العقليــة في العــصر العبــاسي، واتسعت حلقات الدرس، وشملت طيفًا واسعًا من أبناء الحواضر، وربما تراجعت بشكل واضح نسبة من يجهلون القــراءة والكتابة، لكن كل ما حصل هــو نشــوء هوامش ضعيفــة إِلى جنــب ذلك المتن الواســع الامتداد والتأثير. هــذه الهوامش هي تلك النصوص السردية القصيرة من جانب والحكائية من جانب اخر. ربما يكون الامتلاء بالشــعرِ سَبَبًا

في نكـوص الحكايــة، غــير أن هــذا لا يمنــع من التفتيــش في أســباب بــروز ظاهرة الشــعر. وهو هنا الشــعر الغنائي على نحو التحديد. إن الثقافة العربيــة ومن بعدها المزاج العربي لا يستســيغان غير الشعر قدر استساغته؛ هذا ما حدا بالنصوص السردية إلى استدعاءِ الشــعر والاستعانة بأدواته. إنَّ التقاطــعَ بــين الشــعر الغنائــيِّ والــسردِ هو تقاطــعٌ ثقافيٌّ قبل أن يكــونَ تَقَاطُعًا فَنِّيًّا خالصًا. يفــترض الشــعر الغنائي امتلاء بصوت الشــاعر، فــلا يحضر الآخــرون في نَصِّهِ إلَّا مــن نافذة ذاته مَدحًــا وهجــاءً وغزلًا. في حــين يقومُ الــسردُ على انفتاح نســبي على الآخرين تســتلزمه بؤرة السرد (الحبكة) بما تقتضيه مــن صراع يتطلب في حدهِ الأَدنى شخصيتين. يعني هذا أنَّ الشِّعرَ يقوم على التشابه، بينما يقوم السرد على الاختلاف. والثقافة العربية ثقافة تشــابه[١٦]، وهو أمرٌ بلغ بها حدودًا قصيَّةً مثلها (عمود الشــعر) كمــا قدمه المرزوقيّ مستلهما تفضيلات التراث[١٧] وكما تقبلته سريعًا. كما مثلها النظام الأبوي الذي يحكمها كليًّا في حمى القبيلة الذي يسورها مستبعدًا المختلف ومستريبًا بــه. قد يؤســس ما تقــدم على عجــل إلى ما يمكن وصفــه بالــذات الغنائية التي طبعت الشــخصية العربيــة بميســمها؛ فكانــت منتجاتهــا الثقافية صــدى لها. لو تتبعنا تشــابهات نــصي الهمذاني والحريري لوجدنا أنَّ الآخر ما ترك للأوَّل شيئًا إلَّا احتذاه كاللغة والأسلوب نمط الشخصية وطبيعة الحبكة، وانتهاء بالاستهلال الذي حافظت المقامة على شــكله من الهمذانيَ قديمًا حتَّى الشِّدياق (ت ١٣٠٥هـ) في العصر الحديث[١٨].

مــن جانــب آخــر لــم يَقِــفْ أَثَرُ الشــعر فيما تلاه عنــد حدود الفضاء الشــعري الــذي تشرّبه، وإنَّمــا تَعَدَّاهُ، كمــا يذهب مصطفــى ناصف، إلى حبّ النّوى والضيــاع والعمارة والأموال والتجارة والحانوت والرفقة، وظلت مطارح النوى عالقة في نصِّ الهمذانيِّ [١٩]، ومَن تَلاهُ.

سرديّة المقامات

في ســبيلِ تَقَصِّي أثــر البنية الشــعريّة في مقامات الحريريّ، ســنقف عند عدد من العناصر السرديّة وآليــات البناء. في مقدمة ذلك حضور المكان فيها. عــلى العناية التي تبديهــا المقامات بالوصف الذي يدخلهــا في الشــعر أحيانا كثيرة لــم يحظ المكان بمــا يســتحقُّ من حضــور يــبرز أَبعــادهُ ويحدّد خصوصيتــه ويخرجــه مــن حــدود التنكــير إلى التعريف. الأماكن هي كثيرة بعددِ المقامات، فاقدة لحضورها السردي، تتشابه في هامشيتها، لا يكاد يختلــف واحد عــن آخر سِــوَى في التســمية. ولو اســتبدل مكان بآخر ما تغير شيء منها. كلها مدن مر بها السروجي وابن همام في أســفارهم. لا شيء من معالمها يُدخل الحــدث السردي مدخلًا خاصًّا يفرقــهُ عــن مكان اخــر. ولعل في تشــابه الأماكن وضبابيتهــا صلة بتشــابه المحتوى الــسرديّ بين مقامــة وأخرى. التنويعات على المحتوى المتشــابه تلقــي بظلالها على تشــابه الأماكن، بمــا يحولها إلى صيغ ثابته تُســتدعى لاستحضار مدن تُضفي شيئًا مِنَ الواقعيّة على المحتوى التخييليّ، كالكوفة وبغداد والبصرة والإســكندريّة وصنعاء وشــيراز وسمرقند والري ودمياط وغيرها. لا تحضر المدن في الغالــب إلَّا في بدايــة المقامة في إشــارة سريعة، كقوله "طوحت بي طوائح الزمن إلى صنعاء"[٢٠]، أو أنســت من قلبي قساوة حين حللت ساوة"[٢١].

(١٦) ينظر: الثابت والمتحول، ٦٧ وما بعدها.

(١٧) شرح ديوان الحماسة، ٨- ١١.

(١٨) موسوعة السرد العربي، ٢٤٤- ٢٤٥.

(١٩) محاورات في النثر العربي، ١٥٤.

(٢٠) مقامات الحريري، ١٦.

(٢١) م. ن، ٩٣و ١٠١ و١١٢و ٢٠٥ وغيرها كثير.

وهي من جانب اخر توفر فرصة للإطناب الشعريّ الـذي يذهـب بعيـدًا في التعبـير عَـن انطباعـات الشـخصيّة عن المـكان الذي وصلتـه. ولا يختلف الزمان عن المكان في هامشيّته السرديّة في نصوصِ المقامـات، إذ سرعان ما يُحدد وقت الحدث ليلًا أو نهارًا ثم تمضي بعيدًا عن تأثيره.

الشـخصيّةُ التي قدَّمتها المقامات، وهي شخصيّة واحـدة ابتـداء مـن الاسـم وانتهـاء بالمضمـون والمحتـوى الداخـلي، على تنـوع الحكايـات التي جـاءت بها. هـو أبو زيـد السروجيّ الـذي جابَ الأَمصـارَ شَرقًا وغَربًـا، إذ "لفظته معاوز الإرفاق إلى مفاوز الآفاق"[٢٢]، وهو "شيخ قد برته الهموم ولوحته السـموم، حتى عـاد أنحل من قلم وأقحل مـن جَلَم، إلَّا أنـه كان يبدي العُجـاب، إذا أجاب، ويُنسي سَـحبان كلما أبان[٢٣]. وفي أثره هو "عُقلة العجـلان وسـلوة الثـكلان وأعجوبـة الزمـان في البيـان"[٢٤]، وهو على ذلك "ما أغـزر وابله"[٢٥]، و"مـا أعـذب نفثـات فيـه"[٢٦]. هـذه الفصاحةُ العاليةُ سِمَةٌ له ولَمن ينوب منابه في بعض المقامات كزوجـهِ التي هامَ القومُ ببراعـة عبارتها[٢٧]. ومن حيلتـه أنه يَدَّعي العَـرَجَ حينًـا[٢٨]، والعمى حينًا اخـر[٢٩]. ومرة لـه ابن[٣٠]، وأخـرى لا ابن له[٣١]. وهـو في كثـير يترك ابـن همَّـام هاربًـا، في نهاية المقامـة، في سَـورة غضب[٣٢]. اما ابـن همّام فهو المراقب الذي يتجنب الحوار مُكتفيًا بالاستماع[٣٣]، وإنه يتقلب بين الحالين، فهو مرة خاوي الوفاض، لا يملكُ بُلغة[٣٤]، وأخرى "مرموق الرخاء مموق الإخاء"[٣٥]، ومرات تسكت المقامةُ عن حاله.

يبنَى النسـيجُ السرديُّ على أساس توازي خُطُوطِ الحَـدَثِ وتَقاطُعِها. يـزداد هذا طرديًّا مَـعَ تَعَدُّدِ الشَّـخصياتِ، فكلما كان عدد الشخصيات أكبر في المحتوَى الـسرديّ، أنتجَ خطوطًا متنوعةً، ينسـج الـسرد منها لحمتـه، وكلمـا قلت تلـك الخطوط ضعف نسـجها. يقـوم ذلك النسـيجُ على علاقات كمّيّـة وكيفيّـة. تتصـل العلاقـاتُ الكمّيّـةُ بعدد الشـخصيات، وما ينتـج عنها من احـداث، بينما تقترن العلاقات الكيفية بتعقيدات الحدث الواحد وما ينشـأ عنها من توترات عـبر ما يتولد عنه من أَحـداثٍ لاحقةٍ تتصلُ به بعلاقة سـببيّة أو زمنيّة. ينتج عـن هذه العلاقات شـكلان سرديَّان: السرد المعقد والسرد المسـطح. يعني التعقيد هنا شـيئًا يشـبه الأبعاد الثلاثـة للوجود (الطـول والعرض والارتفاع)، بينما يقترب المسطح من مفهوم الجسم أو الشكل الذي له بُعدان (الطول والعرض)، فهو شـكل خطّيّ أقل تعقيدًا من نظيره. تمثل الرواية المعاصرة الشكل الأبرز للسرد المعقد؛ لاحتوائها إمّا على تعدد كمي (تعدد الشخصيات) أو تعدد كيفي (توالـد الأَحـداث). أي هـي إمّا تلك التي تشـتبك فيها مجموعة من الشـخصيات في سلسـلةٍ حَدَثِيَّةٍ متنوعـةٍ، أو تلـك التي تحتوي على عـددٍ قليلٍ مِنَ الشـخصياتِ ، لكنَّها تنطوي على سلسـلةٍ متنوعةٍ من الأَحداثِ.

تَقَـدَمَ أَنَّ المقامـةَ ليسـتْ نَصًّا طويـلًا، إنَّما هي نَـصٌّ قصـيرٌ. وقصرُها هذا كمِّـي وكيفي في وقتٍ

(٢٢) مقامات الحريري، ٢٤.
(٢٣) المصدر نفسه ، ١٣٧ -١٣٨- .
(٢٤) المصدر نفسه ، ١٤٤.
(٢٥) المصدر نفسه ، ٣٣.
(٢٦) المصدر نفسه ، ٧٥.
(٢٧) المصدر نفسه ، ١٠٧.
(٢٨) المصدر نفسه ، ٣٤.
(٢٩) المصدر نفسه ، ٦٦.
(٣٠) المصدر نفسه ، ٤٩.
(٣١) المصدر نفسه ، ٣٩ و ٧٤.
(٣٢) المصدر نفسه ، ٥٠ و ٦٨.
(٣٣) المصدر نفسه ، ١٣٧.
(٣٤) المصدر نفسه ، ١٦.
(٣٥) المصدر نفسه ، ٣٥.

واحـد. في حـدود الكمي تشـغل المقامـة الواحدة عـشرة صفحـات، تزيـد أو تنقـص قليـلًا. وعلى المسـتوى الكيفـي ليـس فيها تنوع شـخصيات. يدير دفة الحدث، في الغالب، شخصيتان: أحدهما السروجـيّ، أو مَن ينـوبُ منابـه، والآخر الحارث بن همام، أو مـن تقع عليه مكيدة السروجي. كما نجـد، على سـبيل المثـال في (المقامـة المعرّيّة) ؛إذ يحتكم السروجي الشيخ مع شاب إلى القاضي على أن الأول أَعارَ الشـاب شـيئًا (يقدم بشكل ملغّز) أتلفـه. فيتبـارَى الخصمـان، في اسـتطراد تصح تسـميته بالإطناب الشعري، في وصفه. فيبدو من ذلـك خصاصتهمـا؛ فيبرز القاضي دينـارا يأخذه الشـيخُ سريعًا، ثم يعقبه بدراهم يعطيها الشاب. بعـد ذلك تنجـلي الحيلة على أنـه السروجي وهذا ابنه، وقد وقع القاضي في فَخِّهِمَا[٣٦].

في النسـيج السرديِّ لهذه المقامة نجد أنها تنقسم إلى نصفين: يشـغل الأول معظمها، في حين يشغل الآخـر جزءها الأخـير. يبنى الحـدث في الأول على مواجهة الشـيخ والشـاب على الاطناب الشـعري، الذي يعنـي التوسـع اللغوي والضيـق السردي. أي غيـاب التناسـب بين المتن والمحتـوى. فالنص يدخل في استرسـالٍ شـعريٍّ يعيد صياغة الحدث الواحد مرارًا بأشكال نثريّة وشعريّة، قوامها توالي الصور الفنّيّة. يتبادل الشـيخ والشـاب الحوار في الجزء الأول؛ ليكون كل منهما عنصرًا، فيما يكون القـاضي بموقع المراقب. بينما يقـوم الجزء الأخر على اتحاد (الشـيخ والشاب) ليكونا عنصرًا واحدًا بعد أنْ تنجـلي الحيلةُ، ويَتَحَوَّلُ القاضي من موقع المراقـب إلى العنصر المواجـه. وإذا افترضنا أن كلَّ جزءٍ يمثل لقطة في مشـهد الحكاية، فلا يكاد يقع تداخل بـين اللقطتين، فالعلاقة هـي علاقة توال؛ تنتهي الأولى لتبدأ الأخرى. لذا يكون نسيج الحدث مسـطحًا. نجد هذا في عدد من المقامات أيضا مثل (المقامة الدمشقيّة)، هذه الآليّة البنائيّة شائعة إلى الدرجـة التي تجعل المقامات ذات تركيبٍ وظيفيٍّ متشـابهٍ (وظائف بروب). في (الرحبيّة والصعديّة وغيرهما) نجد التركيب نفسه والشخصيات نفسها (السروجي وابنه)، يحتالان على الوالي أو القاضي، والغاية نفسها كسـب المال[٣٧]. وهي تنتهي دائمًا إلى تحقيـق الهـدف. وإذا أَجـرَى تنويعًـا فإِنَّـهُ يستبدل الابن بالزوجة التي يخاصمها إلى القاضي البخيـل كمـا في (المقامـة التبريزيـة). في (المقامة الدمشـقيّة) نجـد النسـيجَ نفسـه، وهـو السَّردُ المسـطَّحُ، لكـن بتركيـب مغاير إلى حد مـا. يقرر الحارث بن همام العودة من دمشق إلى العراق مع رفاق له، فيجدُّون في طَلَبِ الدليل أو الخفير. وبعد اطناب شـعري يجدون من يرافقهـم. في الطريق يدور بينهم حوار، فيدخل النصّ في إطنابٍ شعريٍّ جديدٍ؛ ليتـوارى الحدث خلف لغة شـعريّة تقوم على إعـادة صياغة الفكرة مرة بعـد أخرى، بلغة لا يداخلهـا الملل، بل الأبعد من هذا إنها لغة تنجح في إخفـاءِ هذا التكـرار، عند متلقيهـا، عبر أدوات الإلهاء الشـعريّة التي يكون فيها الحدث السردي بِدرجـةِ الصِّفر؛ فينهض التوترُ الشـعريُّ بِمُهِمَّةِ دَفـعِ النَّصِّ – لا الحـدث – إلى الامام. حتى إذا بلغ القوم عانة طلب إليهم الإعانة، فحصل على ما يسدّ فقره، "خالسـنا مخالسـة الطـرار، وانصلت منا انصلات الفرار"[٣٨]. فتوارى عنهم حتى أوحشهم فراقـه، فطلبـوهُ في كل ناد. يسـتخدم الراوي هنا صيغة (أوحشـنا، أدهشـنا) بما يجعل من الركب عنصرًا واحدًا أو شخصيّة واحدة. ينفصل الحارث

(٣٦) المصدر نفسه ، ٣٥.

(٣٧) المصدر نفسه ، ٨٦- ٩٢.

(٣٨) المصدر نفسه ، ١٠٧.

بعـد ذلك عن الركـب طلبًا للخفير، فإذا بالشـيخ الذي كان يعظ ويذكّر بالآخرةَ بين دنان ومعصرة. يرفض الشيخ العودة، مستأنسًا بما لذَّ من شراب، في إطنابٍ شعريّ جديد. ما يعنينا هنا هو آليّة بناء النسيج السردي، إذ نجد المشهد مقسّمًا، هو الآخر، إلى ما يشـبهُ اللَّقطتين: طويلة (الرحلة من دمشق إلى عانة) وقصيرة (حديث ابن همام إلى الشـيخ في الحانة). في اللقطة الأُخرَى يختفي رفاق ابن همام من مسرح الحدث، ولا تعود لهم المقامة بعد ذلك، ليكون حضـور الجماعة في حـدود اللقطةِ الأولى، ومـا أن تنتهـي حتَّى يختفـون. في الأولى نجد ابن همام ورفاقه قبالة الشـيخ الذي يكثر من الوعظ، وفي الأخـرى نَجِدُ ابنَ همام قبالةَ الشـيخ المتهتك. المقامـة لا تكاد تخرج عـن حدود هـذه الثنائيّة، لتبقى عند السرد المسـطّح، ولا تتجاوزه إلى ما هو أكثر تعقيدًا.

ينتجُ السردُ المسـطّحُ بنيـةً خطّيّةً للحَـدَثِ، تكاد تخلو مـن الترتيب الزمنيّ. بمعنـى أَنَّ السَّردَ هنا ليـس بحاجة إلى تقديم حدث وتأخير آخر بشـأن الأحداث المتزامنة، إذ يختفي التزامن من النسـيج المسـطّح. يترتبُ على ذلك غياب أجزاء واسعة من تقنيات الديمومة الزمنيّة (الاسـترجاع والاستباق والحـذف والتلخيـص)؛ لأَنَّ خطّيّـة الحدث تقوم على عنصرين أو شخصيّتين، لا تخلوان من تَرَاتبٍ نوعيٍّ، تكون إحداهما شـخصيّة مركزيّة والأخرى هامشـيّة، عنهما يتشـكّل المشـهد السرديّ، سواء كان بلقطـةٍ واحـدةٍ أو أكثر. وتكـون الغلبة فيه دائما للشـخصيّة المركزيّة التي توقع في شـباكها الشخصيّة الهامشيّة. مثل هذا السرد لا ينتج حبكة بمـا تعنيه مـن تعقيد ينتـج عن تطـوّر الاحداث وبلوغها الذروة ثمّ انحلالها.

تسـتعير المقامةُ النسـيجَ السرديَّ نفسَهُ كلّ مرة، بمـا يبيح لنا القول: إنَّ النظـم السردي[٣٩] القائم على نسـيج مكشـوف ليسَ إلَّا هامشًا لمتن شعري يجتهد الحريري في بنائه بطريقة مبتكرة، سَـخَّرَ لهـا عددًا مـن الآليَّاتِ المتنوعةِ التـي تمدُّ في حجم النَّصِّ وتدخله فيما يشـبه عملية انحراف التوجيه مـن التلقـي الـسردي إلى التلقـي الشـعري عند مستمعه، حتَّى إذا انتهت المقامةُ اصطبغتْ بنكهةٍ شعريةٍ شديدة الأثر، جعلت الحكاية تقَدم بآليات الشـعر. وهو ما أَسـميناهُ بآليات الإلهاء الشعريِّ الذي هو السـمةُ الأولى في النظـم السردي. فالنظمُ السرديُّ هو نصٌّ حكائيٌّ تلبس بنية الشـعر؛ لِسَدِّ فَجَوَاتِـهِ الحكائيـة، واحاطته بقدر مـن التعقيد اللغوي الذي يعوض انكشـاف النسـيج السردي الذي قوامه السرد المسـطح. هـذا من جانب، ومن جانب آخر كسـب الذائقة الثقافية التي ترى بعين الشعر ، وتسمع بإذنه من خلال نصٍّ جديدٍ يقتربُ من الشعر بقدر ويبتعد عنه بقدر آخر.

يمكـن النظـر مِـن جانـبٍ آخـرَ إلى أَنَّ مقامـاتِ الهمذانـيّ والحريـريّ خَطَت خطـوةً طيبةً نحو بناء شخصيةٍ قريبةٍ مِن الواقع بعيدةٍ عن البطولة بمعناهـا الملحميِّ. فهذه الشـخصية لها سـماتُ الإنسان البسيط، بل أكثر من ذلك ، لا تني تستجدي النَّـاسَ وتطلب نوالهـم. يعني هـذا أَنَّ الهمذانيَّ والحريريَّ ابتعَدَا مسـافةً كافيـةً عنها لتقديمها، ولـمْ يفرغا عليها سـمات تَتَعَالى بها على الآخرين. غير أَنَّ هذه الشخصية التي انفصلتْ بقدرٍ وَاضحٍ عن صانعها، لم تنفصل عن الموروث. فهي على ما عليها من فِقَرٍ عاليةُ البيانِ، فأبو زيد من فصاحته

(٣٩) لا يشير معنى النظم هنا إلى ما يقصده عبد القاهر الجرجاني فيما يعرف بـ (نظرية النظم) ، وانما إلى النظم الشعري أو المنظومات الشعرية التي خلت من روح الشعر وأَبقَت على شكله الأوليّ وهو الوزن والقافية كالمنظومات اللغوية والفقهية، مثل ألفيَّة ابن مالك ومنظومة السبزواريّ وغيرهما.

أنه "إذا نطق أصاب، وإذا استُمطر أصاب [٤٠]"، وأن ما يقوله استوجب أن يكتب بذوب الذهب[٤١]. ولا يبعد عن هذا سلفه أبو الفتح الاسكندري رجل الفصاحة[٤٢] الذي يطأها بنعليه، كما يصف راويه عيسى بن هشام[٤٣]. ولئن كانت قد تخلصت من البطولة الملحمية فقد وقعت في شرك البطولة الشعرية، فهذا الذي تهفو له الاسماع لا يعجزه أن يوقف المارة، يصنع الفخاخ بلسانه وإنه خير ما يستعين به لكسب المال. كل هذا يدنيه من شخصية الشاعر، بما يملكه هذا من بطولة ثابتة، فهو الذي وطأ بلاط الملوك وجالسهم وكسب عطاياهم بشعره. العلاقات هنا وهناك نفسها: الشاعر وبديله بمواجهة الآخر (الملوك أو العامّة). والمال ينتقل من الآخر إلى الشاعر أو بديله وسبب ذلك الملكات البيانية.

إنَّ الثقافةَ التي أعلت من شأن الشعر أَبَاحَتِ التَّكَسُّبَ به، ولم تُزْرِ بالشعراء لأنهم وقفوا على أَبوَابِ الملوك. وهذا له أسبابه. لا شك أنَّ السَّبَبَ السياسيَّ واحد من أهمها، إذ لم تكن السلطةُ ترغبُ بوضع الحواجز الأخلاقية بينها وبين مدّاحيها، وهم من تستعين بهم لِبَثِّ الصورة المثالية للخليفة. ومن الغريب أن ينجرَّ النقدُ الأدبيُّ لهذا، فصار يقنِّن للشعراء ما عليهم قوله، حين يقفون بينَ يدي الملوك[٤٤].

إنَّ ظلال هذا السياق الثقافيّ نجدها شاخصةً في المقامات التي اباحت لرجل فصيح أن يستجدي ببيانه. وهي، وإن أَضفَتْ طابعًا فُكاهيًّا عليه، لم تذهب بعيدًا، فالنسقُ ينتجُ نفسه بصياغة جديدة، لم يكن غريبًا تأطيرها بالملامح الهزلية ما دامتْ خارج دائِرَتَي الجدّ: الدين والسياسة، ومِنْ ثَمَّ فهي فكاهةٌ مصرح بها.

إنَّ الملفتَ بالأمر هو أنَّ المسافة التي تحدثنا عنها بين المؤلف (الهمذاني والحريري) هي من جانب آخر مسافة بينهما وبين شخصية الشَّاعر، فالإسكندري والسروجي- المعادل النوعي للشاعر- لا صلة بينهما وبين المؤلِّفَيْن، إذ لم يُندبا ليعبِّرَا عن شخصيتيهما. إن علاقة القرب من المؤلف يمكن أَنْ تنسبَ، إلى حد ما، إلى الراوي (عيسى بن هشام والحارث بن همام). وهما شخصيّتان هامشيّتان في كثير من المقامات، يُستعان بهما لإظهارِ ملكات البطل (الاسكندريّ والسروجيّ). وفي هذا انجاز فني، فقد حرر النَّصّ من انتفاخ ذات المؤلف، لكنه لمْ يحرّره مِن بيانيّته. وبالإجمال يكرس النَّصُّ مستوًى بيانيًّا رفيعًا. وهذا لا محذور فيه؛ لأنَّ البيانيّةَ الشعريّةَ هي الأُنموذجُ في الثقافة العربيّة، وليس في أفقها بيانيّة سرديّة- إنْ صحَّ الوصفُ- يمكن أَنْ يتمّمها النصّ. إن انعكاسَ البيانية الشعرية في نصِّ المقامات انعكاسٌ طبيعيّ، لكن تأثيرات ذلك الانعكاس هي الأمر غير الطبيعي؛ لأنَّهُ نَصٌّ سرديٌّ بثيابٍ شعرية. فالفائض الشعري نتج عنه انحسار سردي. أو إن الانحسارَ السرديّ نَتَجَ عنه فائضٌ شعريٌّ. إنَّ إشكالية العلاقة العكسية بين الشعري والسردي هي ما يستدعي التأمل في طغيان الذائقة الشعرية على النتاج غير الشعري في الثقافة العربية. لقد نحت هذه الثقافة نحو مركزية شعرية شديدة. وهو أمر قد يُجاب عنه أنه غير بعيد عن مجمل الثقافات القديمة التي كتبت فيها النصوص السردية بلغة شعرية كالملاحم والدراما. لكن هذا لا يمكن التعويل عليه في الإجابة عن سؤال العلاقة بين السردي والشعري في الثقافة العربية؛ لأنَّ المركزيةَ

(٤٠) مقامات الحريريّ، ١٣٤.
(٤١) المصدر نفسه ، ٢٨٧.
(٤٢) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ٨٩.
(٤٣) المصدر نفسه ، ٢٥١.
(٤٤) عيار الشعر، ١٢٦ – ١٢٨.

الشـعريةَ فيها جَعَلَت الشـعرَ نص الثقافة الأول الذي تسـعى النصوص الأخرى نحوه والأخذ منه بسـبب. بمعنَى إنَّ النصـوصَ الأخرى كانت ترى في نفسها، أو هكذا يرى منشؤها أنها نُصُوص من الدرجة الثانيـة، ولا شيء يقربها من الأدب الرفيع سـوى بثٍّ أكبر قدر من خصائصه فيها. هذا البث جعـل الحـدود بين ما هو سردي وما هو شـعري تنداح، فيتداخلا لينحسر السردي أمام الشـعريّ. وهـذا لم يكن مع النصـوصِ السردية في الثقافات الأخرى. فقد كانت العلاقة فيها لا تبعد عن حدود الشـكل والمضمون، أي إن المضمونَ السرديَّ قُدِّمَ بشـكلٍ شعريّ. أي حضور الشـعريّ في السردي، لكن الحال في المقامة هو العكس: حضور السرديّ في الشـعريّ في قلب النَّصِّ الـسَّرديّ. وكأن أصالة النص السردي هـي في حقيقتها أصالة شـعرية، كان السرديُّ هامشها والشعريُّ متنها. وهذا قلب لطرفي العلاقة، ينتج عنه ما اصطلحنا عليه بالنظم الـسردي. وهو مـا يعني النَّصّ الـذي يتبادل فيه الشعري والسردي مواقعهما، فيتحول السردي إلى شكل، خلافًا لموقعهِ الأصل.

إنَّ الشـخصيةَ والحـدثَ والمـكانَ والزَّمـان، كما تَقَـدَّمَ، لا تبعـد عـن أن تكـون تنويعـات لأصلٍ متكـرِّرٍ، وإن ما يميز مقامة عـن أُختها هو لغتها المختلفـة ونسـجها الخاصّ الـذي لا يتكـرّر. إنّ تشـابه المحتوى واختلافَ الشـكل هـو ما يخرج المقامات عن حدودها التي تكسـبها أصالتها على المسـتوى الأجناسيّ، وتتحول إلى ما نُسَـمِّيهِ النظم السّرديّ. إنَّ تواري المحتوَى خلفَ الشكل قد يكونُ هـو السـبب الأول في الاحتفاء بها وسرّ شـهرتها الواسعة.

المصادرُ والمراجعُ

• الثابـتُ والمُتحوِّلُ، بحـث في الإبداع والاتباع عند العـرب: أدونيـس، دار السـاقي- بـيروت، ط٩، ٢٠٠٦م.

• السَّردُ في مقامـاتِ الهمذانيّ: أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٩٨م.

• شَرحُ ديوانِ الحَمَاسَـةِ: أبو علي أحمد بن محمد بـن الحسـن المرزوقـي، نـشره أحمد أمـين وعبد السلام هارون، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٩٩١م.

• صُبـحُ الأَعشَى: أبو العباس أحمد القلقشـندي، المطبعة الأميرية- القاهرة، ١٩١٩م.

• عِيَارُ الشِّـعرِ: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيـق عبـاس عبـد السـتار، مراجعـة نعيـم زرزور، دار الكتـب العلمية- بيروت، ط٢/ ٢٠٠٥م.

• مُحاوراتٌ في النثرِ العربيّ: د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة- الكويت، ١٩٩٧م.

• مُعجمُ الأُدباء، إرشـادُ الأَريبِ إلى مَعرفةِ الأَديبِ: شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، تحقيق د. إحسـان عباس، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

• المقاماتُ، السردُ والأنسـاقُ الثقافيةِ: عبد الفتاح كيليطـو، ت. عبد الكبير الشرقـاوي، دار توبقال، ط٢، ٢٠٠١م.

• مقامـاتُ أَبـي الفضل بديع الزمـان الهمذانيِّ: شَرَحَهـا وحقَّقها محمَّد محيي الدين عبد الحميد، تقديم شريف سيد عفت، مكتبة الأسرة- القاهرة، ٢٠٠٢م.

• مَقامـاتُ الحريـريِّ: نَـشَرَهُ عيسى سـابا، دار بيروت- بيروت، ١٩٧٨م.

• موسـوعةُ الـسَّردِ العربـيِّ: عبد اللـه إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.