الموازنة بين المقامِيَّيَن الهمذانيّ والحريريّ

هادي شعلان البطحاوي
جامعة ذي قار

الملخص:

يعمد البحث إلى دراسة نصِّين مُؤسِّسين في المقامات العربية دراسةً موازنة من خلال عدد من التقنيات والموضوعات المشتركة. في مقدمتها اختلاف الحبكة بين البديع والحريريّ، وتباين الاستهلال والختام وما في ذلك من تنويع. ومنها الاختلاف في طول المقامات وشكل كلّ نصّ. وتباين النصّين على مستوى السخرية. وكذلك علاقات التشابه والاختلاف في الشخصيَّات بين البطلين والراويين. ويسعى البحث لأن يضع كلَّ نصّ في موقعه الفني قياسا بالنص الآخر.

الكلمات المفتاحيَّة: البديع، الحريريّ، الحبكة، الاستهلال، الشخصيات

تبدو فكرة الموازنة بين البديع الهمذانيّ والحريريّ ضروريةً، إنْ أردنا أن نقف على حدود العلاقة بين المقاميين، وصلات التأثير والريادة، ثمَّ مستوى الإضافات التي قدَّمها اللاحق ليطوِّر بها نصَّ المقامة إلى جنب ما قدمه البديعُ مبتكرها.

إنَّ وضع النصّين إلى جنب بعضهما يتيح فرصا أوسع في الاقتراب منهما، والكشف عن عدد من الدعاوى النقديَّة التي تخصُّ التأثير أولا، والتمايز الفنّي ثانيا، ومستوى التطوُّر الذي لحق المقامة مع الحريريّ ثالثا، إضافة إلى القضايا التفصيلية، التي ستبدو بعين الموازنة مختلفةً عن السياق الفردي المعزول لكل نصّ.

كان البديع هو من أضرم نارا في ليل حالك، فاهتدى إليها كلُّ من وجد نفسه سائرا في الطريق. لم يكن الحريريُّ أوَّل السائرين إلى نار البديع تلك، إنَّما سبقه إليها آخرون مثل ابن نباتة وابن ناقيا ربما غيرهم، لكنَّه خير من حمل المِشعل بعد البديع، فأوصله إلى آخرين جاءوا بعده، وصاروا تلامذةً له لا للبديع[1]؛ لأنَّه استدار بالمقامة نحو ما تهفو إليه الذائقة العربيَّة وهو التجويد البيانيّ، حتَّى وإنْ كان على حساب أشياء أخرى.

إذا استبعدنا المشربَ الذي يلتقي عنده المقامِيان، فإنَّنا لن نكون أمام شخصيَّتين من طبيعةٍ واحدةٍ أو متشابهتين في الاهتمامات الأدبيَّة. وإذا أردنا أن نرسم صورةً للبديع، فيمكن أنْ نتخيَّله شابًّا مغامرا شديدَ الإحساس بالتفوق والرغبة في الابتداع. أمَّا صورةُ الحريريّ المتخيَّلةُ فهو الشيخ الذي يجد نفسه حاميا للتراث والتقاليد، والسائر في ركاب الأقدمين. إذا كان الإبداع هو هاجس البديع، فإنَّ التقنين هو كذلك للحريريّ. لقد حوَّل تمرُّدَ سلفِه بابتداع المقامات إلى تقليد منسجم مع التراث عبر عدد من التقنينات التي انطوى عليها نصُّه.

البديع أكثر حيويَّة، لكنَّ الحريريَّ أكثر تروّيا. الصدفة التاريخيَّة التي جعلتْ البديعَ من رجالات القرن الرابع الهجريّ والحريريَّ من رجالات القرن الخامس، لم تكن مجرَّدَ صدفةٍ تاريخيَّةٍ، بل ضرورةٌ لا يمكن قلبها وجعل الحريريَّ من أهل القرن الرابع، والبديع من أهل القرن الخامس؛ لأنَّ مثل هذا القلب الزماني لن يضعنا في طريق التطوُّر الذي حدث. تفترض طبيعة الشخصيَّتين تقديمَ المغامر (البديع) على المحافظ (الحريريّ)، لهذا يمكن النظر إلى عمليهما على أنَّه عملٌ واحدٌ، مرَّ بمرحلتين: مرحلة الابتداع ومرحلة التقنين. لابدَّ للمبتدِع أن يكون أوَّلا، كما لابدَّ للمقنِّن أن يأتي لاحقا؛ ليسلك ما ترك الأوَّلُ في نظام وأصول مرعيَّة.

لم يكن ابتكار البديع تمرُّدا فجًّا، إنَّما هو أقرب إلى أنْ يكون استثمارا لمهارةٍ سرديَّةٍ وجدتْ الطريقَ الأمثلَ في التعبير البيانيّ. لقد أثمرتْ الموهبة السرديَّة عن ابتكار نموذج انسانيّ مُلهم، تمثَّل بشخصيَّة (الإسكندريّ) لم يُسبق إليها[2]، وصارتْ جزءً من اعمال الذين سلكوا طريقه. بل أبعد من ذلك حين أصبح نموذجا يُحاكى في الأدب السريانيّ والعبريّ والإسبانيّ[3]، ثمَّ بعد ذلك في الآداب الأوروبيَّة الأخرى[4]. ولم تكن مقامات الحريريّ أقلَّ شهرةً، فقد طارتْ في الآفاق وتُرجمتْ إلى الفرنسيَّة والإنجليزية والألمانية[5].

لقد كان الحريريُّ مؤمنا بأسبقيَّة الأوائل

(١) النثر الفنّي في القرن الرابع، ٢٠٤.

(٢) في الأدب المقارن ومقالات أخرى، ٢٤٠.

(٣) موجز دائرة المعارف الإسلاميَّة، ٣٦٧٤، ٩٥٧٨-٩٥٧٩.

(٤) تاريخ الفكر الأندلسي، ١٨٠.

(٥) بديع الزمان الهمذانيّ، ٤١٠.

وفضلهم. نتلمَّس هـذا في مؤلفاته الأخرى كـ (دُرَّة الغـوَّاص)، كمـا يخبرنا أيضـا، على لسـان إحدى الشخصيَّات: «إنَّ أهلَ البلاغةِ أجْمَعُوا على أنَّ تَنْقِيحَ الإنْشَـاءِ وتَصْريفِهِ كانَ مِن شَأنِ السَّـلفِ، ولم يَبْقَ مَـن يَفْعلُ ذَلِـك مِثْلَهم، «والمُتَمكِّنُ مـن أزِمَّةِ البَيانِ كالعِيـالِ على أولئك»[٦]. يدلُّنا هذا عـلى أنَّه لا يفكِّر بعيدا عن سُنن الأوائل. أزمَّة البيان – التي هي ذروة ما يأمل كلُّ منشـئ – ليسـتْ إلَّا الاتصال بالأوائل. يكشـف هـذا الإتباع آفـاقَ التجديد عنـد الحريريّ لتطوير المقامات.

أوَّلا/ تطوُّر الحبكة

تأخـذ الحبكةُ شـكلين مختلفين مـن البديع إلى الحريريّ، طبقا لثراء المحتوى من جانب، والتطويق الـسرديّ مـن جانب آخـر. تركتْ عنايـة الحريريّ بالتجويـد البيانيّ أثرا واضحـا على المحتوى، فجاء في أكثر نماذجـه ضعيفا فاترا، حتَّى بدتْ الحكاية، في كثير من الأحيان، هامشـا صغـيرا إلى جنب متنٍ خطابيّ واسـع. لكـنَّ تخلُّف الحريـريُّ عن البديع في هـذا، يقابله عنايةٌ منـه بالتطويق السرديّ الذي نعني بـه اصطناع دائرة سرديَّـة مغلقة بين حدث ابتدائـي وحدث ختامي يكونان ركنين حاصرين لما بينهما. لم يكون التطويق السرديّ عنصرا ثابتا عند البديع، كما سيتبيَّن.

يُجمـل الإسـكندريُّ في (الأذربيجانيَّـة) الغايـةَ مـن الرحلـة، في دعاء لـه: «أن تُعِينَنِي عـلى الغُربةِ أثْنِـي حَبْلَها، وعلى العُسْرَةِ أعْـدُو ظِلَّهَا»[٧]. وهو أن يـؤوب من غربته فيثني حبـلَ راحلته نحو الوطن، وأن تنقـضي أيَّامُ العُـسر إلى ما بعدهـا. في الرحلة سلبان لابدَّ أن ينتهيا إلى إيجابين: من الغربة والفقر إلى العـودة والغنـى. يبدو السـلب الآخـر (الفقر) سـببا للأول (التغرُّب)، كما تكـون النتيجة الأخرى (الغنى) سببا للنتيجة الأولى (العودة).

تكشـف هـذه الحركـة المزدوجـة عـن طبيعة الحبكة عند البديع؛ لأنَّها تقوم على طرفين في المبتدأ والمنتهى، وبينهما يتمُّ الانتقال من الأوَّل إلى الآخر في حكاية المقامة. تتوسَّط الحكاية بين الطرفين:

الاستهلال	الحكايـة	الختام

الطرفان ثابتان في كلّ مرَّة، لكنَّ محتوى الحكاية يختلـف مـن واحدة إلى أخـرى. تتكـوَّن المقامات، وفق هذا، مـن ثلاث وحدات: الاسـتهلال والحكاية والختام. كما يمكن للحكاية من جانبها أن تنطوي على أجزاء داخليَّة تبعا لتعقيدها المتفاوت. تتضمَّن بعض الحكايات عددا من الأحداث فيتوفَّر لها شيءٌ من التطوُّر والتنامي. وبعضها الآخر لا يتضمَّن أكثرَ من حدثٍ واحدٍ بسـيطٍ، يتمُّ الانتقال منه سريعا إلى الختام. وعلى أساس ذلك كنَّا قد ميَّزنا بين المقامات السرديَّـة والمقامات شـبه السرديَّـة والمقامات غير السرديَّة عندهما. وهو تمييز يجري عليهما معا، ولا يختلفـان فيه إلَّا بحدود عـدد المقامات في كلّ نوع. وقد كانتْ السرديَّة عند البديع أكثر من صاحبه.

تتميَّـز المقامات السرديَّةُ دون غيرها عند البديع بتمـدُّد حجـم الحكاية، قياسـا بالجزئين السـابق واللاحـق (الاسـتهلال والختام)، فيبـدوان مقدِّمةً قصيرةً وختاما سريعا؛ لذلـك لا نجده يعتني كثيرا بإغلاق دائرة الحكاية وجعل الختام جزء منها، حين ينتهي اللقاء بفراق يؤذن بالرحيل؛ ليعطف الختامَ على الاسـتهلال، وإنَّما يتركه مفتوحا مكتفيا ببلوغ الإسكندريّ مراده. وهو أمر سيتداركه الحريريُّ.

يسـير بناءُ الحكايـة عند الحريريّ باسـتقامة

(٦) مقامات الحريريّ، ٥١.
(٧) مقامات الهمذانيّ، ٥٤.

لا انحناءات فيها. لا يواجه البطل، في مهمَّته المحدودة سرديًّا، عائقا يحول دون إتمامها. يلتقي بالجمهور فيخطب فيهم، ثمَّ يحصل على الغنيمة المؤمَّلة. الانتقال في الخطّ السرديّ (البداية والوسط والنهاية) يتمُّ بيسر دون إعاقة تواجهه من شخصيَّة اخرى تضع في طريقه العثرات. لا يعني ذلك أنَّ البطل المضادّ موجودٌ عند البديع، ولكن بمعنى أنَّ الحكاية عند الحريريّ تُفرِغ الطريقَ من أيّ عثرة دون القول؛ لأنَّ القول لا الفعل هو عماد الحكاية. أي أنَّ استقامة الحكاية يترصَّدها غرضٌ شِعريٌّ لا سرديٌّ، يتيح لبيانيَّة البطل أن تظهر فتبرز بطولته تبعا لها.

لا تتيح، في الغالب، أحاديَّةُ الفعل (المقامة ذات حدث واحد) مثل هذا التطوير؛ لأنَّ ذلك يستلزم أن يتطوَّر الحدثُ الواحدُ فتتوالد منه سلسلةٌ هي نتاج المواجهة بين بطلين. الإعاقة التي تقدِّمها المقاماتُ، خصوصا عند الحريريّ، من نوعٍ آخرَ لا تتَّصل بالشخصيَّات، وإنَّما بالصفات: الغنى والفقر. هما الثنائيَّة المحرِّكة لفعل السرد. تضمن حركة المقامة الانتقالَ من صفة الفقر إلى صفة الغنى في ختامها، سواءً بالنسبة لشخصيَّة البطل، وكذلك شخصيَّة الراويّ. إذا كان البطل ينتقل من الفقر إلى الغنى، فإنَّ الراوي ينتقل من جانبه من الجهل إلى المعرفة، حين يتعرَّف على صاحبه ختاما.

الاستهلال/ فقر استطراد بياني
الختام/ غنى

تفترض الحبكةُ الخطيَّةُ حدثيًّا خطيةً زمنيَّةً تقابلها. ينتج عن تزامن الأحداث – على مستوى القصَّة (وقوعها في وقت واحد)، وتزامنها على مستوى الخطاب (عرضها بشكل متسلسل) – تعقيدُ الترتيب الزمني للأحداث في الخطاب السرديّ[٨]. تستبعد المقامات، بوصفها نصًّا خطّيًّا، تزامنَ المشاهد (أحداثٌ تجري في أماكن مختلفة)، مبقيةً على تزامن المشهد الواحد، وهو قليل؛ لأنَّ التبئير موجَّهٌ نحو شخصيَّة البطل دائما، وقليلا ما ينتقل منه إلى آخرين معه في المشهد. تبدو هذه الخطّيَّة أكثر وضوحا عند الحريريّ من سلفه.

إنَّ تعدُّد الصفات – الذي أشرنا إلى أنَّه المسؤول عن مستوى التوتُّر الذي تتسبَّب به الإعاقةُ التي تشهد تحوّلا في الختام– لا يقود إلى شيء من التعقيد في النصّ؛ لما بين صفتي البطل وصفتي الراوي من تباين يباعد بينهما. صفات البطل (الغنى والفقر) صفات مادّية خارجيَّة. أمَّا صفات الراوي (الجهل والمعرفة) فهي صفات معنويَّة داخليَّة، فلا يحصل أيُّ تعارض يمكن أن ينشأ عن المواجهة بينهما، يمكن أن يؤثّر إيجابا على الحبكة. الحركة، في الغالب، متوازيَّة بينهما، كثيرا ما يلتقيان في الختام، وأحيانا تتحقَّق المعرفة قبل ذلك.

لقد كان البديع نموذجا تامًّا أمامَ الحريريّ، ومحاكاة هذا النموذج هي الفكرة الأكثر إغراءً، ابتداءً من سلوك طريق المقامات، ومرورا بالبناء العامّ لها ومحتواها الحكائيّ والشخصيَّات والرحلة الدائمة، وانتهاءً التجويد البيانيّ الذي كُلِف به أكثر من غيره لأسباب تبدو واضحة لنا الآن.

إذا كان عدد المقامات عند البديع (٥٢) مقامة، فإنَّ العدد يحتمل الزيادةَ والنقصانَ عند الحريريّ، لذلك جعلها (٥٠) مقامة بحذف الآحاد؛ لأنَّها لا تشير إلى شيء، ثمَّ صار عدد الحريريّ هو العدد النموذجي الذي توارثه الأتباع بعده، بلا فرق بين أن تكون المقامات سرديةً أو أدبيةً موضوعها الوعظ، كما ميزنا سابقا.

---

(٨) طرائق تحليل السرد الأدبيّ، ٥٥.

أكثر الوجهات التي قصدتها الرحلات هي المدن، لذلك تسـمَّتْ (٢٢) مقامة بأسماء مدن عند البديع، لكنَّها كانـتْ ظاهرةً أكثر بروزا عنـد الحريريّ، اذ بلغـتْ (٣٩) مقامـة. لقد قاد هذا إلى تشـابهات في العناويـن، فتكرَّر عند الحريـريّ من عناوين المدن كلٌّ من (الحِلوانيَّة، الكُوفيَّة، البغداديَّة، الشـيرازيَّة، البصريَّة). وهو قليل قياسـا بما حضر من أسـماء المدن. أمَّا غير المدن فلم يتكرَّر عنده غير (الدينارِيَّة، الساسـانيَّة، الشِّـعريَّة)؛ لأنَّه كان يعمـد إلى تبديل الأسـماء، إذ وجدنـاه قـد بـدَّل ما يزيد عـن (٣٠) اسـما للمـدن، في مقدّمتها مدن المغرب الإسـلاميّ: (الدِمياطيَّـة، الإسـكندريَّة، المغربيَّـة). كمـا أنَّه لم يعمـد إلى اعـادة محتوى الحكاية التي يشـير إليها العنوان، فـ(الشـعريَّة) عنده تقابـل (القريضيَّة) عند البديع، والمقامة التي تتحدَّث عن حكاية بحريَّة هـي (الحرزيَّة) عنـد البديـع و(العُمانيَّـة) عنده، و(الوصيَّة) تصبح (الساسانيَّة)، كما تكون حكاية الطعام (المضيريَّة) هي (السنجاريَّة) عند الحريريّ. على هذه الشـاكلة يمضي الحريـريُّ في الابتعاد عن تكرار سلفه في مطابقة العنوان للحكاية.

إذا كان تغيـير العناوين ميسـورا، فـإنَّ تغيير المضامـين ليـس كذلك. يتحـوَّل هنـا الحريريُّ إلى تابع يُعيد كثـيرا من الحكايات وبناء الحبكة ونمط الشـخصيَّات. كما ينتقل الأمر احيانا إلى تفصيلات صغـيرة نجدهـا تكـرَّر، فـإذا كان البديـع يمـدح الدينـارَ ويذمُّه في (الدينارِيَّة) فـانَّ الحريريَّ يكرّر ذلـك في مدح البِكـر والثيّب وذمّهمـا. وفي (الوصيَّة والساسـانيَّة) يـوصي كلٌّ مـن البطلين ابنـه. وقد تتبَّع مصطفى الشـكعة عددا من التشـابهات على هذا المسـتوى بينهمـا[٩]. لكن يهمُّنـا أن نقف عند تشابهات أخرى تعكس الفارق الفنّيّ بين النصّين.

تُكرّر (السـنجاريَّة) موضـوعَ (المضيريَّة)[١٠]. الحكاية فيهما واحدة، وهي تقديم الطعام لضيوف بينهم البطل والراوي، ثم رفعه، مع إضافة التزمها الحريـريُّ في غير موضع، وهـي الخاتمة التي تنقل الشـخصيَّاتِ مـن خسـارة الطعـام، كمـا هو عند البديـع، إلى الفـوز به مجدَّدا. الحـارثُ والسروجيُّ في قافلـة تبلـغ سـنجارَ، يدعوهم أحـدُ تجَّارها إلى وليمـة، وحين يأتي الطعام بأوانٍ زجاجيَّة، يُقسـم السروجيُّ على ألَّا يأكل منه شـيئا. ترفع الأواني على مضض منهم. يسألونه عن سبب ذلك، فيقول: «إنَّ الزُّجَاجَ نمَّامٌ»[١١]، وإنَّه آلى على نفسـه ألاَّ يضمَّه مع نمَّام مقـامٌ. يقصُّ بعدها حكايةَ جاره الذي أطلعه السروجيُّ على أمر جاريةٍ جميلةٍ له، فوشى به الجارُ إلى الوالي الذي أجبره على التنازل عنها. فيقطع على نفسـه عهدا ألَّا يجالس نمَّامـا. الزجاج، كما يقول، معـروف بهـذه الطباع. حين يسـمع صاحبُ الدار مقالته يأتيه بطعام في أوانٍ من الفضَّة، فيستبشرون بعودة بالطعام إليهم.

(المضيريَّـة) التي توقَّفنا عندهـا مطوَّلا في عمل سـابق، تبدو أكثر نسـجا وتشـابكا على مسـتوى الفعـل السرديّ من (السـنجاريَّة)، كما أنَّ الحكاية الإطـار فيها (دعـوة التاجـر) تفـضي إلى الحكاية الداخلية بشـكلٍ مقنعٍ: رفعُ اليد عن المضيرة سببه مضيرةٌ أخرى. لكنَّ الصلة بين الجار النمَّام وأواني الزجـاج لا تبـدو مقنعـة، فهـي صلـة افتراضيَّـة والصلـة الافتراضيَّة لا تبدو وصلـةً سرديَّةً؛ لأنَّها لا توهـم بالواقع، فلا يبـدو رفعُ الأيدي عـن الطعام مقنعـا، كمـا هو الفعـل في (المضيريَّـة). الحريريُّ عـلى عادته لا يـترك نهاياتٍ مفتوحـةً تحتمل فعلا إضافيا، وإنَّما يباشر هو تقديم الفعلَ الأخير ويُغلِق

(٩) [٩] بديع الزمان الهمذانيّ، ٤٢١- ٤٢٢.

(١٠)أثر المقامة في نشأة القصَّة المصريَّة، ٣٣.

(١١) مقامات الحريريّ، ١٥٤.

الحكايةَ بافتراق الشخصيَّات، فلا تبقى أيُّ إمكانية لفعل لاحق. عند هذه النهاية السارَّة تنتهي حكاية الوليمة، ثمَّ تختم بافتراق الجميع، مع أنَّ استهلال النصّ يشير إلى أن ابن همَّام والسروجيَّ كانا في قافلة تقصد بغدادَ ومرَّتْ في طريقها بسنجار، والمفترض أنَّهم يعاودون المسير مع القافلة بعد الخروج من دار التاجر في سنجار!

لقد انعكس تعقيد الحكاية عند البديع على حجم المقامتين، فكانتْ مقامة البديع التي جاءت بـ (١٤٣٠) كلمة أكبرَ من مقامة الحريريّ التي حوتْ (١١٨٥) كلمة. وهو تفوُّق نادر، كما سنتعرَّف لاحقا، لأنَّ نصَّ الحريريّ أوسع من سلفه.

قد تكون (الواسطيَّة) واسطةَ العقد عند الحريريّ؛ لأنَّها أكثر المقامات السرديَّة نضجا، ولأنَّها تنطوي على حبكة قوامها الحيلة فيمكن موازنتها بـ (البغداذيَّة) عند البديع التي تشبهها في ذلك.

تنقسم (الواسطيَّة) إلى استهلال وجزئين حكائيين منفصلين تقريبا. يذكر الراوي في الاستهلال طرفا من أخباره، جريا على عادته، وما انتهى إليه حاله في رحلته التي أوصلته إلى هذه المدينة. الأوَّل عن الخان، وفيه تدور بعض المشاهد، بعد أن يستأجر ابن همَّام غرفةً، ويلاحق الفتى الذي أوصاه أبوه بمبادلة الخبز بحجر الزناد منطلقا إلى السوق وعائدا منه، ثمَّ الجزء الآخر عن خَبِيص البَنْج، بعد التعارف بين الشخصيَّتين (البطل والراوي). تأخذ الحكاية في هذا الجزء مسارين: جدّية ابن همَّام، اذ يشكو سوءَ حاله وفقره وغربته، وهزلي قوامه المكيدة حين يبادر السروجيُّ إلى اقتراح يُخرِج صاحبه من ضيق ذات اليد، حين يخطب له جاريةً من أهل المصر فيريش جناحُهُ. هكذا يمضي هذا الشطر من الحكاية ليصل الخطبةَ وموافقةَ الأهل، ثمَّ إعداد الطعام لأهل الخان. هنا يبدأ مسار الحيلة التي نصب السروجيُّ فِخاخها لأهل الخان، حين دعاهم وخطب فيهم خطبةً، تبعها بتقديم حلوى من خَبِيص البَنْج، فنوَّم القومَ كالصرعى، ثمَّ سلبهم ما عزَّ من مُدَّخراتهم. لم يكن ما دبَّره فرجا لابن همَّام، كما لم تكن دعوة عيسى بن هشام للسواديّ في (البغداذيَّة) إكراما له وإنَّما لإيقاع الحيلة. يشعرُ ابن همَّام بالحيرة لما وقع من مكيدة لا يُحسد عليها. يُخيّره السروجيُّ بين أن يرحل معه هربا، أو يأكل من فاضل الخبيص ويتنازل له عن القميص فينام مثلهم؛ حتَّى لا يشكَّ فيه القوم حين يستيقظون. يقرّر بعدها ترك البلدة قاصدا طريقا غير التي سلكها السروجيُّ هربا.

على الرغم من احاطة المقامة بعناية سرديَّة، لكنَّ الحريريَّ لا يحيد عن دربه في مواصلة التجويد البياني، فلا يعدو استهلال حكاية إلَّا أن يكون استطرادا بيانيًّا اتاح الدخولَ في أشياء، تطلَّب التعبير عنها تشبيهاتٍ وصيغا بلاغيَّة. كما يلقي السروجيُّ، في منتصف الحكاية، خطبةً من (١٢٣) كلمة. لم تكن الشواغل البيانيَّة بعيدةً عنها، لكنَّ ذلك لم يمنع من تطوير حكايةٍ مختلفةٍ. وهو أمرٌ يعزّز الثقةَ أنَّ الحريريَّ لم يكن بعيدا عن إمكانية تطوير المحتوى السرديّ لنصوصه، وابتداع حكايات تامَّة، لو تنازل قليلا عن باعثه الأوَّل في التجويد البيانيّ. لقد انعكس هذا التجويد على الحكاية التي جاءتْ بشخصيَّة واحدة، هي شخصيَّة البطل، أمَّا الراوي فلم يكن أكثر من شاهد ومراقب، لا حضورَ له في الحدث، وكذلك أهل الخان الذين وقعتْ عليهم المكيدةُ. وهي في هذا لا تبعد عن (البغداذيَّة) التي جاءتْ بشخصيَّة واحدة أيضا، فلم يكن السواديُّ. إلَّا تابعا وقع تحت تأثير شخصيَّة البطل وسلطته، ولكنَّ اختلاف الحكايتين يُبيح للبديع ما لا يُبيحه

للحريـريّ. متـن البديع قصيرٌ لا يحتمـل أكثرَ من شخصيَّةٍ محتالٍ وآخرَ تقع عليه الحيلةُ، والموضوع هو تناولُ وجبةٍ دسـمةٍ على نفقة هذا. من الطبيعي في هذا السياق أن تكون شـخصيَّة السواديّ سلبيةً فتقع تحت تأثير ابن هشام. متن (الواسطيَّة) أوسع مـن ذلك بكثـير، هناك خطبة امرأة، ثـمَّ دعوة أهل الخـان للطعام، وتقديم الحلوى ونوم الحضور، ثمَّ سلب ما عليهم. لا يمكن أن تنهض شخصيَّةٌ واحدةٌ بهـذا المتن المعقَّـد، فتكـون الشـخصيَّات الأخرى في ظلّهـا. المتـن المعقَّد لا تنهض به حبكةٌ بسـيطةٌ قوامها شخصيَّة واحدة. تتمتع (البغداذيَّة) بوحدة بـين أجزائها تجعل بينها علاقـاتٍ عضويةً. تفتقر (الواسـطيَّة) لمثل هذه الوحـدة؛ لتكوّنها من أجزاء بينها تباعد.

نُميِّز بين الاستهلال والمشهد الاستهلاليّ، بوصف الاسـتهلال جزءً من بناء المقامة، بينما يمثّل المشهدُ الاسـتهلالي جزءً من بناء حكاية المقامة. الاستهلال هو مجموعة مـن الاسـتذكارات والانطباعات التي تخـصُّ الـراوي دون غيره، والاسـباب التي دفعته لرحلته الأخيرة. فيما لا يقتصر المشهد الاستهلاليُّ، في الغالب، على الراوي وإنَّما قد تحضر معه شخصيَّاتٌ أخـرى في مقدِّمتها البطـل. كلَّما حـاول النصُّ أن يدمج الاستهلالَ بالمشهد الاسـتهلالي فإنَّه سيكون أكثرَ لُحمة بين اجزائه، وكلَّما انفصلا كلَّما ضَعُفتْ وحدتـه وتباعـدتْ اجـزاؤه. يمكن للاسـتهلال أن يتصل بالجزء الثاني من بناء المقامة، وهو الحكاية، لكنَّ وجود المشـهد الاسـتهلاليّ اللاحق للاسـتهلال يحـول دون هذه الصلة. إذا اسـتبعدنا الاسـتهلال والمشهد الاستهلاليّ وأبقينا على جزء الحكاية؛ لما فيه من وحـدة، فإنَّه لا يخلو هو الآخر في (الواسـطيَّة) من مشكلة التطويل الناشئ عن نصّ الخطبة الذي يأتـي في منتصفه، ولا يحقّـق أيَّ وظيفةٍ سرديَّةٍ إلَّا الوظيفـةَ التقليديَّـةَ أي الثراء البيانـيّ. هكذا يبدو نـصُّ البديـع أكثر تماسـكا وأدخـل في النصوص الحكائيَّة من نصّ خلَفه، فضلا عن أمرٍ آخرَ يتعلَّق بطبيعة السُّخرية عندهما – سنقف عندها لاحقا – إذ تضيف سببا لتفضيل نصّ البديع.

التضمـين وتداخـل الحكايات الـذي وجدناه في (المضيريَّة)، يمكـن أن نجد مثيله في (البكريَّة) عند الحريريّ التي تضمَّنتْ ثلاثَ حكاياتٍ: القصَّة الإطار وحكايتـان داخليَّتان منفصلتـان، هما جوابان عن سؤالين لابن همَّام عن ناقة السروجيّ السريعة أوَّلا، والغلام الـذي كان أبلغَ منه ثانيا، إضافة للمشـهد الاستهلاليّ الذي يحكي عن ابن همَّام دون صاحبه. لقد فرض تزاحمُ الحكايات أمرين: الأوَّل إنَّ طولها زاد عن طول (المضيريَّـة) إذ بلغتْ (١٥٣٥) كلمة، بزيـادة بلغتْ أكثـر من (١٠٠) كلمـة. الأمر الآخر إنَّ الشِـعر فيها قد تقلَّص إلى حـدوده الدنيا، إذ لم يأت إلَّا في ثلاثة مقاطع صغيرة بلغتْ جميعا عشرةَ أبيات. وهو قدر ضئيل قياسا بما قبلها وما بعدها. يؤكّد لنا هذا أنَّ التزاحم بين السرديّ والشعريّ لابدَّ أن ينتصر لأحدهما. حين تكـون هناك حكايةٌ تامَّةٌ ينحسر الشـعر، وحين تنعدم يتمدَّد ويتسع. وكان هنـا في حـدوده الدنيـا؛ لأنَّ تتابع الأحـداث لم يدع فرصةً لاسترسـال شـعريّ يقطع أوصالَ الحكاية، لكنَّ ذلك لـم يفتّ في بيانيَّة النصّ وعنايته بالبديع، كالتباري البيانيّ بين السروجيّ والفتى، وكذلك مع الفتى الآخـر في القرية التي وصلها في الختام، حين يسأله عن مقايضة الطعام بالشعر ونحوه.

٢/ الابتكار والتأثُّر.

قلنا أنَّ نصَّ البديع المُبتكَر تحوَّل إلى نموذج أمام كلِّ مَن حاول كتابةَ المقامات وعلى رأسهم الحريريُّ، ومن الطبيعي أن تكون هناك علاقات تأثُّرٍ واضحةٍ بين السابق واللاحقين. أعطتْ علاقات التأثُّر نصَّ البديع سلطةَ تقرير شكل النصِّ والأجزاء المكوّنة. لقد خطَّط البديعُ دائرةَ المقامة كاملةً، وعلى مَن يأتي بعده أنْ يترسَّمها ويبتكر نصَّه ضمن الأطر المرسومة سلفا. ليس هذا غريبا على الأدب العربيّ الذي كان يحفل بالتقليد محاكاة الأقدمين والسير على آثارهم، حتَّى ظلَّتْ المقدّمات الطلليَّة حيةً إلى ما بعد الحياة البدويَّة، حين تمدَّنتْ الحياة في العصر العبَّاسيّ، فما فعله الشعراء أنَّهم حدَّثوا فيها ولم يقطعوا صلتهم بها[١٢]، وهو ما يسمّيه أودنيس بالإتباعيَّة التي كانتْ أوسع تأثيرا من الابتداع[١٣]. لا يقف الأمر عند اللاحقين من المقامين، فالبديع يكرّر عددا من متونه. إذ تكرَّرتْ حكاية الاستجداء في: (الآزاذيَّة، البلخيَّة، السِّجِستانيَّة، الكوفيَّة، الأذربيجانيَّة، البصريَّة، الفزاريَّة، المكفوفيَّة، البُخاريَّة، القَزوينيَّة، الساسانيَّة الصُّفريَّة، المَطلبيَّة). ومثلها الحيلة في (الأصفهانيَّة، البغداذيَّة، الموصليَّة، الأرمنيَّة، الصيمريَّة). كما تكرَّرتْ المُذاكرة الشعريَّة في (الغَيلانيَّة، الجاحِظيَّة، العراقيَّة، الشعريَّة). وقريب من هذا نجد موضوعاتٍ أخرى كالوعظ ووصف الطعام وغيرها.

كثيرةٌ هي المتون الحكائيَّة التي أعادها الحريريُّ متأثّرا بسلفه، يستهلُّها بالواعظ البليغ في (الصنعانيَّة). في (الدينارية) عند البديع يتبارى شحَّاذان في التشاتم، نجد الحريريَّ يكرِّر هذا في (الدينارية) في مدح دينار وذمّه، ومثله تشاتم في (التبريزيَّة) بين زوج وزوجه عند القاضي، وكذلك في (البكريَّة) مدحٌ للبِكر والثيِّب، ثمَّ ذمٌّ لهما. ومدح الكتابتين الإنشاء والحساب في (الفُراتيَّة). كما نجد حكايةً بحريَّةً (العُمانيَّة) تعيد متنَ الحكاية في (الجِرزيَّة). ومن المتون المتكرّرة البطل يقصد حجَّاما في (الحُلوانيَّة) عند البديع، نجد ذلك في (الحِجريَّة) عند الحريريّ. كما يتكرَّر فقدُ ناقةٍ فالبحث عنها في (الإبليسيَّة) في كلٍّ من (الوبريَّة والبكريَّة). والبطل يكتب وصيةً لابنه، إمَّا أن يوصيه بالبخل في (الوصيَّة) للبديع أو يوصيه بصنعة آل ساسان في (الساسانيَّة) عند الحريريّ. وكذلك المذاكرة في الشعر، وخطيبٌ يمتدح نفسه (السِّجِستانيَّة)، ورِفقة سفرٍ في قافلة حجيج (الكوفيَّة)، وغريبٌ جائعٌ يطرق البابَ (الكوفيَّة) أيضا، يقصُّ حكايته للراوي (الجُرجانيَّة)، وانتظار القافلة ومحاولة الهرب من الصلاة (الأصفهانيَّة). وغير ذلك من مواقف الكدية، ووقوف البطل خطيبا في جماعة وتعرُّف الراوي عليه ختاما والحصول على العطية والبيان العالي والانطباع الحسن الذي يخرج به ذو أطمار. من يطَّلع على النصَّين يجد قدرا كبيرا من هذه التشابهات التي قد تصل أحيانا إلى وقع الحافر على الحافر.

من القضايا المركزيَّة التي أوقعتْ الحريريَّ في دائرة البديع، كما أوقعتْ من جاء بعده، هو بناء نصّه على حكايات غير متَّصلة فيما بينها، فلا علاقة سببيَّة تصل بين مقامة وأخرى، ليستْ السابقة مقدّمةً للاحقة، ولا اللاحقة مترتّبةً زمنيا على ما قبلها. الترتيب الذي جاءتْ عليه المقامات اعتباطيٌّ، وهو عند البديع أكثر؛ لأنَّ الأولى (القريضيَّة) ليستْ حكايةَ تعارف بين الشخصيَّتين، كما نجد في (الصنعانيَّة) عند الحريريّ التي حقُّها أن تكون الأولى فعلا، وكذلك الأخيرة التي تؤذن بنهاية

(١٢)مقدّمة القصيدة العربيَّة في العصر العبَّاسي الأوَّل، ٢٢.
(١٣)الثابت والمتحوّل، ١/ ١٧٣ وما بعدها.

الرحلات وانقطاع العلاقة بين الشخصيَّتين بعد توبة السروجيّ وعودته إلى سَرُوج، بينما كانتْ (البِشريَّة) عند البديع ناتئة عن المتن الحكائي السابق؛ لأنَّ نمط الشخصيَّة التاريخيَّة البطوليَّة لم تعرفه السابقات، كما أنَّها تفتقر لشخصيَّة الإسكندريّ أو الحارث. لو افترضنا أنَّ هذه المقامة ألحقها البديع فيما بعد لنصّه؛ لما بينها وبين الأخريات من اختلافات بنيويَّة، وعدنا إلى المقامة السابقة عليها (المطلبيَّة)، فإنَّ وجودها في هذا المكان غير مبنيّ على أيّ تسبيب ممكن يجعلها ختاما، إذ يمكن نقلها إلى موقع آخر، ونقل أخرى إلى موقعها مِن دون أن يتضرَّر شيءٌ؛ لأنَّه نصٌّ غيرُ متسلسلٍ، كما أنَّه غيرُ مطوَّقٍ سرديًّا مثل نصّ الحريريّ، إنَّ التطويق السرديَّ الذي بُني عليه النصُّ أعطى للأولى مكانها وكذلك الأخيرة، فهما حلقتا الابتداء والختام. وبين الابتداء والختام تقع ثمانٌ وأربعون مقامة لا تخضع لنظام وليس بينها شيءٌ من التسلسل إلَّا ما نجد من صلة بين (الرمليَّة) و(الطيبيَّة) حيث يكون ابن همَّام في الأولى قاصدا الحجَّ، وفي الأخرى يقصد المدينةَ المنوَّرة بعد أن أنهى مناسكَ الحجّ.

ليس من الإنصاف الاعتقاد أنَّ الحريريَّ اكتفى بإعادة حكايات البديع متنا وبناءً وشخصياتٍ من دون المرور بالقدر الذي قدَّمه من التجديد. لقد قدَّم، في سبيل ذلك، تغييرات ليستْ بالقليلة، لكنَّ هاجس التغيير والابتعاد عن دائرة البديع بخلق دائرته الخاصَّة التي تجعل قراءةَ نصِّه تثير الإعجاب به لا لتذكِّر بسلفه، يمكن أن ندرجها اجمالا في التطوير لا الابتكار. ليستْ هناك أجزاءٌ جديدةٌ أضيفتْ للحكاية، كما لم تكن هناك شخصيَّات غير التي عرفناها. ولم تعرف الحكاية أيَّ انتقالات فنّيَّة يمكن أن تجعله حلقةً في تطوير الحكاية العربيَّة، لكنَّه كان مُجدًّا في صقل ما ورثه عن البديع، بإضافة تحسينات تطوّر الحكايةَ نفسها.

يعيد الحريريُّ، كما قلنا، بعضا من أسماء المقامات عند سلفه، هي كلٌّ من (الحُلوانيَّة، الدينايَّة، الكوفيَّة، البغداديَّة، الشعريَّة، الشيرازيَّة، الساسانيَّة، البصريَّة)، وهو إذ يفعل ذلك يحتفظ بأسماء جديدة أكثر بكثير مما أخذه، كما أنَّه لا يعيد المحتوى الحكائي لمقامات الأسماء المشتركة، وإنَّما يضمّنها محتوى مختلفا، فيكون التشابه مقصورا على الاسم، وهي تشابهات يغلب عليها أسماء المدن، أي أسماء مشاعة ليستْ ملكا لشخص دون آخر. ومن الملفت أنَّ الحريريَّ يكرّر عنوان (الرمليَّة) مرَّتين، فقد تسمَّتْ به المقامةُ الحاديةُ والثلاثون المقامةُ الخامسةُ والاربعون. وفيهما يشير العنوان إلى مدينة الرَّمْلة في الشام التي يقع اليوم في فلسطين المحتلَّة.

التأثُّر الأكبر من هذا نجده في تكرار محتوى قديمٍ بطريقةٍ جديدةٍ تباعد بين النصَّين، وإنْ كانا يلتقيان بقدر واضح على مستوى المتن الحكائيّ. إذا كان ابن هشام في (الحُلوانيَّة) عائدا من الحجّ، وقد رغب في الحلاقة والحِجامة، فوقع بسببٍ من ذلك بمقلبين من مقالب السُّخرية، فإنَّ الحارث بن همَّام يقضي الحجَّ في (المكيَّة) ويتحلَّل من إحرامه. وحين يكون تحت خيمة في الظهيرة مع جماعة يهجم عليهم شيخٌ فقيرٌ وفتاه يستجديان. أمَّا حكاية الحجَّام فلا نجدها إلَّا في (الحَجريَّة) حين يحتال السروجيُّ بمهنة الحِجامة. متنُ البديع (حاجٌّ عائد إلى دياره يريد أن يحجم) يوزّعه الحريريُّ على مقامتين. لنا أن نُميِّز هنا بين حكاية وموضوع حكاية، فما يتكرَّر هو موضوع الحكاية لا الحكاية نفسها؛ لأنَّها مختلفة من نصٍّ إلى آخر. (العُمانيَّة) عند الحريريّ هي (الحِرزيَّة) عند البديع، فكلاهما حكايةٌ بحريَّةٌ، لكنَّ الحريريَّ يُضيف لمتنها زيادةً،

فالحِرز الذي صنعه الإسكندريُّ لأهل السفينة طلبا للنجاة من الغرق، يصنعه السروجيُّ لزوج الملك في الجزيرة التي وقفتْ على ساحلها السفينة تسهيلا لولادتها. ومن الزيادة طريقة تحضير الحرز وما يتطلَّبه من زعفران وماء ورد.

يعيد الحريريُّ في (الساسانيَّة) ما قدمَّه البديع في (الوصيَّة)، لكنَّه يأخذ الوصيَّةَ إلى موضوع مختلف، سنقف عليه في مكان لاحق.

يوسّع الحريريُّ مشهدَ الاستهلال الذي يخصُّ أسبابَ رحلة الراوي في كلِّ مقامة. هذا الاستهلال هو الجزء الأوَّل من نصّ المقامة، ثمَّ يدخل بعده البطلُ عالمَ الحكاية، حين يلتقيان. الاستهلال عند البديع ليس واحدا، تبعا لشخصيَّة البطل، فقد تكون شخصيَّةَ الراوي، وقد يكون الإسكندريَّ، وهو الأكثر. وإذا كان البطل هو الراوي، فإنَّ الاستهلال يكون أدخلَ في الحكاية؛ لأنَّه مشهد من مشاهدها، كما نجد في (الأسديَّة، البغداذيَّة، الحُلوانيَّة).

لقد كان الاستهلال عند البديع أكثر تنويعا، فهو بالإضافة إلى علاقته بالشخصيَّة، نجده منقسما إلى استهلالات للراوي واستهلالات للبطل واستهلالات مشتركة، كما في (الموصليَّة، المارستانيَّة، الرصافيَّة، الأرمنيَّة). في استهلالات البطل هناك استهلالات طويلة: (القريضيَّة، السِّجِستانيَّة، الأهوازيَّة، البصريَّة، الفَزاريَّة، الجاحِظيَّة، الحِرزيَّة، الشيرازيَّة، الخمريَّة). واستهلالات قصيرة: (الأزاذيَّة، البلخيَّة، الكوفيَّة، الغَيلانيَّة، الأذربيجانيَّة، الجُرجانيَّة، الأصفهانيَّة، المكفوفيَّة، البُخاريَّة، القَزوينيَّة، الساسانيَّة، القِرديَّة، المجاعيَّة، الوعظيَّة، الأسوديَّة، العراقيَّة، الحمدانيَّة، المِغزليَّة، النَّهيديَّة، الإبليسيَّة، الناجميَّة، الخَلفيَّة، النيسابوريَّة، العِلميَّة، الدينايَّة، الشعريَّة، المُلوكيَّة، الصُّفريَّة، الساريَّة، التميميَّة، المطلبيَّة). وهو قصير يكتفي أحيانا بالجملة الواحدة تقريبا. يقول في (النَّهيديَّة): «مِلتُ مع نَفَرٍ من أصْحابِي إلى فِنَاءِ خَيْمةٍ ألتمِسُ القِرى من أهْلِها، فَخَرجَ إلينا رَجُلٌ حُزُقَّةٌ». ويقول في العِلميَّة: «كُنْتُ في بَعضِ مَطارِحِ الغُربةِ مُجْتازا، فَإذا أنا بِرَجلٍ يَقُولُ لآخرَ...»[١٤] وهناك عدد قليل خلا من الاستهلال، إمَّا لأنَّه وصية وليس حكايةً (الوصيَّة)، أو لأنَّ البطل شخصيَّةٌ ثالثةٌ، لا هو الإسكندريُّ، ولا الراوي: (الصَيمريَّة، البِشريَّة). هذا التنويع لا نجده عند الحريريَّ الذي عمد إلى تنقيته وجعله جزءً خاصًّا بالراوي دون غيره، ومدَّ في حجمه فلم يعد تلخيصا سريعا ومقتضبا لما كان عليه حاله قبل أن يبلغ المكانَ الذي هو فيه. كما امتدَّ ليشمل المشهدَ الذي فيه بن همَّام، قبل أن يلتقي بالسروجيَّ. نقرأ في (القريضيَّة)، وهي الأولى في الكتاب: «لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الاغْتِرابِ، وأنْأتني المَتْرَبَةُ عَن الأتْرَابِ. طَوَّحَتْ بي طَوَائِحُ الزمَنِ إلى صَنْعَاءَ اليَمَنِ، فَدَخَلْتُهَا خَاوِيَ الوِفَاضِ بَادِيَ الأنْفَاضِ، لا أمْلِكُ بُلْغَةً، ولا أجِدُ في جِرَابي مُضْغَةً، فَطَفِقْتُ أجُوبُ طُرُقاتِها مِثْلَ الهَائِمِ، وأجُولُ في حَوْماتِها جَوَلانَ الحَائِمِ، وَأرُودُ في مَسَارِحِ لَمْحاتِي ومَسَايِحِ غَدَوَاتي ورَوْحَاتي، كَرِيما أُخْلِقُ لَهُ دِيبَاجَتي وأبُوحُ إليْهِ بِحَاجَتي ... فَرَأيْتُ في بُهْرَةِ الحَلَقةِ شَخْصا شَخْتَ الخِلْقَةِ»[١٥]. وقد يتوسَّع مشهدُ الاستهلال إلى حوار بين ابن همَّام وآخرين، قبل أن يدخل السروجيُّ:(الفرضيَّة، القهقريَّة، الفراتيَّة، الصوريَّة، الملطيَّة). أو ما يشبهه (المراغيَّة، الإسكندريَّة، الصعديَّة، الرمليَّة). وقد يتطوَّر الأمر في بعضها إلى وجود أكثر من حدث وفعل يقوم به الراوي: (الدمياطيَّة، القطيعيَّة، الكرجيَّة، الوبريَّة، السمرقنديَّة، الواسطيَّة، الصوريَّة، الرمليَّة، الطيبيَّة، الملطيَّة، التنيسيَّة، النجرانيَّة، الحراميَّة).

---

(١٤) مقامات الهمذانيّ، ٢٠٢، ٢٣٠.
(١٥) مقامات الحريريّ، ١٦- ١٧.

والقليل منها كان استهلاله قصيرا على غير العادة: (الدينارية، المراغيَّة، المعرّيَّة، البغداديَّة، المغربيَّة، السنجاريَّة، الزبيديَّة، التبريزيَّة، الحَجريَّة). ولم تخل من الاستهلال إلَّا واحدة (الساسانيَّة)؛ لأنَّها وصيَّة. وهي في هذا مثل سابقتها عند البديع.

لقد عمد الحريريُّ إلى ابتداع متونٍ جديدةٍ، لم تكن من ميراث البديع. نجد في (النصيبيَّة) السروجيَّ يُكرم القومَ الذين زاروه لعيادته بعد مرضه، ويدعوهم إلى وليمة فاخرة. وفي (الفارقيَّة) ينزع الحريريُّ جلبابَ الشيخ، فنجد السروجيَّ ينعى غرموله إلى قوم دخل عليهم بقصيدة على نحو التلغيز، مبرزا إقدامه فيما مضى، وكيف كان يُفرِج الضيقَ بكرَّاته، ثمَّ انتهى متروكا لا نفع فيه. وفي (الوبريَّة) يفقد الراوي ناقةً، فيهيم في الصحراء بحثا عنها، حتَّى يصادف السروجيَّ واللصَّ الذي سرقها، وما دار بينهم من معركة استعاد بعدها ناقته. وفي (الواسطيَّة) يُنوِّم القومَ ليسرق ما عليهم. وكان قد ردَّ عليه الواسطيُّ الديوانيُّ (٧٤٣ه) بمقامة يدافع فيها عن أهله الذين غمطهم الحريريُّ حقَّهم كما يرى[١٦]. وابتدع مكيدة في (الزبيديَّة) ببيع غلام يقع فيها ابن همَّام. هذا غير الألغاز الفقهيَّة (الطيبيَّة) والنحوية (القطيعيَّة) والشعريَّة (الملطيَّة، الشتويَّة)، والأحاجي (النجرانيَّة) التي تتحوَّل إلى حوار بين البطل ومن حضر معه المجلسَ.

لقد كان من مقتضيات الالتزام بالتطويق السرديّ أن ينتهي كلُّ لقاء بفراق عند الحريريَّ، وهو أمر لم يكن البديع معتنيا به، فيمكن أن ينتهي اللقاء بفراق، ويمكن ألَّا ينتهي. بل تبدو الغلبة لغياب الفراق عن الختام، [١٧]. كان السروجيُّ يمتنع عن الإقامة، أو يرفض العودة حين تُعرض عليه جائزةٌ أخرى (الإسكندريَّة)، أو يعرض عليه الوالي أن يلي له ديوانَ الإنشاء (المراغيَّة)، ولم ينفع الترغيب في عودته (النجرانيَّة)، أو يتنازع مع زوجه أيمضيان بعد أن أصابا مالا، أو يعودان طمعا بعرض القاضي (الرمليَّة).

الافتراق جزءٌ من حبكة الحكاية، حين يكون هروبا من صاحبه أو القوم. يمنّي الفتيان بالعودة إليهم بعد أن يذهب ليسدَّ جوعَ عياله، لكنَّه يمضي لسبيله ولا يعود (المغربيَّة). أو يهرب من ابن همَّام حين يطلب أن يأتيه الأخيرُ بغسول (البرقعيديَّة). أو يهرب مخافة الخديعة التي أوقعها بالوالي (الرحبيَّة، الشِعريَّة). وقد يخدع صاحبه بالهرب بعد أن يأخذ منه سيفه ليرهنه حتَّى يأكلا (البكريَّة). وقد ينسلُّ هاربا منهم (الملطيَّة، الصعديَّة). وقد يركب ناقته ويرحل قبل أن يستيقظ النوَّمُ صباحا (الشتويَّة). وفي غير مرَّة يترك القافلةَ التي كان فيها ولا يكمل الرحلة معها، فقد ينزل من السفينة (الفراتيَّة، العُمانيَّة)، أو يبقى في الحانة حين غادرتْ (الدمشقيَّة)، أو يكتفي بما حصل عليه فيودِّعها (السنجاريَّة)، وهو إذ يفعل ذلك يعلّله أحيانا بقوله: أو قوله:

هكذا يبدو فعل الهروب مقصودا، وهو جزءٌ من طريقة السروجيّ في حياة الترحال التي لا تعرف

(١٦) المقامة الواسطيَّة المغايرة للحريريَّة، ١٤٤- ١٤٥.

(١٧) لقد جاء ثلاثٌ وثلاثون مقامة بلا فراق هي كلٌّ من: ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٨، ١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٥١. بينما جاء سبعُ عشرة مقامة بفراق، هي: ٤، ٧، ٩، ١٢، ١٣، ١٧، ٢١، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٣، ٣٤، ٣٨، ٣٩، ٤٣، ٤٧، ٤٩. وكان الإسكندريُّ مفارقا في أربع منها: ٩، ١٣، ٣٣، ٣٨. بينما كان ابن همَّام هو المفارق في سبع: ٤، ٧، ١٢، ١٧، ٣٤، ٤٣، ٤٩. وكان منهما معا في خمس: ٢١، ٢٧، ٢٨، ٣٩، ٤٧. ومن غيرهما في واحدة: ٣٠. وكانتْ ٤٩ وهي (الوصيَّة) بلا حكاية حتَّى يمكن أن يكون فيها فراق أو لا يكون.

الاستقرارَ مهما كان المطمع.

لا يكون الفراق عن المدينة فحسب، فالسروجيُّ يفارق صاحبه أيضا، وربما هذا هو الأهمُّ، وهو أن ينتهي اللقاءُ بينهما ختاما، فإذا كان السروجيُّ يقصد البطيحةَ، فإنَّ ابن همَّام يقصد الطيبَ في (الواسطيَّة)، ويقول في أخرى: «أشْأمَ وأعْرقْتُ، وغَرَّبَ وشَرَّقْتُ». ويقول: «ثُمَّ تَفَرَّقْنا فانْطَلَقْتُ ذاتَ اليَمِينِ وانْطَلَقَ ذاتَ الشِمَالِ»[١٨].

مهما امتدَّتْ الإقامة، فإنَّها ستنتهي إلى فراق، يمضي فيه كلٌّ إلى طريق. يبقى السروجيُّ في صحبة الوالي في (الرقطاء) سنين، ثمَّ يغادره. ومن الطريف أنَّ هذه المقامة فيها فرقان، السروجيُّ يفارق الواليَ الذي كان في كنفه في الحكاية التي قصَّها على صاحبه، ثمَّ ابن همَّام يفارق السروجيَّ بعد أن صَحِبه إلى سُوس شهرا. يقول في أخرى: «وظَلْتُ مُدَّةَ مَقامِي بِمِصْرَ أعْشُو إلى شُواظِهِ... إلى أن نَعَبَ غُرَابُ البينِ». ويقول أيضا: "وَلَم يَزَلْ ذَلِكَ دَأبَهُ وَدَأبِي إلى أنْ تَهَيَّأ إيَابيَ" كما يقول: "ثُمَّ لم أزَل مُعْتَكِفًا بِنَادِيهِ، وَمُغْتَرِفًا من سَيْلِ وَادِيهِ إلى أنْ غَابَتْ الأيَّامُ الغُرُّ وَنَابَتْ الأحْدَاثُ الغُبْرُ، فَفَارَقْتُهُ وَلِعَيْنِي العُبْرُ"[١٩]. ولا يشذُّ عن ذلك سوى (العُمانيَّة) التي يستجيب فيها السروجيُّ لطلب الأمير في الجزيرة فيبقى في حاشيته. وفيها يودِّعه ابن همَّام.

لم يكن فراق السروجيُّ هيّنا على ابن همَّام، فكثيرا ما يترك في نفسه الأسى حين يودِّعه. وقد أعلن عن ذلك مرارا: «ثُمَّ إنَّه ودَّعَني وَمَضى، وأوْدَعَ قَلْبي جَمْرَ الغَضَا»، ويقول: «ثُمَّ وَدَّعَنِي وَذَهَبَ وَأوْدَعَنِي اللهَبَ»[٢٠].

(١٨) مقامات الحريريّ، ٢٨٦، ١٠٠، وكذلك ٢٣٤.
(١٩) مقامات الحريريّ، ٢٦٢، ٢٤١، ٤١٤، وكذلك ٢٩٢.
(٢٠)مقامات الحريريّ، ٥٠، ٣٣٥، وكذلك ٢٨، ١٣٦، ٣٠٩، ٣٤٤، ٣٥٨، ٤١٤، ٤٥٥.

وفي سبيل تنويع الختام، لم يكن السروجيُّ هو من يرحل دائما. قد نجد ابن همَّام في بعضها هو من يرحل ويترك صاحبه. كان هذا في (الصنعانيَّة، البصريَّة، الدمشقيَّة، النصيبيَّة، الرقطاء، العُمانيَّة، الحلبيَّة). ومن الطريف في هذا أن نجد الراحلَ في المقامتين الأولى والأخيرة (الصنعانيَّة والبصريَّة) هو الراوي، وكأنَّ في ذلك دلالة على البدء والختام. الأمر فيهما مقنع فنّيًا. في (الصنعانيَّة) يلازم التبئيرُ، حركةَ الراوي والأماكن التي مرَّ بها؛ من أجل أن يرسم أبعادَ هذه الشخصيَّة والدور الذي ستنهض به لاحقا، فنجد السردَ يمرُّ بالسروجيّ وهو يخطب في جماعة، حين عرض للراوي في الطريق، لأنَّ التبئير ملازم لحركة هذا. أمَّا في الختام (البصريَّة)، فابن همَّام يشدُّ الرحالَ إلى سروج ليقابل شيخه الذي وجده عابدا ناسكا فيودّعه عائدا إلى دياره، ويلقي عصاه فيها هو الآخر. مثل هذا التعليل لا يفارق الأخريات. القوم في (النصيبيَّة) يعودون السروجيَّ في بيته، ويودّعونه ختاما، وفي (الرقطاء) يصحبه إلى سُوس على أمل أن يعطيه الرسالة الرقطاء التي كتبها للوالي الذي كان في كنفه، وأغدق عليه بالعطايا بسببها، فما أن يحصل عليها ابنُ همَّام حتَّى يغادره، وهكذا.

ثلاثُ مقامات خلتْ من الفراق في ختامها على غير العادة، هي (الزبيديَّة، الحراميَّة، الساسانيَّة). جاءتْ الأخيرتان متسلسلتين (٤٨، ٤٩) وهو ما يحتمل التعليل. يعود غياب الفراق في (الحراميَّة) إلى سببين: الأوَّل إنَّها، على خلاف الأخريات، مرويةٌ ابتداءً عن السروجيّ، وابن همَّام غائب عن الحكاية فيها. يقول في مستهلها: «رَوَى الحَارِثُ بِن هَمَّام عَن أبِي زَيْدٍ السَّرُوجِيّ، قَالَ»[٢١]. وهي صيغة لا نجدها في الأخريات. تضع هذه الصيغة ابنَ همَّام

(٢١)مقامات الحريريّ، ٤٢٤.

خـارج الحكاية، ولا حضـور له مع البطـل. لذلك عـدل عنها الحريريُّ في الأخريـات إلى الصيغة التي تتيـح له الظهـورَ إلى جنـب صاحبـه في الحكاية. السـبب الآخر- وهو ما يفسِّر لنا السببَ الأوَّل – إنَّ (الحراميَّة) هي الأولى التي نظمها الحريريُّ، على ما يـروي القدماء من حكاية ذلك الشـيخ البليغ الذي قصد مسـجدا لبنـي حرام في البـصرة، وكان باعثا عـلى إنشـائها[٢٢]. ثمَّ عكـف على الأخريـات. يعني ذلـك أنَّ الحريريَّ لـم يكن معتنيـا بالصيغة التي يسـتحضر بهـا الشـخصيَّتين معا. لم يـزل حينها أمام مقامة واحدة وليسـتْ خمسـين حتَّـى يلتفتَ إلى قضيَّـة التطويق السرديّ. أمَّا (الساسـانيَّة) فلم تكن حكايةً حتَّى يكـون ابنُ همَّام جزءً منها؛ لأنَّها وصيةٌ، فلا لقـاءَ فيها حتَّى يكون الفراق بعده. أما (النصيبيَّـة) فيبدو لمخالفتها سـببٌ آخر، إذ ينقلب الخلاف إلى تصاف في ختامها، وتعود الرفقة بينهما بعد أن غضب منه ابن همَّام؛ لأنَّه خدعه وسلب ماله بالحيلـة. ينطوي الختـام على تضـادٍّ عكسي، فإذا كانـتْ الأخريات تنتهي بقلب اللقـاء إلى فراق، فإنَّ هذه تفعل العكس، وتجعل الفـراقَ لقاءً وتصافيا، فهي تطويق عكسيٌّ.

يعكـس لنا هذا التنويع الواسـع، سـواء كان في الصيغة التي يأتي بها الفراق، أو الشخصيَّة الراحلة، أو غـير ذلك، قـدرَ عنايـة الحريريّ بهـذا العنصر الثابـت في بنـاء مقاماته. وهو في كلّ ذلـك لا يكرّر الصيغَ التعبيريَّة، كما أنَّه ملتفت إلى أن يجعل ختامَ المقامة الأخيرة ختامـا عامًّا لا خاصًّا بواحدة، حتَّى يتحقَّق التناظـرُ السرديُّ الأكبر بين الأولى والأخيرة. يقـول: «وَهَذا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَينِـكَ، فَوَدَّعْتُهُ وَعَبَرَاتِي يَتَحدَّرْنَ مِن المَآقِي وَزَّفرَاتِي يَتَصَعَّدْنَ مِن التَرَاقِي، وَكَانَـتْ هَـذِهِ خَاتِمَـةَ التَّلاقِـي»[٢٣]. تُحقّق الأخيرة تناظرا مزدوجا: الأوَّل داخل المقامة بين الاسـتهلال والختام، والآخـر خارجها حين تناظـر الأولى التي كانتْ مقامةَ التعارف، وتعلن الفراقَ الأخير، فيكون هـذا الختام شـاملا للوحـدة الصغـرى (المقامة)، والوحدة الكـبرى (المقامات). ومن الواضح أنَّ مثل هذا التطويق الذي يحقّق تناظرا سرديًّا لا وجودَ له عند البديع، خصوصا على مستوى الوحدة الكبرى، ومعظم الوحدات الصغرى، كما تقدَّم.

٣/ أطوال المقامات.

لا يبدو أنَّ مقامات الحريريّ تُعيد مقامات سلفه على المسـتوى الكمّـي، إذ نجد بونا واسـعا بينهما. مقامات البديـع قصيرةٌ في الغالـب، والطويل منها قليـل، أكثر ما بلغته كان في (المضيريَّة) التي جاءتْ (١٤١٩) كلمة، وهو حجم بعيد عن الأخريات. أقرب واحـدة إليها كانتْ (الأسـديَّة) التـي بلغتْ (٨٢٤) كلمـة، أي أكثر بقليل من نصفها. ثـمَّ تأتي بعدها (البِشريَّـة) (٧٦٠) كلمة، ثـمَّ (الرصافيَّة) (٦٨٨) كلمـة، فـ(الموصليَّـة) (٥٤٩) كلمة. هذا بالنسـبة للمقامات الطويلة، أمَّا في الطرف الآخر، فإنَّ أقصر مقامة كانـتْ (الصُّفريَّة) التي بلغـتْ (٩٢) كلمة، وهو أدنى من عُشْر (المضيريَّة)، أو بشـكل أدقُّ هو عُشر (الأسـديَّة) تقريبا، ثمَّ تأتي بعدها (المِغزليَّة) بـ(١٢٥) كلمـة، ثـمَّ (القِرديـة) (١٣٥) كلمـة، فـ(العِلميَّـة) (١٥٨) كلمـة، و(التميميَّـة) (١٦١) كلمة. وبين حـدَّي (الموصليَّة) في الكِبر و(التميميَّة) في الصِغـر يقع مـا بقي مِن مقامـات. مُعدَّل حجم المقامـة عند البديع يقـع بـين (٣٠٠-٤٠٠) كلمة تقريبـا. وهـو لا يبدو حجما كبيرا إذا مـا نُظر إليه قياسا بمن جاء بعده، خصوصا الحريريّ.

يتضاعف حجم المقامة عند الحريريّ عن سلفه،

(٢٢)شرح مقامات الحريريّ، ١/ ٢٦- ٢٧.

(٢٣)مقامات الحريريّ، ٤٥٥.

حتَّى يتراوح متوسط المقامة عنده بين (٩٠٠-١٠٠٠) كلمة تقريبا. لقد بلغت أكبر مقامة عنده، وهي (الطَيْبيَّة) (١٧١٣) كلمة. وهو رقمٌ لم تبلغه أيٌّ من مقامات البديع. ثمَّ جاءتْ بعدها (البَكريَّة) (١٥٦٩) كلمة، ثمَّ (البصريَّة) (١٤٤٦) كلمة، ثمَّ (الواسطيَّة) (١٢٣٤) كلمة، فـ(السنجاريَّة) (١١٨٥) كلمة. بعد ذلك تتراوح مجموعة كبيرة منها في هذه الحدود، كما في (الإسكندريَّة) (٩٤٢) كلمة و(الملطيَّة) (٩٣٨) كلمة. وإذا انتقلنا إلى الطرف الآخر نجد أصغرَ مقامةٍ عنده، هي (الشيرازيَّة) جاءتْ بـ(٤٦٨) كلمة، تلتْها (الفارقيَّة) (٥١٢) كلمة، ثمَّ (الرازيَّة) (٥٤٨) كلمة، و(التفليسيَّة) (٥٨٢) كلمة، و(الصنعانيَّة) (٥٨٩) كلمة، و(المَرْويَّة) (٦١٩) كلمة، و(الساويَّة) (٦٧٢) كلمة. وهكذا يمضي بين حدَّي الحجم في الصغر والكبر، حيث تتراوح الأخريات.

ليستْ المسافة كبيرةً بين أكبر مقامة عند البديع وعند الحريريّ، فقد كانتْ (المضيريَّة) عند البديع، بينما كانتْ (الطَّيْبيَّة) عند الحريريّ كما تقدَّم، لكنَّ الفرق يتضح بشكل بارز في الأصغر، إذ تكاد تكون أصغر واحدة عند الحريري (الشِّيرازيَّة) خمسةَ أضعاف الأصغر عند البديع وهي (الصُّفريَّة). يصنع هذا فجوةً بين النصَّين، ستنعكس على طبيعة بناء النصّ والأجزاء التي يتكوَّن منها.

السؤال هنا: كيف استثمرتْ مقامات الحريريّ هذا الطول، وكيف أثَّر ذلك في سرديَّة النصّ؟ يهمُّنا هنا أن نقف عند أطول مقامة (الطَيْبيَّة). تنقسم هذه المقامة إلى قِسمين هما الحدُّ بين ما هو سرديٌّ وما هو غير سرديٍّ. يظهر الراوي في الاستهلال وقد أنهى مراسيم الحجّ قاصدا المدينةَ المُنوَّرة لزيارة النبي (ص) مع رِفقة له من بني شَيْبة. حدُّ الاستهلال هو بلوغ القافلة مكانا تستريح فيه، صادف أن وصله فقيهُ العرب، فهرع إليه القوم. مع وصول ابن همَّام ومن معه ذلك المكان ينتهي الجزء الأوَّل الذي يتوفَّر على حركة سرديَّة واضحة، لننتقل إلى الجزء الآخر حيث يتوقَّف الحدث في مكانه؛ لأنَّه سؤال وجواب عن أسئلة فقهيَّة مُلغَّزة تحتمل معنيين ظاهرا وباطنا، وكأنَّنا أمام شيء من التورية الفقهيَّة التي تكشف عن براعة بيانيَّة تمدَّدتْ حتَّى خرجتْ عن حدود الأدب إلى الفقه، مثل قوله: «أيَجُوزُ لِلحَاجِ أنْ يَعْتَمِرَ؟ قَالَ: لا ولا أنْ يَخْتَمِرَ. قالَ: فَهَل لَهُ أن يَقتُلَ الشُّجَاعَ؟ قالَ: نَعَم كما يَقْتُلُ السِّبَاعَ». الاعتمار هو لبس العِمارة، وهي العِمامة، والاختمار لبس الخِمار، والشُّجاع الحيَّة. وقوله: «مَا تَقُولُ في مِيْتَةِ الكَافِرِ؟ قالَ: حِلٌّ لِلمُقِيمِ وَالْمُسَافِرِ، قالَ: أيَجُوزُ أنْ يُضَحَّى بالحُول؟ قالَ: وَهُوَ أجْدَرُ بالقَبُولِ، قالَ: فَهَل يُضَحَّى بِالطالِقِ؟ قالَ: نَعَم وَيُقْرَى منها الطارِقُ»[٢٤]. والكافر هنا البحر ويقصد السمكَ الميّت فيه، والحُول جمع حائل، أمَّا الطالِق فهي الناقة ترعى حيث شاءتْ. هكذا يبدو المعنى الظاهر مخالفا للمعروف، لكن ما أن يُزاح الإبهام الدلالي حتَّى تتكشَّف المسألة الفقهية عن وضوح. إذا استبعدنا الاستهلال والختام اللذان بلغا (٥١١) كلمة، وأبقينا هذا الاستفتاء الفقهيّ المُعمَّى، فسنجد أنَّه شغل (١٢٠٢) كلمة. نحن أمام أكبر استطراد بيانيّ بلغتْه مقامات الحريريّ، إذ شغل ٧٠٪ من حجمها. وإذا وسَّعنا الدائرةَ وجدنا أنَّ كلَّ مقاماته تتضمَّن استطرادا بيانيًّا، كنَّا قد وقفنا عنده في عمل سابق، فإنَّنا نستطيع أن نهتدي إلى أن الزيادة التي أصابتْها مقاماته كانتْ توسُّعا لا يخرج عن هذه الحدود، وإنَّها المسؤولة عن صناعة التلقّي الحار الذي أنسى سلفه. لم تكن الزيادة في الحجم غيرَ زيادةٍ شعريَّةٍ تمَّ توظيفها لإبراز

(٢٤) مقامات الحريريّ، ٢٧٧، ٢٧٩.

العُـدَّة البيانيَّة لا غـير. لا تقف الاسـتطرادات عند المقامات الطويلـة، وإنَّما نجدها في الصغيرة أيضا. هذه (السـاويَّة) التي بلغـتْ (٦٦٢) كلمة تضمَّنتْ قصيـدةً طويلةً جاءتْ بـ(٤٨) بيتـا، ومقطع آخر من أربعة أبيات، أي شغلا (٣٦٣) كلمة، فيما شغل النثر (٣٠٩) كلمة. أمَّا أقصر المقامة (الشـيرازيَّة)، فقد حـوتْ قصيدةً من (١٩) بيت شـغلتْ (١٧٠) كلمة من أصل (٤٦٨) كلمة. أي شـغل الاسـتطراد البيانيُّ أكثرَ من ثلثها. وهكذا نجد استطرادا مكوَّنا من موعظة وشعر في (الرازيَّة) بلغ مجموعه (٣١٥) كلمة، أي نصفها تقريبا. وكذلك الحال في غيرها.

(المضيريَّـة) هـي المرشـد المثالي لحجـم المقامة السرديَّـة؛ لأنَّهـا خلتْ من أيّ اسـتطرادات، وحوتْ حكايةً على قدر من التعقيد والتداخل الزمني، فهي ما يمكن أن تُقاس به الأخريات. وهي ليست بعيدة كثـيرا عن أطول مقامات الحريـريّ، لكن مع فارق واسـع هو أنَّها اسـتثمرتْ الزيادةَ لتطوير المحتوى السـرديّ، فيمـا تمَّ اسـتثمار هذه الزيـادة في أكثر مقامات الحريري للاسـتطراد البيانـي كما تقدَّم. لكنَّنا لا نعدم أن نجد بين المقامات الطويلة مقاماتٍ سرديَّـةً مثل (الواسـطيَّة، البصريَّة، السـنجاريَّة)، وإنْ لم تخلُ من استطرادات، لكنَّها انتفعتْ سرديًّا من الزيادة التي أصابتْهـا. توزَّعتْ الزيادة، في هذا العدد المحدود، بين وظيفةٍ سرديَّةٍ وأخرى شِـعريَّةٍ. لو كانتْ الموازنة هاجسا لكنَّا طالعنا نصوصا أكثر إحكاما على المستوى السرديّ ممَّا هي عليه.

٤/ السُّخرية.

قبل أن ندخل في دراسـة السُّخرية، لابدَّ أن نقف على قضيةٍ ذاتِ مسـاسٍ كبـيرٍ في فهم هذه الظاهرة في الأدب العربـيّ القديـم، ليُتـاح لنـا الوقوفُ على ممكنات السُّخرية في المقامات.

لـم يعـرف الأدب العربـي شـكلا أدبيًّـا يُعنى بالإضحاك وإثارة السُّـخرية، كما لم ترقَ السُّخرية أن يكون غرضا شـعريا مسـتقَّلا يوازي الأغراضَ الأخـرى. ظلَّـتْ السُّـخرية الأدبيَّـة حالـةً فرديَّـةً مقصـورةً عـلى عدد مـن الشـعراء المتمرّدين. كان لدينـا قصائد في السُّـخرية وليس غرضا شِـعريًّا، يمكـن أن يكـون قد بـدأ في مرحلـة ما، ثـمَّ صار يتطوَّر ويسـتقّل بأدواته الفنّيَّـة وموضوعاته. لقد اقترنتْ السُّـخرية بالفئات الكادحة التي وجدتْ في الكِدية واللُصوصيَّة وحِيل الطرَّارين سـبيلا لعدالة اجتماعيَّة غائبة، فمرَّرتْ تمرُّدها بالأسلوب الساخر الـذي يضع المضامينَ في منطقة بـين الجدّ والهزل. وإن كانتْ هي جدٌّ وهزلٌ في وقت واحد. الدليل الذي يعزّز الثقةَ بتجاهل السُّـخرية، وما ينشـأ عنها أنَّ البلاغـة العربيَّة والمعجم البلاغي من بعدها بعيدان تماما، على مسـتوى الاصطـلاح والمضمون، عن أيّ إضافـة تخصُّهـا. لم يتحـوَّل حضورها إلى سـمة بلاغيَّة تقترن باصطلاح، كما هو شـأنها في عدد من الثقافات الأخـرى. لم تُجاوز عنايـة البلاغة حدودَ باب (المدح بما يشبه الذمّ). ولم تُسفر محاولة أحد الباحثـين في اسـتنطاق المؤلَّفات البلاغيَّـة القديمة أكثـرَ من ذلك، عـلى الرغم من اجتهـاده في تطويع عدد من الاصطلاحات لهذه المهمَّة[٢٥]. من الواضح أنَّ المـدح بما يشـبه الـذمَّ لا يفارق الجـدَّ، فهو إمَّا هـزلٌ بهيئة الجدّ أو جدٌّ بهيئة الهزل، أي ليس هزلا خالصا. كمـا أنَّ المصطلح غيرُ خاصّ بالسُّـخرية؛ لأنَّ المـدح بما يشـبه الذمَّ أو نظيره الذمُّ بما يشـبه المـدح إنْ دلَّا على سُـخرية حينـا، فإنَّهما يدلَّان على الجدِّ في أمثلة أخرى. هما أوسـع من أن يُقصرا على بعض النماذج. الفكاهة المحضة نادرةٌ والعناية بها قليلـة، عُرف بهـا أهلُ المُجون والظُّرفـاء ونحوهم،

(٢٥) ظ: السُّخرية في الأدب العربيّ، ٢١- ٢٩.

فهي بعيدة عن أعمدة الشعر وأصحاب المطوَّلات والفحول. لقد بقيتْ السخرية في المنطقة المعتمة من الثقافة العربيَّة. يمكن لشاعر متمرّد أو ومَن يُنسب إلى آل ساسان أن يزورها في هذا القرن أو ذاك.

لم يبلغ الهزل أن يُعبِّر عن قضايا عامَّة، كما أُتيح للجدّ. القضايا العامَّة التي تخصُّ حياةَ الإنسان ومشاعره وعلاقاته مع الآخرين والسلطة، أو موقفه من الدين وغيره، موضوعات جادَّة ليس للهزل أن يلجها. لم يكن الهزل تعبيرا كما هو الجدُّ، إنَّما حالةٌ تنشد المتعةَ الخالية من المعنى أو المعنى في حدوده الدنيا، بعد أن تُركتْ حدوده العليا للجدّ. هو ترفيهٌ غايته الإضحاك. لا يليق بالحياة الجادَّة إلَّا الجدُّ، أمَّا الهزل فلخِفاف العقول. بعبارة تتضمَّن مفارقةً صارخةً: ليس الهزل شكلا جادًّا له ما للجدّ من فُسحة في الخطاب. ثمَّة حدود للموضوعات بين هذا وذاك. متن الحياة الواسع من شأن الجدّ. وليس الهزل أكثر من هامش أو لحظة استراحة عابرة، لا تصدر عن شخصيَّات جادَّة. لم يكن للحياة العربيَّة التي تنهى عن كثرة الضحك، وتعدُّ كثرته نذيرَ شؤم تتعوَّذ منه إلى اليوم، أن تُتيح للتعبير المضحك أن يُقال في كلّ وقت، إنَّما هو مقيَّد بأوقات خاصَّة وأماكن مناسبة. إذا كان الجدُّ صالحا لكلّ زمان ومكان، فإنَّ الهزل ليس له مثلَ هذا الثراء الذي يجعله يشمل الحياة؛ لما عليه من قيد. وقد كان مما عاب به الخليفةُ عمر بن الخطاب الإمامَ عليَّ بن أبي طالب في الستة الذين اختارهم للشورى قوله: «وإنْ وَلِي عليٌّ، ففيه دُعابة»[٢٦]. إذا استعملنا اصطلاحا تداوليًّا فأنَّ الجد فعلٌ إنجازيٌّ، لكنَّ الغالب على الهزل أنَّه فعلٌ غير إنجازيّ.

كما أنَّ الأدب العربيَّ لم يفسح كثيرا للسخرية في متنه، فإنَّ الحياة العربيَّة لم تعرف اللعبَ. لم تغيّر الحياة المدنيَّة التي اصابها العصر العبَّاسيّ أو الأندلس من تدنّي موقعه وسذاجته. لم تتطوَّر فيها ألعابٌ، ولم تكن هناك منافسات يتبارى فيها اللاعبون، وليستْ هناك مواسم لهذه الأنشطة الرياضيَّة الشعبيَّة حتَّى يومنا هذا، بعيدا عن الرياضات الرسميَّة في العصر الحديث. لم تتضمَّن الأعيادُ، من جانبها، أيَّ نشاط ترفيهي أو لعب. كما لم تعرف الحياة العربيَّة في عصورها الأولى أعيادا أكثر من موسم الحجّ، وهو أمر سنقف عنده لاحقا، كما عرفته الأممُ الأخرى المجاورة أو البعيدة. لقد ظلَّتْ الأعياد – وهي أعياد دينيَّة وليستْ قوميَّة أو ما شابه – محكومةً بحدود الطقس الديني من الزينة والتزاور، أمَّا اللعب فهو من شأن الصبيان، ومِما لا يُعتنى به.

لا يمكن أن يكون تجاهل اللعب أو الفكاهة بهذا الشكل المفرط في الحياة العربيَّة من دون سبب. لابدَّ أن ذلك يشير إلى صرامة وتقشُّف عرفته الحياة الأولى في إعلاء الجدّ بهذا القدر. تضع الحياة العربيَّة الجدَّ في مكانة اجتماعيَّة وأخلاقيَّة سامية، وتضع نقيضه في مرتبة دانية، بل تذمُّه في كثير من الأحيان، أو تنفي أيَّ صلة للجدّ به، كما يخبرنا الكُميتُ[٢٧]:

اللعب مظنَّةُ ريبةٍ واتهامٍ يتحاشاه الرجال. إنَّ الحياة المتجهّمة التي تنظر بعين المتناقضات إلى عدد من الثنائيَّات يمكن أن تضع الجدَّ إلى جنب الشجاعة والكرم في مرتبة واحدة. كما يمكن أن تضع الهزل والجبن والبخل في مرتبة أخرى. حين يقترب الهزل من هذا الموقع فإنَّه يتحوَّل إلى سمة سلبيَّة ومنقصة، ستحول دون أيَّ محاولة لاحقة لتطوير الفكاهة إلى أشكال تعبيريَّة مستقلَّة؛ لما تتسم به من نبذ.

كان البكاء أقرب إلى الشعر العربي من الضحك،

(٢٦)تاريخ الطبريّ، ٤/ ٢٢٩.

(٢٧) شرح هاشميَّات الكُميت، ٤٣.

فقـد كان جزءً من مطالـع القصائد، وظلَّتْ مكانته محفوظـةً في السـياق الجـدّي إلى مـا بعـد العصر الجاهـلي. ولو اسـتقرأنا هذا الشـعر لوجدنـا أنَّه، بعيـدا عن تلك المطالع، قد عرَّج على البكاء أكثر من الضحـك، مع أنَّ الإنسـان في حياته اليوميَّة يضحك أكثر ممـا يبكي، خصوصا الرجـال الذين يرون في البـكاء انتقاصا مـن رجولتهم، لكنَّ ذلـك لم يرتّب تقدُّما للضحك. لقد مارسـتْ الثقافـة العربيَّة نبذا للضحك وما يتَّصل به من الترفيه، أو ما يشـير إليه في الأدب. وتقبَّلتْ، في صراع القيم الثقافيَّة، السماحَ للشـاعر أن يطري البكاءَ على أن يحتفي بالضحك، مـع ما في البـكاء من قدح بصلابة الرجـال؛ لأنَّه لم يبلـغ أن يكون تعبيرا رسـميًّا. لم يتحوَّل السـلوك الطبيعيّ للضحك إلى سـلوك ثقـافيّ، تفتح له اللغةُ الأدبيَّـةُ أبوابَهـا. تفقـد الطبيعـة، في هـذا الصدد، سـلطتها على الثقافـة ولا تكون قـادرة على تمرير ما تعتدُّ به. وقد يكـون ما تحقَّق في الحياة العربيَّة هـو العكس. الصيـغ الجدّيَّة هي التعبير الرسـمي الوحيد، أمَّا الهزل فكان تعبيرا غير رسمي.

نخلـص مـن كلِّ هـذا إلى أنَّنـا لا ننتظـر مـن السُّـخرية في الأدب العربيّ مـا يمكن أن يرتقي بها لتكـون نقدا سياسـيًّا أو اجتماعيًّـا أو دينيا حادًّا. لابدَّ لمثـل هذا النقد أن يسـلك الطريقَ الرسـميّ لا غيره. من يفـترض أنَّ المقامات قدَّمتْ نوعا من هذا النقـد، ينسى التمايزَ النوعـيَّ داخل الثقافة العربيَّة القديمـة، اعتمادا على وعي حديـث مختلف تماما. وفي هذا شيء من المصادرة للنصّ التراثيّ.

السُّـخرية التـي قدَّمتهـا المقامـات سـخريةٌ اجتماعيَّـةٌ تتنـدَّر عـلى شـخص لا يحمـل دلالـةً عامَّـةً. ولا تبعـد عنها السُّـخرية من الشـخصيَّات العامَّـة كالـوالي والقـاضي، فإنَّهـا محصـورة في انخداعهـا لبطـل يسـتجدي المالَ منهـا. عمل هذه الشـخصيَّات أو مـا يمكن أن يُوجَّه لهـا من تعرية ناقـدة بعيدٌ عن السُّـخرية. كما أنَّهـا خاليةٌ من أيّ تضمينات سياسـيَّة، فيما كان المسـتوى الجدّي قد عـرف السياسـة. يمدح البديـعُ أحدَ الأمـراء بعدد من المقامـات، ويقرُّ الحريـريُّ أنَّه أنشـأ المقامات اسـتجابةً إلى مَـن إشـارته حكمٌ وطاعتـه غُنمٌ[٢٨]، قاصدا أحـدَ الخلفاء. يجعلنا هذا نصطلح على هذه السخرية بالسُّخرية المُحتشـمة ذات المدى المحدود والوظيفة الترفيهيَّة. لا تقوم السُّـخرية المحتشـمة على اسـتحضار شـخصيَّات شريرة أو ذات طبيعة بهلوانيـة لها ملبسٌ أو حركات معينة. ولا تسـتمد محتواها مـن الفعل الـسرديّ أو مظهرها، كما هو شـائع في هذا النمط. إنَّها سُخرية ذات نمط خاصّ. لـم يكن من المتوقَّـع أن تزدهر السُّـخرية السرديَّة في المقامـات؛ بسـبب التمدُّد الشـعري. ليس غريبا أن تتأثَّـر الأسـاليبُ السرديَّـةُ في تقديم السُّـخرية بهذا الأمـر. من المتوقع ألَّا يتضمَّـن محتواها تنوُّعا أو مظاهرَ جسـديةٍ، وإنَّما على أسـاليبَ تتكرَّر من نصٍّ إلى آخرَ؛ لأنَّ الإعجاز الذي تطمح إليه المقامات موجـودٌ في مكان آخر، ليسـتْ السُّـخرية جزءً منه حتَّى يمكن لها أن تتطوَّر إلى ما نأمل.

تقـوم السُّـخرية في المقامـات عـلى عـدد مـن الموضوعات التي اختصَّتْ بهـا، في مقدّمتها الحيلة التي كان يمارسها البطل فيوقع في شِراكه الآخرين. وكذلـك الاسـتجداء الـذي يكشـف عـن مهارته في الحصـول على المـال. لقد كانـتْ الحيلـة الموضوعَ الرئيس في عدد من المقامـات البديع: (الأصفهانيَّة، البغداذيَّة، الموصليَّة، الأرمنيَّة، الصيمريَّة). فيما كان الاسـتجداء موضوع عدد أوسع من ذلك: (الأزاذيَّة، البلخيَّـة، السِّجِسـتانيَّة، الكُوفيَّـة، الأذربيجانيَّـة، الجُرجانيَّة، البَصريَّة، الفَزَاريَّة، المكفوفيَّة، البخاريَّة،

(٢٨) مقامات الحريريّ، ١١.

القَزوينيَّـة، الساسـانيَّة، الصُّفريَّـة المَطْلبيَّـة). أمَّا عنـد الحريريّ فقد كانتْ الحيلـة موضوعَ كلٍّ من: (الكُوفيَّة، الرَّحبيَّة، البَغْداديَّة، الفارقيَّة، الشِعريَّة، الكَرَجيَّة، الواسِطيَّة، التفْليسيَّة، الزَّبِيديَّة، الصَّعْديَّة، التبريزيَّة، الرمليَّة، الحَجريَّة). وهي أكثر من ضعف مثيلتها عند صاحبه. أمَّا الاستجداء فهو كلُّ ما كان للحيلـة وزيادةٌ تشـمل معظـم المقامـات الأخرى، ولا يخـرج منهـا إلا القليـل: (النصيبيَّـة، الرَّمْليَّة، الحلبيَّة، الساسـانيَّة، البصريَّـة). كان السروجيُّ في (النصيبيَّـة) هو المعطي حين يعوده قومٌ في مرضه. وطبقا للتناظر السرديّ الذي يلتزمه الحريريُّ، فإنَّ الطـرف الآخذ هـم الأصحاب، فلابـدَّ للسروجيّ أن يكون مُعطيا. (الرمليَّة) موعظةٌ خالصةٌ يقدّمها في طريق الحجّ، لم يأخذ عنها شيئا. وكان في (الحلبيَّة) معلِّمًا للصبيان، استعاض بالتعليم عن الكدية. أمَّا في (الساسـانيَّة) فقد انشـغل عـن الكدية بتوصية ابنـه بها. (البصريَّة) هي أكثر المقامات إقناعا بترك العطيـة؛ لأنَّ السروجـيَّ قد طلب التوبـةَ وعدل عن حرفته، فهـي فنّيًّا أكثر إقناعا مـن (الرمليَّة) التي كشفتْ عن زُهد عارض سرعان ما يعود عنه بعدها.

وظيفة السُّـخرية هي الإمتاع والترفيه، كما هو معلـوم. وهي وظيفة يمكن أن تدنيها من أسـاليبَ أخرى سـعتْ نحوهـا المقاماتُ. إنَّ غيـاب المحتوى السرديّ للسُّخرية أو ضموره جعل الكاتبَ يتَّكئ على وسـائل أخرى يحقّق بها ذلك، اعتمادا على رصيده اللغويّ الثرّ. نطالع أسلوبين بارزين يشتركان معها في تحقيق الإمتاع، هما الألغاز والألعاب الكلاميَّة التي كُلف بها الحريريُّ، أو ما يمكن أن نسـمّيه بالإمتاع الذهنيّ والكتابيّ. وهو أن يُورد الغازا أو خطبةً غيرَ مُعْجمةٍ (بلا نقاط) (السـمرقنديَّة، الواسطيَّة)، أو كلمةً مُعْجمـةً، وأخرى غيرَ مُعْجمـةٍ (المراغيَّة)، أو حرفا مُعْجمـا آخر غير مُعجمٍ (الرقطـاء)، أو تُقرأ طردا وردًّا (المغربيَّـة)، أو تُقرأ من أوَّلها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها (القهقريَّة). ليسـتْ المسـافة بين هذه الألعاب والسُّـخرية بعيدةً، فهما شـكْلان للفُرْجة المُسـلِّية. حـين تغيب الألعـابُ البدنيَّة عن حياة مجتمع فإنَّ طاقة اللعب سـتتحوَّل إلى سبيل آخر، كان هو الألعابَ الكلاميَّةَ في الحياة العربيَّة. لا يجعل هذا القربُ الإمتاعَ الكتابيَّ مساويا للسُّخرية؛ لأنَّ الأخيرة بيّنة بنفسـها، أمَّا الامتـاع الكتابيّ فهو دائمـا بحاجـة إلى مَن يُلفـت إليه، فهـي «يجب أن تُسـمَّى وإلَّا سـيضيع كلُّ جهد المؤلِّـف في إنجازها سـدى»[٢٩]. لذلـك إمَّـا أن ينبري السروجيُّ نفسـه للإلفات إليهـا: (المراغيَّة، القهقريَّـة، الرقطاء)، أو الحارث (المغربيَّة، السـمرقنديَّة، الواسـطيَّة). ولم يكتف بذلك إذ جعل أسـماءَ بعض المقامات يشـير إلى هذا (القهقريَّة، الرقطاء) امعانا في الإلفات إليها.

إذا كانتْ الألعاب اللغويَّة شأنا خاصًّا بالحريريّ، فإنَّ الأحاجي، بوصفها امتاعا ذهنيا، مما اعتنتْ به مقامـات البديع قبلـه. وقد تضمَّنتْ أحاجٍ شـعريَّةً ولغويَّـةً وحِيـل اللصوص عـلى نحو مـن التلغيز: (الرصافيَّة، المِغزليَّة، الإبليسيَّة الشِعريَّة، العراقيَّة). وقد سـلكتْ بعدها مقامات الحريـريَّ هذا الطريق واعتنـتْ به أكثـر، إذ حضرتْ فيها أحـاجٍ عن إبرة وأخـرى فقهيَّة ونحويَّة وشـعريَّة واحـاجٍ عامَّة في (المعرِّيَّـة، الفرضيَّة، القطيعيَّة، الطيبيَّة، النجرانيَّة، الشتويَّة، الحلبيَّة).

البديع أكثر عناية بالسُّخرية، ويبدو أن طبيعته الشـخصيَّة قـد وجهته نحـو إيلائها ما تسـتحقُّه، فجعل بعـضَ مقاماته سـخريةً خالصةً. نجد ذلك في (الأصفهانيَّة، البغداذيَّة، الساسـانيَّة، الموصلَّيَّة، المضيريَّة، المجاعيَّة، الرصافيَّة، الحُلوانيَّة، النَّهيديَّة، الأرْمَنيَّة، الوصيَّة، الصَّيْمريَّة، الدينايَّة، الخمريَّة).

(٢٩) المقامات، ١٩١.

لا يقف الأمـر عند هذا، وإنَّما ينـصرف إلى جرأتها والصدمة التي تنشـأ عنها، فضلا عن عدم تورّعها في جعـل رجل الدين محـلًّا لها. كلُّ هذه السـمات تفتقر لها السُّـخريةُ عند الحريـريّ، فهي محدودة وأقلُّ جرأةً، والأهمُّ من ذلك صلتها الفاترة بالمحتوى السرديّ.

الهـزل الذي يقصـده الحريريُّ لا يأتـي بعيدا عن الغاية الأصل (الكدية والبيان)، وهو ليس هزلا خالصا يقترب من السُّـخرية، كما نجد عند البديع، لكنَّه هزل يكسر صرامة الجدِّ، أي هزلٌ لاحق للجد، يُحقِّق المتعةَ ويُبعد الشبهةَ؛ لأنَّه جدٌّ مخلوط بهزل. الأصـل عنده هو الجدُّ دائمـا. لا يليق بالبيان العالي إلَّا الجـدُّ، لكنَّه جدٌّ من نوع خاصٍّ مكسـور الحِدَّة. تـزري الكديةُ بالبيان أو تحطُّ من شـأنه، وحتَّى لا تكون هذه الخلطة فاسدةً فلابدَّ من جمعها بطريقة تحفظ للبيان رفعتـه، من هنا تأتي ضرورة الحيلة لإشـاعة شيء من الهـزل يمنع من سـقوط البيان. لكنَّ هـزل الحريريّ لا يكسر حِـدَّة البيان العالية، أو يقرِّبـه إلى اللغة اليومية، كما يفعل البديع، وإنَّما يبقـى في ذروته حتَّى في المواقف الطريفة. وهذا أمر على درجة من الأهمِّيَّة في فهم مسـتوى الهزل الذي تقدِّمـه مقاماتُـه. نتلمَّس ذلـك في (الحَجريَّة) التي يظهر هزلها في تباري الحجَّام والفتى، لكنَّ لغتهما تترقَّى شـيئا فشـيئا، حتَّى جاء السروجيُّ بقصيدة فيهـا من البديع المتكلَّف ما يثـير الإعجابَ، وهو أن يختتم عجزها بالجناس التامّ في كلّ بيت. لا يتنازل الحريـريُّ عن جدّية البيـان، كما يفعل البديع حين كان يتخفَّف من اللغة العالية في المواقف المضحكة، وكأنَّه يعمل بوصيَّة الجاحظ[٣٠].

تتأرجح كِفَّة البنـاء عند البديع بين نصٍّ وآخر، فمـرَّةً نجد البيـانَ المُكوِّنَ الرئيسَ والحـدثَ مُكوِّنا مسـاعدا، ومـرَّةً نجـد الحـدثَ – خصوصـا حين يكون حدثـا سـاخرا أو دراميًّا – المكـوِّنَ الرئيسَ واللغـةَ مُكوِّنـا مسـاعدا. لا نجد هـذا التناوب عند الحريريّ. الاطراد يشـمل كلَّ مقاماته، فالبيان هو المُكـوِّنُ الرئيـسُ فيها والحدث مُكونٌ مسـاعدٌ على امتدادها. يُفسِّر هذا تدنِّيَ مسـتوى السُّخرية عنده قياسـا بسـلفه. ليس في مقامات الحريـريّ مقامة مثـل (البغداذيَّـة) أو (الحُلوانيَّـة) أو غيرهمـا ممَّا تضمَّن سخريةً. السُّـخرية عند الحريريّ ضحلة لا تثير الضحكَ أو تصطنع مواقفَ مثيرة؛ لأنَّها مقيَّدة باشـتراطات البيان العالي، كما أنَّها مُساقة لغرض التخفيف من حدّته، لا لأمر آخر.

سـيتضح الفرق بـين النصَّين حين نـوازن بين مقامتـين متشـابهتين في المحتـوى، همـا وصيَّـة الإسـكندريّ (الوصيَّـة) ووصيَّـة السروجـيّ (الساسـانيَّة). تبدو وصيَّة الإسـكندريّ الذي جهز ابنه للتجارة باديةَ السُّـخرية، حـين يُرغِّبه بالبخل والجـوع وعدم الإنفاق، كما يتكشَّـف شيء منها في ختام كلّ فقـرة حين يختمها بجملـة مثل: «يا ابن الخبيثة» أو «يا ابن المشؤومة» أو «لا أمَّ لك». تبعدها اللغة السـاخرة عن أيّ شـكل من أشـكال الجدّيَّة الذي يتصف به هذا النوعُ من الإنشاء، ويدنيها من السمر والمفاكهة.

يختلف الموقف تماما مع الحريريّ، فالسروجيّ الذي بلغ التسـعين مـن عمره، يكتب وصيـةَ ميّتٍ لابنـه. وهذا هو الفـارق الأوَّل بين مـن يوصي ابنه الـذي جهَّزه لعمل، وبين مـن دنى منه الموتُ فكتب وصيَّته. وصيَّة الإسكندريّ لا تضع نفسها في سياق جدّي، وإنَّما سياق يحتمل الأمرين معا، لكنَّ وصيَّة رجـلٍ مقبلٍ على الموت تضع نفسـها في صلب الجدِّ

(٣٠) يقول الجاحظ: «إنَّ سـخيفَ الألفاظ مشاكل لسخيف المعانـي. وقد يُحتاج إلى السـخيف في بعـض المواضع، وربَّما أمتعَ بأكثر من إمتـاع الجزْلِ الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني» البيان والتبيين، ١/ ١٤٥.

تماما، وتنفي أيَّ سخريةٍ محتملةٍ. هكذا تكون كلُّ وصيةٍ قد سلكتْ طريقا مختلفا.

يحذِّر السروجيُّ ابنه من العمل في الإمارة والتجارة والصناعة والزراعة، وأنَّه مارسها جميعا ولم يفلح بها، ولم يجد العيش باردَ المغنمِ إلَّا في حرفة آل ساسان (الكدية). كأنَّه يستدرك على سلفه أساسَ الوصيَّة، فكيف للإسكندريّ الذي عاش بالكدية أن يوصي ابنه بالتجارة ولم تكن هذه حرفته؟ لذلك نجد السروجيَّ يبغِّض ابنه بهذه الحرف ويدعوه إلى أن يكون خَلَفه ويقتفي خطاه. وهو استدراك صائب منه ينسجم مع سيرته. يتوارى بعد ذلك الاستهلالُ الساخرُ تحت وطأة لغة الوصيَّة الجادَّة، فتخرجها عن حدود المفارقة الساخرة المفترضة. يقول في الترغيب في الكدية: «كانَتْ المَتْجَرَ الذِي لا يَبُورُ، والمَنْهَلَ الذِي لا يَغُورُ والمِصْبَاحَ الذِي يَعْشُو إليْهِ الجُمْهُورُ، ويَستَصْبِحُ بِهِ العُمْيُ والعُورُ. وكانَ أهْلُهَا أعَزَّ قَبِيلٍ وأسْعَدَ جِيْلٍ، لا يَرْهَقُهُم مَسُّ حَيْفٍ ولا يُقْلِقُهُم سَلُّ سَيْفٍ ولا يَخْشَوْنَ حُمَةَ لاسِعٍ»[٣١] بينما نجد البديعَ يقول حين يرغِّب ابنه بالبخل: «إنَّ الكَرَمَ أسْرَعُ في المَالِ مِن السُّوْسِ، وإنَّ القَرَمَ (شهوة اللحم) أشْأمَ مِن البَسُوسِ، ودَعْنِي مِن قَولِهِم: إنَّ اللهَ كَرِيْمٌ، إنَّها خُدْعَةُ الصَّبِيِّ عن اللبَنِ. بَلَى إنَّ اللهَ كرِيمٌ، وَلَكِنَّ كَرَمَ اللهِ يَزِيدُنَا ولا يَنْقُصُهُ ويَنْفَعُنَا ولا يَضُرُّهُ». وينتهي من هذا الحجاج إلى ذَمِّ الكرم لأنَّه يزيد المُعطَى ويُنقص المُعطِي. هكذا تبدو السُّخرية واضحةً بهذا الحِجاج الطريف واللغة قليلة التكلُّف، بينما كانتْ اللغة قد حرمتْ الوصيَّةَ من جوّها الساخر عند الحريريّ. نقرأ في مكان آخر عند البديع. «إنَّهُ المَالُ – عَافَاكَ اللهُ – فَلا تُنْفِقْ إلَّا مِن الربِّحِ، وَعليْكَ بالخُبْزِ والمِلْحِ، ولكَ في الخَلِّ والبَصَلِ رُخْصَةٌ ما لم تُذِمُّهُما ولم تَجْمَعْ بَيْنهما. واللَّحْمُ لَحْمكَ وما أراكَ تَأكُلُهُ... ثُمَّ كُنْ مَع النَاسِ كَلَاعِبِ الشَّطْرَنْجِ خُذْ كُلَّ ما مَعَهُم واحْفَظْ كُلَّ ما مَعَكَ»[٣٢].. بينما نقرأ عند الحريريّ: «يا بُنَيَّ إنَّ الارْتِكَاضَ (الحركة) بَابُهَا والنَّشَاطَ جِلْبَابُهَا والفِطْنَةَ مِصْبَاحُهَا والقِحَةَ (الوقاحة) سِلَاحُهَا، فَكُنْ أجْوَلَ مِن قُطْرُبٍ وأسْرَى مِن جُنْدُبٍ وأنْشَطَ مِن ظَبْيٍ مُقْمِرٍ وأسْلَطَ مِن ذِئْبٍ مُتَنَمِّرٍ، وأقْدَحْ زَنْدَ جَدِّكَ بِجَدِّكَ واقْرَعْ بَابَ رِعْيِكَ بِسَعْيِكَ وجُبْ كُلَّ فَجٍّ ولِجْ كُلَّ لُجٍّ»[٣٣][٣٤]. اللغة العالية والمعاني المقبولة هي نفسها دائما. جدّية النصِّ تجعله صالحا للمعاني الأخرى إذا صرفناه عن الكدية إلى طلب الرزق مثلا أو الهِمَّة العالية. تفقد المعاني الساخرة تأثيرها حين تُقدَّم بلغةٍ جادَّةٍ.

من الواضح بعد هذا أنَّ وصيَّة الحريريّ ليستْ نموذجا للبارودیا (المحاكاة الساخرة) كما يُعتقد[٣٤]، بقدر ما كانتْ وصيَّة البديع كذلك، وإنْ كانتْ عند الحريريّ تضفي قيمةً على مرتبة وضيعةٍ وتحطُّ من قيمةٍ عاليةٍ؛ لأسباب عميقة حالتْ دون تنمية سُخرية كما حالتْ دون تنمية نصٍّ سرديّ متين.

يوسِّع الحريريُّ، على صعيد آخر، دائرةَ الشخصيَّات موضوع السُّخرية لتشمل القاضيَ والواليَ. بعد أن كانتْ مقصورةً على رجل الدين وإمام الجماعة عند البديع: (الأصفهانيَّة، المُوصليَّة، النيسابوريَّة، الخَمريَّة). أكثرها الإسكندريُّ هو رجل الدين، وبعضها (النيسابوريَّة) غيره. وهو في الأولى أشدُّ وطأةً على رجل الدين الذي أظهره بمظهر المنافق يدعو الناسَ إلى الزهد والورع ويفعل المنكرات، أو يوبِّخ شاربَ الخمر ولا يتورَّع

(٣١) مقامات الحريريّ، ٤٣٥.

(٣٢) مقامات الهمذاني، ٢٣٣- ٢٣٤، ٢٣٥.
(٣٣) مقامات الحريريّ، ٤٣٦.
(٣٤) المقامات، ٥٠.

عن احتسابها. المقامات التي كانتْ شخصيَّة الوالي أو القاضي موضوعها هي: (المَعرِّيَّة، الإسكندريَّة، الرَّحبيَّة، الشِّعريَّة، الزَّبيديَّة، الصَّعديَّة، المَرْويَّة، التبريزيَّة، البَكريَّة، الرَّمليَّة). وفي عدد منها يقع في فِخاخ السروجيّ، لكنَّه خصَّ رجلَ الدين بمقامة واحدة (الرازيَّة) خلتْ من القدْح بشخصيَّته أو السُّخرية كان فيها السروجيُّ هو رجل الدين. بينما لم يكن القاضيَ أو الواليَ في أيٍّ من الأخريات، وإنَّما شخصيَّة أخرى تقع عليها حيلته، فتبدو على شيء من الغفلة وقلة الفطنة. وهو في كلِّ مرَّةٍ ينتزع منهم المالَ، حتَّى وإن اضطرَّ القاضي لأنَّ يُعلن ذلك يومَ شؤمٍ ويغلق دارَ القضاء امعانا في تأكيد شُحِّه (التبريزيَّة). يمعن الحريريُّ في السُّخرية من الوالي والقاضي ويجعل السروجيَّ يفعل معهما ما لا يفعله مع أحد. وكثيرا ما يأمر من جاءه عارضا طلبَ الوالي بالعودة واخبار الوالي أنَّه وقع فريسة السروجيّ. فقد حمَّله مرةً أبياتا يذم فيها الواليَ ويطلب أن يرضى بانخداعه (الشِّعريَّة)، أو يكتب له[٣٥]:

قُلْ لِوَالٍ غَادرتُهُ بَعدَ بَيْنِي
سَادِما نَادِما يَعضُّ اليَدَيـــــــنِ
سَلَبَ الشَّيخُ مالَهُ وفَتَـــــــاهُ
لُبَّهُ فاصْطلى لَظى حَسْرتَيْنِ

لكنَّ الحارث يمزّق الرقعةَ خوفا ممَّا تضمَّنتْ من سُخرية بالوالي. أو يطلب من الحارث أنْ يبيِّن له غباوةَ قلبِه وتِلعابَ السروجيُّ به، فيخشى أن يكون أضحوكةً، أو أنْ يمدحه ببيتين على نحو السُّخرية بعد أن حصل منه على ما أراد (الصعديَّة). والسروجيُّ، بعد كلّ هذا، معروفٌ للولاة: «أيُجْهلُ أبو زَيدٍ الذي جُرحُهُ جُبَارٌ (لا قَصاص فيه)»[٣٦].

إذا كان البديع شديدَ الوطأةِ على رجل الدين، فالحريريُّ أشدُّ على الوالي والقاضي، وسخر منهما بما استطاع، لكنَّه ظلَّ بعيدا عن المساس برجل الدين؛ ولعلَّ مردَّ ذلك إلى أنَّ البديع قضى عمره متنقلا من أمير إلى آخر، وكان أن مدح أحدهم. أمَّا الحريريُّ فيبدو أنَّ تديُّنه بلغ الدرجةَ التي حفظتْ صورةَ رجل الدين عنده.

٥/ الشخصيَّات.

تبدو شخصَّيتا البطل عند البديع والحريريّ متشابهتين إلى درجة قريبة من التطابق. الترحال والبيان والحيلة وغيرها، سمات ثابتة هنا وهناك. إنَّ فكرة المحاكاة التي وجَّهتْ الحريريَّ نحوَ إعادة تجربة سلفه، لم تمنعه من الابتعاد عنها بقدر لصياغة نموذج أصيل، يكشف عن طموحه، بتقديم الإضافة من خلال التنقية أو التوسُّع أو التنميط.

ليستْ التشابهات بحاجة إلى مَن يُدلُّ عليها، فهي واضحة لَمن يقرأ النصَّين وضوحا يُغني عن هذا الجهد، لكنَّ البحث سيُكرَّس للتدليل على الاختلافات إضافة إلى مرتكزات التشابه. قبل ذلك لابدَّ أن نفهم نموذجَ البطولة التي تقدّمها الحكايةُ الغِنائيَّة في المقامات.

أ/ البطل

يلتقي المؤلِّفان في أنَّهما صاغا نموذجَ البطولة خيرَ صياغةٍ، خرج عنها بطلٌ تامُّ البطولة، مثله مثل البطل التامِّ الذي أنتجتْه الحكاية الدراميَّة في السرديَّات الكلاسيَّة. ينحصر الفارق بين النموذجين بالفرق بين البليغ والفارس. سمة الأخير هي مَلَكة الفروسيَّة أو المغامرة التي تؤهله الدخولَ أيَّ حلبة،

(٣٥)[٣٦] مقامات الحريريّ، ٩١.

(٣٦) مقامات الحريريّ، ٣٠١، و٢٠٠، ٢٠٢.

والخروج منها منتصرا. ومثله يمتلك البطلُ البليغُ أو البطلُ البيانيُّ مَلَكته التي تؤهله الدخولَ أيَّ حلبة للبيان والخروج منتصرا أيضا. كلٌّ واحد منهما يحظى بالامتلاء نفسه الذي يجعله متفوِّقا على مَن حوله من جانب، وعلى أعجابهم وإعجاب القرَّاء من ورائهم من جانب آخر. هذا القدر من الاختلاف يلزم أن تكون مسارات الحكاية مختلفة في نموذجي الحكاية الدراميَّة والحكاية الغنائيَّة. أي بين البطل الشجاع والبطل البليغ. لكلٍّ أدواته التي تُحقِّق البطولةَ، وهي مختلفة. لا يكرِّر البطل البليغُ أيَّ بطل درامي، سواء كان في الثقافة الإسلاميَّة القريبة كالأدب الفارسي، أو غير الإسلاميَّة البعيدة كالأدب اللاتينيّ واليونانيّ. تتحقَّق البطولة التامَّة عند بلوغه الدرجةَ الأعلى في مضمار الحكاية الغنائية. وهذا المضمار لا شيء فيه أهمُّ من البيان. تفوُّق البطل على الآخرين يُنصِّبه فارسَ البيان الذي يبلغ ما لا يُطيقه غيرُه. كما أنَّه محتال لا تخيب حيلته. لابدَّ أن نعود هنا إلى موازنة أخرى مع البطل الدراميّ. يمتلك كلُّ بطل زمامَ بطولته من سمة راسخة فيه، يمكن أن نقول إنَّها سمة مركزيَّة في بنائه. لكنَّه لا يقف عندها، فلابدَّ له أن يتمتَّع بسمة أخرى تمنح السمةَ المركزيَّةَ (الشجاعة أو البيان) فعلا سرديًّا مقنعا، وإلَّا تحوَّلتْ إلى قوَّة بدنيَّة عمياء أو هذيانات لا معنى لها على صعيد الحكاية. تُفجّر السمة الثانوية طاقةَ البطولة، أو تسوِّغ ظهورها، فتجعل للقوة معنى كما للبيان. يمكن أن نميز هنا بين السِّمة الشخصيَّة كالقوة والبيان التي هي ذات طبيعة ذاتيَّة كأن تكون مَلَكة يختصُّ بها البطل. والسمة السرديَّة التي هي سِمة متفرِّعة عن السِّمة الشخصيَّة، وتعود الى طبيعة اجتماعيَّة تتعلَّق بالوسط الذي يعيش فيه البطل. السمة الثانويَّة عند البطل الفارس أو المغامر هي مجموع ما تصفه الثقافة العربيَّة بالمروءة، وهي أن يتقدَّم للمساعدة أو التضحية أو الكرم أو دفع الأذى، أو أيُّ فعل إيجابي آخر يحدد علاقته بآخرين ويجعل وجودَه نعمةً لهم. السمة الثانويَّة التي ترافق البطلَ البليغَ ليستْ هذه وإنَّما شيء آخر، هي المزيج من الفَقر والحيلة، وهو ما يمكن أن نختصره بالحيلة؛ لأنَّ الفقر سرديًّا وصفٌ وليس فعلا، بينما الحيلة هي وصف وفعل في وقت واحد. المهمُّ في الحكاية هو ما يشير إلى الأمرين معا من أجل أن يتحقَّق الفعلُ. السؤال هنا: لمَ كانتْ السمة الثانويَّة عند البطل البليغ هي الحيلة ولم تكن المروءةَ مثل الأخرى؟ إنَّ فرض وجود سمة المروءة إلى جنب البيان عند هذا البطل يُفسِد مشروعَ الحكاية؛ لأنَّ مثل هذا البطل سيتحول إلى واعظٍ، وهكذا جاءتْ بعض مقامات البديع: (الأهوازيَّة، الوعظيَّة)، والحريريّ: (الساويَّة، الرازيَّة، الرمليَّة، الطيبيَّة). هكذا كان النصُّ حين جاء موعظةً بعيدا عن السرد؛ لأنَّه خلا من الحيلة، ففقد المبادرة التي تقوم عليها أيُّ حكاية. بينما تتيح له الحيلة أن ينسج شباكه البيانيَّة حول الآخرين ليحقِّق ما يريد. لن يكون البيانُ وحده قادرا على كسر السكون السرديّ، وبناء بؤرة تلتقي عندها مجموعة من الأحداث إلَّا بمعونة الحيلة التي تؤدِّي وظيفةً مساعدةً للبيان، كما يؤدِّي البيانُ وظيفةً مساعدةً للحيلة، كما سنقف على ذلك لاحقا. لقد جُهِّز بطلُ المقامات بعُدَّة تامَّة تُؤهِّله أن يكون مؤثِّرا في الآخرين، مثله مثل البطل الدرامي. الفارق في اختلاف المحتوى من واحدة إلى أخرى. لا يبدو أنَّنا بحاجة إلى سؤال: لمَ كان البيان ولم تكن الشجاعة مثلا هي السمة المركزيَّة عند هذا البطل. يتعلَّق الأمر بطبيعة تفضيلات الشخصيَّة العربيَّة التي تجد البيانَ مقدَّما على غيره، وأنَّها تستجيده أكثر من غيره.

لم تخرق الحكاية العربيَّة المبدأ السرديّ القديم

في امتيـاز البطل عن غيره، لكنَّ السـؤال: ما حدود الجدوى السرديَّة من اختيار البيان سمةً لشخصيَّة البطل؟

تعود سـمتا شـخصيَّة البطل (البيان والحيلة) إلى مصدرين مختلفين. البيان هو الجذر الشـعريّ للشـخصيَّة، والحيلـة هي الجـذر الـسرديّ فيها. شخصيَّة البطل ثنائية التكوين تعود في وقت واحد إلى مصدريـن مختلفـين. مهمَّـة المؤلِّـف لا تجاوز خلقَ حالةٍ من الانسـجام بينهما. السـؤال النقديّ: لَمن كانـتْ الغلبة؟ قلنا في مكان سـابق إنَّ ما يدفع عيسى بن هشام والحارث بن همَّام إلى رواية حكاية البطلـين ينحـصر في الإعجـاب ببيانهمـا، فيكـون الـراوي مرتحلا خلفهمـا ليس بحثا عـن مغامرة، بل مـن أجل البيـان. يقول عيسى بن هشـام: كانَ يَبْلُغُنِي مِن مَقَاماتِ الإسْكَنْدريِّ ومَقَالاتِهِ ما يَصْغَي إليـهِ النَّفُـورُ وَيَنْتَفِضُ لَـهُ العُصْفُـورُ، ويُروَى لنا مِن شِـعْرِهِ ما يَمْتَزِجُ بِأجْـزَاءِ النَّفْسِ رقَّةً ويَغْمَضُ عـن أوْهَـامِ الكَهَنَةِ دَقَّـةً»[٣٧]. ويقـول الحارث بن همّام: «بَـخٍ بَخٍ لِروَايتكَ، وأُفٍّ وتُـفٍّ لِغَوَايتكَ»[٣٨]. الإعجاب بالبيان يقابله نفور من الحيلة، خصوصا عنـد الحريريّ. إنَّ السـبب الشـعريَّ هو موضوع الإعجاب، بينما كان السرد موضوع السـخط. كأنَّ الـراوي يتحمَّل السرد لأجل الشـعر، أو إنَّ الشـعر يغفـر للسرد شـطحاته. ولو خلتْ الشـخصيَّةُ من المكوِّن الشـعريِّ لانتهتْ الرواية وتوقَّف الراوي عن ترحاله الدائم خلف البطـل. يقول ابن همَّام: «عَلى أنَّـي لَم أَلْقَ كالسَّرُوجِيِّ في غَزَارَةِ السُّـحْبِ... وَكُنْتُ لِهَوَى مُلَاقَاتِهِ واسْتِحْسَانِ مَقَامَاتِهِ أَرْغَبُ في الاغْتِرَابِ وأَسْـتَعْذِبُ السَّفَرَ الذي هُو قِطْعَةٌ مِن العَذَابِ»[٣٩].

نميّز، بسـببٍ من ذلك في المقامات، بين المتن النصّيّ المبنى النصّيّ. لا نسـتعيد هنا الثنائيَّةَ الشكلانيَّةَ إلَّا في بعض التسـمية مع اختلاف في الدلالة. ليس من المهـمِّ أن نفترض فيها واقعا يُعيـد النصُّ التخييليُّ انتاجـه سرديًّا، لنكون بين متنٍ ومبنى، كما يشـير توماشفسـكي[٤٠]، وإنَّما نحن أمام كيان واحد هو النصُّ ولا شيء بعده. لكنَّه نصٌّ ينقسم إلى متن هو الحكاية، ومبنى جيء بالحكاية من أجل أن يُشـيَّد عليها. المتن هنا أشبه ما يكون بالوسيلة التي تُمهِّد للغاية (المبنى). ليسـتْ الحكاية وما فيها من حيلة أكثر مـن حوافزَ نصِّيَّةٍ تجعل البيـانَ مُمكنا. نحن بالإجمال أمامَ نصٍّ جعل من السرد وسـيلةً للشعر، فقـدَّم شـخصيَّاتٍ بمواصفـات شـعريَّة أكثر من غيرها.

لم تعرف الحياة العربيَّـة الاحتفالات والألعاب، كما تقدم، لكنَّها عرفتْ شيئا آخر له طابع احتفالي، نشأ إلى جنب الأسواق الموسمية. هو النشاط الأدبيُّ الذي يجتمع فيه الشـعراء ليلقوا قصائدهم[٤١][٤٢]. كانتْ الوفود تستمع وتميّز المُجيدَ من غيره. لم تكن المتعـة التي توفِّرها هذه الأسـواق حركيَّةً يمكن أن تقترب من الألعاب، لكنَّها متعة الإنصات. الإنشـاد والاسـتماع ركن ثابـت في الحيـاة العربيَّة. يحصل الجمهور على متعة الاسـتماع، كما يحصل الشاعر على متعة الثناء. هذا النشـاط الذي نشـأ في أسواق تجاريـة لا يخلـو من شـكل مـن أشـكال التبادل. الفعل السرديُّ الذي تقدِّمـه الحكاية في المقامات لا يبعد عن هـذا التقليد، حين يحفظ موقعي المنشـد والمستمع. كلٌّ منهما يحصل على ما يأمل من الآخر. يقودنـا هذا إلى أكثر العناصر تكـرارا عند البطلين،

(٣٧) مقامات الهمذانيّ، ٣٥.
(٣٨)مقامات الحريريّ، ١١٠، وكذلك ١٠٠.
(٣٩) مقامات الحريريّ، ٣٣٠.

(٤٠) نظرية المنهج الشكلي، ١٨٠.
(٤١) ظ: صفـة جزيرة العرب، ٣٣٢، معجـم البلدان، ٤/ ١٤٢، أسـواق العـرب في الجاهليَّـة والإسـلام، ٢٤٥، ٣٥٧، وغيرها.

وهو أنَّهما مرتحلان إلى الجماعة دائما ليكونا بينها. يُلقي عندها كلٌّ منهما بضاعته. يبحث البطل دائما عن سوق خاصَّة تُقدِّر بضاعته. لم يحدث أن كانتْ الجماعة زاهدةً بهذه البضاعة، فيخرج منها البطلُ خائبا.

لقد فرض النشاط الاحتفاليّ توزيعا خاصًّا للأدوار في الحكاية، جاء منسجما مع الشعر أكثر من السرد. يتسمَّر الطرف الآخر (الجمهور) مكانه، مستمعا للإنشاد، ولا يأتي بأيّ فعل، وهو خارج دائرة السرد. لا تقف الإعاقة عند هذا الحدّ الذي يخرج فيه أحدُ طرفي الفعل السرديّ، بل تمتدُّ إلى الطرف الأوَّل (البطل)، لتجعل منه يقول ولا يفعل. لا يكابد البطلُ معاناةً، حتَّى هذه المعاناة – إنْ كانتْ – تتمُّ استعادتها خطابيا. يحصل التطوُّر حين ينتقل البطل من الصمت إلى القول، لهذا نجد الراويَ ويؤكِّد في أحيان على انزواء البطل عن الجماعة، وتدثُّره بالصمت، إلى أن يحدث ما يدفعه إلى القول. نجد هذا عند البديع في (الجاحظيَّة، الشعريَّة، المطلبيَّة)، وعند الحريريّ في (المراغيَّة، الدمشقيَّة، الشتويَّة). يحيل الإنشاد الفعلَ في حكايات الجمهور إلى حكاية شعريَّة ذروتها استجادة ما يقوله البطل وتقديره بالعطيَّة. كان البديع الذي وضع أسسَ هذه الحكاية أوَّلَ من خرقها، أو لم يقف عندها مليًّا عندما حوتْ مقاماته عددا من النصوص التي غاب فيها الجمهورُ، فغاب معه الإنشادُ، ليحضر الفعلُ السرديُّ. لم تكن النزعة الإنشاديَّة لتُخرِج طرفا من طرفي الحدث السرديّ (البطل والجمهور) فحسب، بل تُعيد صياغةَ الحدث نفسه، كما تقدَّم، ليكون قولا لا فعلا. والقول بالإجمال هو حدث شعريٌّ، فيما الفعل حدث سرديٌّ.

إنَّ تنظيما لتوزيع الأدوار هذا يجعله فنّيًّا وتاريخيًّا سابقا لأيّ تقسيمٍ معاصرٍ يخصُّ الروايةَ الحديثةَ. كأن نذهب إلى أنَّ الشخصيَّات مسطَّحةٌ وليستْ مستديرةً[٤٢]، أو أن نعقد صلةً بين بطل المقامات وبين البطولة الحواريَّة أو المناجاتيَّة التي شقَّ باختين طريق الإلفات إليها في الرواية[٤٣]؛ لأنَّه سابق على شروط أيّ تقسيم منها، وملتحم بسياقه الخاصّ الذي يملي شروطا مغايرةً. أو أن نُفرِغ شخصيَّةَ البطل من أيّ محتوى، فنجدها لا تعبّر عن حقيقةٍ خلفها[٤٤].

لم يكن السرد العربيُّ القديم مُعتنيا بالمحتوى الداخلي للشخصيَّات؛ وسرُّ ذلك في المقامات أنَّ عنايته موجَّهةٌ إلى ما تقوله الشخصيَّةُ، ثمَّ بدرجة أقلَّ ما تفعله.

الإنسان قولٌ وفعلٌ. هذه حدود الثُّنائيَّة التي عرفها سردنا القديم، مثلما عرِف العصر الحديث ثُنائيَّةً مغايرةً: الداخل والخارج. لا يساوي السرد بين طرفي الثنائية سواء كان قديما أو حديثا، لابدَّ أن تكون هناك غلبة وامتياز لأحدهما. إذا كانتْ الرواية قبل تيار الوعي، تُغلِّب الخارجَ على الداخل، فإنَّ مركز الثقل تحوَّل معها إلى الداخل حيث مجاهيل النفس، بحيث صارتْ تنظر للخارج بعيون الداخل. وفق المعيار نفسه، يمكن أن نوازن بين النصَّين الأهمّ في السرد العربيّ القديم، وهما المقامات من جانب، وألف ليلة وليلة من جانب آخر، على أساس الثنائيَّة التي التزمها السردُ. كانتْ الغلبة في ألف ليلة وليلة للفعل. أعلتْ المقامات وريثة الشعرَ من نمط آخر هو السرد الخطابيّ الذي نسمّيه وفقَ قياس آخر بالسرد الغنائيّ. يحتلُّ فيها القولُ موقعا مركزيا، يتراجع معه الفعل كثيرا. نجد فيه البطلَ بين أن يُلقي خطبةً، أو يسترسل

(٤٢) السرد في مقامات الهمذاني، ٩٢.
(٤٣) قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستويفسكي، ٦٨- ١٠٧.
(٤٤) الفنُّ ومذاهبه في النثر العربيّ، ٢٩٩.

في حديث بما يشبه الخطبة. يُبنى الحدث في السرد الخطابيّ على طريقة تتيح للبطل بشكل خاص، أن يعتلي منصَّةَ الخطاب. وهو ما يجعلنا نميّز بين المتن النصّيّ والمبنى النصّيّ. الفعل في هذا النوع تابع ومُمهِّد للقول. أيُّ ذروةٍ يبلغها السردُ مردُّها للقول أكثر من الفعل. إذا كان الفعل، وهو قرين القول، لم يحظَ بما يكفي من العناية السرديَّة، فإنَّنا لن نجد أنفسنا أمام السؤال عن غياب الاستبطانات الداخليَّة؛ لأنَّ همَّه لا ينصرف إلى الكيفيَّة التي تتكوَّن بها الشخصيَّات، بل إلى تأثيرها في الأخريات. إنَّ الانطلاق من فكرة ثابتة: تتمتَّع شخصيَّة البطل بتأثير واسع، سيلغي أيَّ محاولة لاستبطانها. الشخصيَّة، وفق هذا التصوُّر، وحدةٌ تامَّةٌ مؤثرةٌ، لا تعرف أيَّ قدر من الانشطار أو النزاع الداخلي. هي على الإجمال نقيَّةٌ على المستوى الداخليّ، لما تتمتَّع به من وحدةٍ. يطيح نقاؤها بأيّ محاولة للولوج إلى هذا الداخل. النقاء سكون، فهو منطقة غير سرديَّة لما هو عليه من ثبات واستقرار. لذلك ينصرف الحدث إلى ما هو سرديٌّ أي إلى الخارج الذي تختزله المقامة بالقول غالبا. يصنع الخارج التوتُّرَ للحدث السرديّ، ويؤدّي القولُ فيه الكلمةَ الفاصل: على صاحب الهيئةِ المُزريةِ الداخلِ على جماعةٍ تتعالى عليه، أن يقلب الموقفَ لصالحه بسحر بيانه. يفسِّر لنا هذا الهيئةَ الرثَّةَ التي يدخل بها البطلُ عالمَ الحكاية عند البديع (الأهوازيَّة، البخاريَّة، العراقيَّة، الحمدانيَّة، الشيرازية)، ويمكن أن تلحق بها (البصريَّة، المكفوفيَّة، الساسانيَّة) وعند الحريريّ (الديناريَّة، الدمياطيَّة، البرقعيديَّة، الفراتيَّة، القطيعيَّة، الكرجيَّة، الرمليَّة، التفليسيَّة، الشيرازيَّة، الصعديَّة، المرويَّة، النجرانيَّة، الرمليَّة، البصريَّة)، ويمكن أن يلحق بها (الكوفيَّة، القهقريَّة، الرازيَّة). هذا هو السلب الذي عليه البطل، أمَّا الإيجاب فهو البيان. قوام التوتُّر هو الهيئة الرثَّة والبيان. إنَّ الانتقال من الانطباع الأول (الازدراء) إلى الانطباع الآخر (الإعجاب) منوط بالقول. لا يملك الفعل القدرةَ نفسها، إذا افترضنا أنَّ المظهر الرثَّ الذي يظهر به البطل هو الخارج، فلابدَّ ألَّا يكون محلًّا لإعجاب الجمهور؛ لأنَّ مثل هذا سيُلغي الأثرَ الذي سيُحدثه القولُ لاحقا، ولا يتحقَّق أيُّ انتقال من انطباع إلى آخر.

يمتدُّ التشابه بين البطلين فيطال ما هو أبعد من السمات الشخصيَّة لكلٍّ منهما، حيث الذكريات والوطن. كلاهما مرتحلٌ عن دياره، لكنَّ السروجيَّ يزيد على صاحبه بالحنين إلى سروج[٤٥]، كما أنَّه يمنحنا السببَ الذي جعله مرتحلا[٤٦]:

سَرُوجُ دَارِي وَلَكِنْ

كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَيْهَا

وَقَدْ أَنَاخَ الأَعَادِي

بِهَا وأَخْنَوا عَلَيْهَا

لا يمنحنا سببَ الارتحال فقط، وإنَّما يُحدِّد الزمنَ التاريخيَّ لرحلاته. فقد كان استيلاء الفرنجة على سروج عام ٤٩٤ ه[٤٧][٤٨]. وقد اقترنتْ عودته إليها بخروج المحتلِّين منها. فمثَّل هذا سببا إضافيًّا لتوقُّف الترحال. وهو تسبيب لم يلتفت إليه البديع.

يُلحُّ الإسكندريُّ على امتداح تجواله، فيصف نفسه أنَّه جوَّالةُ البلاد وأخو سفرٍ[٤٨][٤٩]. وهو وإن انتسب إلى الإسكندريَّة وذكرها غيرَ مرَّةٍ[٤٩][٥٠]، لكنَّه

---

(٤٥) السرد في مقامات الهمذانيّ، ٨٢.

(٤٦) مقامات الحريريّ، ١٢٤.

(٤٧) الكامل في التاريخ، ٨/ ٤٥٨، وهذا خلاف ما يذهب إليه بروكلمان من أن احتلال الفرنجة لها كان عام ٤٩٠. موجز دائرة المعارف الإسلاميَّة، ٣٦٧٣.

(٤٨) مقامات الهمذانيّ، ٥٤، ٦٠.

(٤٩) مقامات الهمذانيّ، ٩٢، ١٤٦، ١٥٠، ٢٣٢.

يؤكِّد على معنى آخر أنَّه مـوزَّعٌ بين المدن والقبائل والأقوام. إذا كانتْ الإسـكندريَّةُ نقطةَ الانطلاق، فلا قرار لـه ينتهي عنده، فهو أبو قلمـون ليله في نجد ونهاره في الحجاز. كما يمسي من النبط ويصبح من العرب، وهو نصرانيٌّ ومسلم، ويعود فيجعل ليله في الشام ونهاره في العراق؛ لأنَّه كما يقول:

أنَا مِن كُلِّ غُبَارٍ

أنَا مِن كُلِّ مَكَانِ

يقول في مكان آخر ما يفسِّر هذا التشتت[٥٠]:

أنَا جَبَّارُ الزَّمانِ

لِي مِن السُخْفِ معاني

هكذا يبدو الإسكندريُّ فوق الزمان والمكان وأي اعتبـار آخـر. سِرُّ ذلك أنَّه ملك أزمَّـة البيان، فغلب الناسَ وصاروا عنده كالحمر[٥١].

يعيد السروجيُّ ما يشـبه قولَ صاحبه من أنَّ له فنون، وأنَّه يصطاد بالوعظ أو يتعارج أو يتعامى، وهو وارث للجميع. لا مقرَّ له في أرض؛ لأنَّه اطروفة الزمـان الـذي أحتـال على العـرب والعجـم، لكنَّه يُبقي الخيطَ متَّصـلا بسروج ولا يقطعه، كما فعل الإسكندريُّ، ولا يتوهَّم أيَّ انتماء آخر غيرها[٥٢][٥٣].

حاول الحريريُّ أن يُقدِّم شـخصيَّةً أكثر امتلاءً، لها ملـكاتٌ لا تقف عنـد البيان، فهـو عالم باللغة وفقيـه وبـارع في الألغاز ومعلِّـم للصبيان يلهمهم كيف يقولون الأحاجي، كما أنَّه لغويٌّ يجمع شـمل الكلمات التي في الظـاء تمييزا لها عن التي بالضاد في قصيدة، وغير ذلك ممَّا حاول أن يسبغه عليه[٥٣]. لكـنَّ ذلك لـم يمنع مـن أنْ يكون الإسـكندريُّ هو الأوسـع وحيلةً مـن خلفه، وأكثر تنويعـا فيها. أما السروجـيُّ فـكان يلازم حالـةً واحـدةً لا يتزحزح عنها: البليغ الذي يستجدي ببيانه. هذا المتن المتكرِّر صار مكشوفا منذ المقامة الثانية. تخطيط الحكاية نفسه كلَّ مرَّة، لكنَّ الجديد الذي برع فيه الحريريُّ هو قدرته الفائقة عـلى تنويع الصياغة التي أخفتْ تكرارا تحتها. التنوُّع الشـعريُّ كان سـبيلا لإخفاء الثبـات الـسرديّ. لا يملك متن الحريـريّ أيَّ قدرة إبداعيَّـة على صعيد الابتـكار؛ لأنَّ النموذج في أصله مأخوذٌ عن البديع، لكنَّه مقدَّمٌ بثراء بيانيّ فحسب. حـرص البديع على التنويع جعلـه لا يكرر كثيرا في نماذجه، فالفـارس لا يظهر إلَّا مرَّتين، وكذلك إمام الجماعـة، أمَّا أكثر نموذج تكـرارا فهو الخطيب إذ بلغ أكثر من خمس مرَّات جاءتْ بصيغ مختلفة.

إذا كانتْ الأحداث نفسـها لا تعني شـيئا، وإنَّما الطريقة التي تُعـرض بها فتجعل للخطاب موقعه الخـاصّ في العـرف النقديّ[٥٤]، فـإنَّ الحكاية عند الحريريّ تـكاد تحافظ على طريقـة عرضٍ واحدةٍ من دون فروقٍ كبيرةٍ بين نصٍّ وآخر. في هذا تعميق للأزمـة السرديَّة، لتصبح أزمةً مزدوجةً: لا تنوُّع في المتـون، ولا تنوُّع في طرائق العـرض. التكرار يُفقِد المغامـرةَ السرديَّةَ مشروعها، لكنَّ المثير كما قلنا، أنَّ التنويـع الشـعريَّ كان حائلا دون ذلـك، لما له من قـدرة على انتشـال الانكسـار السرديّ. لقـد عملتْ أدواتُ الإلهاء الشـعريّ على صدّ أيَّ محاولة نقديَّة فاحصـة للمضمون الـسرديّ. لم تُسـعِف الملكات التي أعطيتْ للسروجيّ في التغلُّب على النمط المتكرر

(٥٠) مقامـات الهمذانـيّ، ٢٧٥، ٢٧٨، وكذلـك ٩٢، ٩٦، ١٠٧، ١٤٦، ٢٣٢.

(٥١) مقامات الهمذانيّ، ٦٦، ٧٤، ١١٢، ١١٤، ١٢٠، ١٤٦، ١٧٩.

(٥٢) مقامات الحريـريّ، ٢١، ٣٤، ٤٩، ٦٧، ١٠٠، ١١٠، ١١٧، ١٨٠، ٢٤٠، ٢٩٢، ٣٤٣، ٣٦٧، ٤١٣، ٤٣١.

(٥٣) مقامات الحريريَّ، ٢٠٥- ٢٠٦، ٢٧٣- ٢٨٣، ٣٦١- ٣٦٦، ٤٠٢- ٤١٣.

(٥٤) الشِّعريَّة، ٤٥- ٤٨، والتخييل القصصّي، ١٢- ١٣.

الـذي ظهر بـه. وهنا يبرز الإسـكندريُّ شـخصيَّةً أوسـعَ في التنويع، إضافة إلى الشـخصيَّات الأخرى التي أسـنِدتْ لها البطولة أحيانا. في المحصلة قدَّمتْ مقامـات البديـع تنوُّعا أكثر على مسـتوى الحبكة، ونماذج متعدّدةً لشخصيَّة البطل.

التفاوت الذي ظهرتْ عليه شخصيَّةُ الإسكندريُّ بـين أن يكون شـابًّا مرَّة وشـيخا أخـرى، لا نجده عند السروجيّ الذي مالتْ شـخصيَّته إلى الاستقرار عـلى هذا الصعيـد، فهو يحضر في جميـع المقامات بعمـر واحد لا تفاوت فيه. وهـو أمر يندرج ضمن مسـعى الحريريّ للتقنـين والانتظـام، معتقدا أنَّ نصَّ سـلفه مرتبك. مثل هذا التقييم لم يقتصر على الحريريّ، فمن النقَّاد المُحدثين مَن وصف شخصيَّة الإسكندريّ بعدم الحذق(٥٥).

تتأكَّد السـلطة لنصِّ البديع حين نجد شخصيَّةَ البطل عند الحريريّ تُقدَّم بالطريقة نفسها، مثل أن يكون قـد تقلَّب حالُه، وقلب له ظهر المجنِّ، فانتقل من الغنى إلى الفقر. ولا نبعـد عن الصواب إذا قُلنا إنَّ التشـابهات كبيرة إلى درجة تجعل استبدال اسم السروجيّ بالإسكندريّ ممكنا، والعكس أيضا.

ب/ الراوي

إذا كانتْ السمة البارزة في شخصيَّتي البطل هي التشـابه والتكرار، فإنَّ الأمر مختلف مع شخصيَّي الراوي. يختلف الحارث بن همَّام عن سـلفه عيسى بن هشام. لكلٍّ منهما دور مغاير إلى حدٍّ ما. لا يُسند إلى الراوي في مقامـات الحريريّ أيُّ بطولة، خلاف مـا كان في مقامات البديع. كان من خطة الحريريّ أن تُـوزَّع الأدوار بـين الشـخصيَّات بما لا يسـمح بالتداخـل أو التناوب، فلا البطل يغادر موقعه، ولا الراوي ينوب عنه. وقد نتج عن هذا أنْ كانتْ البطولة في المقامات الخمسـين عنـد الحريـريّ للسروجيّ. بينما لـم يكن الأمر كذلك مع البديع، فشـطرٌ منها يعود للراوي وشـطرٌ لشـخصيَّات أخرى، معظمها شـخصيَّات تاريخيَّة. الإسكندريُّ المشارك الأكبر في البطولة وليس الوحيد. التنظيم عند الحريريّ يجعل لكلٍّ منها مسـاحةً خاصَّةً في النصّ، لا تُنافس فيها. مـن متطلَّبات التباعد أنْ تختلف كلُّ شـخصيَّة عن الأخرى. بينما كانتا متشابهين في المقامات مشتركة البطولة عند البديع (المُوصليَّة، الأرمنيَّة) وفي غيرهما لا يجعـل الاختلاف منهما نموذجـين متباينين؛ لأنَّه اختلاف يسير. يختفي تبادل الأدوار عند الحريريّ، وهو أن يكون الـراوي بطلا أو يكون البطل راويا. يقف الـراوي عند حـدود المشـاهدة والرواية. وقد سـوَّغ ذلك وقوعه ضحيةً لمكائـد السروجيّ. وكأن الغفلـة – التي تجعله ضحيَّةً – أولى ثمار تقاسـم الأدوار بينهما. بينما كان عيسى بن هشـام بمنجاة من الإسـكندريّ. المشـاركة في البطولـة عند البديع جعلـتْ الراوي بعيدا عـن دور الضحيَّة الذي تكرَّر عند الحريريّ.

مـن موارد الاختـلاف بين الراويـين أنَّ الحارث أكثر اتزانا من ابن هشـام على المسـتوى الأخلاقيّ، إذ لا يشـترك مـع السروجيّ في أيّ حيلـة أو مكيدة ينصبهـا، ولا يُوقِع الآخرين في فخِّ السروجيّ. المثال الأبرز هنا (الواسـطيَّة) التي رفض فيها المشـاركة في الحيلـة، واختـار أن يمضي بطريـق غير طريق البطـل ختاما. كما أنَّـه لا يشرب الخمـر، بل يندم على دخوله الحانة بحثا عن السروجيّ (الصنعانيَّة، الدمشـقيَّة، التنيسـيَّة). ولا نجده ينزلق إلى ذلك إلَّا مرَّةً مع صحب له (الفارقيَّة) وأخرى مع السروجيّ (السـمرقنديَّة). لا يختلـف ابن هشـام عن البطل، وكلاهمـا يباشر الحيلةَ، وقـد يكون محرَّضا عليها. ليس إذا كانا سـويَّةً فحسـب، وإنَّمـا حتَّى ما كان

(٥٥) ملامح شـخصيَّة أبـي الفتح الإسـكندريّ وطرقه في الكدية، حوليات الجامعة التونسيَّة، ع٢٣، ١٥٠.

الراوي بطلها (البغداذيَّة). لا يقف الاختلاف في نصّ الحريريّ عند الأسماء أو الأدوار السردية، وإنَّما يتعدَّاه إلى كلّ ما يجعل منهما متنافرين، أحدهما مضادٌّ للآخر. يتصل هذا بعنصر بنيويّ قامتْ عليه مقامات الحريريّ هو التناظر السرديّ الذي افترض تضادًّا عميقا يبعث على الفعل السرديّ.

لقد وجد الحريريُّ أنَّ تقييد مهمَّة الراوي بوظيفة محدودة – تقع غالبا خارجَ عالم الحكاية الذي ينفرد فيه السروجيُّ – مدعاةٌ لأن يُذكِّر بوجود هذه الشخصيَّة بين حين وآخر، لهذا نجده يلحُّ على تكرار صيغة: (قال الراوي) أو (قال المُخبرُ بهذه الحكاية) أو (قال الحارث بن همَّام) أو (قال). لقد تكرَّرتْ هذه الصيغ خمسا وسبعين مرَّة[٥٦]. أي بمعدَّل مرَّة ونصف في كلّ مقامة، وكأنَّه يُذكِّر بوجود هذه الشخصيَّة حتَّى وإنْ غابتْ عن المشهد. لم يكن البديع بحاجة إلى مثل ذلك، حتَّى وإن وردتْ مرَّاتٍ قليلةً عنده لما أعطاه لشخصيَّة الراوي من وظيفة داخل الحكاية، لا خارجها فقط.

أمَّا ما يشترك فيه الراويان فهما لا يتمتَّعان بأيّ امتياز بيانيّ، بعد أن مُنح ذلك للبطلين. البيانيَّة امتياز خاصٌّ لا يتكرَّر ولا شِركة فيه، خلافا للحيلة التي قد تكون مشتركة عند البديع. هما دون البطلين، وأوَّل المُعلنين عن الإعجاب ببيانهما. غير إنَّ ذلك لم يمنع من وجود هامشٍ من الاختلاف بينهما، فابن هشام يُتاح له أن يقول الشعرَ أكثر من ابن همَّام[٥٧].

لا تكاد تتمايز الحدود بين ما هو تخييليٌّ وما هو واقعيٌّ في نصّ البديع، فكيرا ما يستدعي شخصيَّاتٍ تاريخيَّةً كالجاحظ وأبو داود المتكلِّم وذي الرمَّة وسيف الدولة وغيرهم، وشخصيَّات شبه تاريخيَّة، أي يُحتمل أنَّها شخصيَّات فعليَّة وليستْ افتراضيَّة كالصيمريّ وبِشر بن عوانة العبدي الصعلوك وغيرهما، مما وقفنا عليه في مكان آخر. بينما لا نجد هذا التمايز في نصّ الحريريّ، وهو خطوة متقدِّمة منه حين أخلص نصَّه للشخصيَّات التخييليَّة ولم تحضر في حكاياته أيُّ شخصيَّةٍ تاريخيَّةٍ فكان نصًّا تخييليا لا شِركة فيه. غير أنَّ الحريريَّ لجأ إلى طريق آخر استدعى فيه شخصيَّات تاريخيَّة على نحو التشبيه والحِجاج. كثيرا ما كانتْ الشخصيَّاتُ التخييليَّة تتمثَّل بشخصيَّات نوعيَّة يُقاس بها في الفصاحة أو الشجاعة أو الكرم أو الكهانة أو الفضل وغيرها، مثل لقمان وجُهينة وسطيح الكاهن والزبَّاء ورابعة والخنساء والحسن والشِّعبي وعبد الحميد وغيرهم كثير. بلغتْ أكثر من ثلاثين استشهادا[٥٨] استحضرتْ أكثرَ من ستين

(٥٦) مقامات الحريريّ، ٢٠، ٢٧، ٣٠، ٣٣، ٣٩، ٤٣، ٤٨، ٥٩، ٦٣، ٧٥، ٨٣، ٨٥، ٩٠، ٩٢، ٩٩، ١٠٣، ١١٠، ١١٤، ١١٦، ١١٨، ١٢٤، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٤، ١٥٠، ١٥٨، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٣، ١٧٤، ١٨٠، ١٨٧، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٧، ٢١٥، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٤٥، ٢٥٣، ٢٥٩، ٢٦٨، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٩، ٣٠٢، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٥، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٨، ٣٣٨، ٣٤٣، ٣٥١، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧٥، ٣٧٩، ٣٩٠، ٣٩٢، ٤٠٠، ٤٢٢، ٤٣١، ٤٤١، ٤٤٨، ٤٥٤.

(٥٧) تُنسب لعيسى بن هشام ثمانية نصوص شعرية بعضها لشعراء كأبي نؤاس وأكثرها من صنع البديع: مقامات الهمذانيّ، ٤٤، ٥٣، ٨٦، ٨٧، ٩٢، ٢٠١، ٢٥٦، ٢٦٤، ٢٧٤. وهناك ثلاثة عشر نصًّا تُنسب لآخرين، كأن يكون فتى أو الشاعر ذا الرمة أو رجل أو الناجم أو شاب أو بِشر بن عوانة أو زوجه أو صاحبة الحانة أو قائل. مقامات الهمذاني، ٣٧، ٤٨- ٥٠، ١٦٠، ١٦١، ١٨٩، ١٩٢، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢- ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٦٢، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢. وتُنسب أربعة نصوص للحارث بن همَّام. مقامات الحريريّ، ٢٣، ٩٩، ١٦٥، ٢٦٤. ويُنسب لشخصيَّات أخرى تسعة عشر نصًّا هي لشاب وغريب وقاض وصاحب الدار وصبيان للسروجيّ وابن السروجيّ وسائل. مقامات الحريريّ، ٤٦، ١٣٠، ٣٧٥، ٣٨٠، ٣٨٦، ٤٠٢- ٤١٢، ٤١٧، ٤١٨، ٤٢٠، ٤٢٨.

(٥٨) مقامات الحريريّ، ٢٣، ٢٥، ٤٢، ٤٥، ٤٩، ٥٤، ٦٦،

شـخصيَّة، كقوله: «فَإذا أَلَمعيتـي أَلَمعيَّة ابن عبَّاس، وفَرَاسَـتي فَراسَةُ إياسٍ»، وقوله: «على أنَّه لَو حَبَتكِ شِيرينُ بِجَمَالِها، وَزُبَيْدَةُ بِمَالِها، وَبَلْقيسُ بِعَرْشِها، وبُورَانُ بِفَرشِـها، والزَّبَّاءُ بِمُلْكِها، ورَابِعَةُ بِنُسْكِها، وخُنْدِفُ بِفَخْرِها، والخَنْسَـاءُ بِشِعرِها في صَخْرِها». من الواضح أنَّ مثل هذه الاستشـهادات لا تقدِّم أيَّ وظيفـةٍ سرديَّةٍ للنصّ، بقدر مـا هي لمحة بيانيَّة في الحِجاج والتشـبيه ونحوه. لم يكـن وراء هذا الكمّ الغفير من الأسـماء النوعيَّة المتمثَّـل بها غيرُ غاياتٍ شـعريّةٍ، هي امتداد للنسج البيانيّ المتين الذي جاء عليه نصُّ الحريريّ.

يتصـل بهذا التنويع اللغويّ ظواهرُ أخرى منها كثرة الكُنى التي ترمز إلى شيء أو شخص، مثل: أبو مريم بمعنى القاضي وأبو يحيى بمعنى الموت وأبو جابـر بمعنى الخبز وغيرها، وقد حوتْ (النصيبيَّة) مـا يزيد عـن خمس عـشرة كُنية من هـذا، كقوله: «فاستدعِ أبا جامِعٍ (الخوان) فَإنَّهُ بُشْرَى كُلِّ جائعٍ، وأَرْدِفْهُ بأبي نُعَيمٍ (الخُبز) الصابِرِ عَلى كُلِّ ضَيْمٍ، ثُمَّ عَزِّزْ بأبِي حَبيبٍ (الجَدْي) المُحَبَّبِ إلى كُلِّ لَبِيبٍ»[٥٩]. هذا التنويـع كان وراء تميّز نصِّ الحريريّ عن كلِّ من سـبقه ومن جاء بعده. وهـو تنوُّع يعكس ثراءً لغويًّـا، كأنَّ الرجلَ امتصَّ بيـانَ العربيَّة ونصوصَ مَن سـبقوه وقدَّم كلَّ ذلك في حِلية شـعريَّة بإطار سرديّ. ومثل هذا لم يكن من اهتمامات البديع الذي كان مقتصدا في بيانيَّة نصِّه.

٨٥، ٩١، ١١١، ١٤١، ١٤٦، ١٥٥، ١٥٦، ١٧٦، ١٨١، ١٨٢، ١٨٤، ١٨٥، ٢٠٤، ٢٢٨، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٤١، ٢٤٥، ٢٥٦، ٣١٦، ٣٢٢، ٣٤٢، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨.

(٥٩) مقامات الحريريّ، ١٦٨- ١٦٩، و٨٤، ١٦٥.

قائمة المصادر والمراجع

- أثـر المقامة في نشـأة القصَّـة المصريَّـة: د. محمَّد رُشـدي حسـن، الهيئة المصريَّة العامَّـة للكتاب – القاهرة، ١٩٧٤.
- أسـواق العـرب في الجاهليَّـة والإسـلام: سـعيد الأفغانيّ، المطبعة الهاشميَّة – دمشق، ١٩٣٧.
- بديع الزمان الهمذانيّ رائد القصَّة العربيَّة والمقالة الصحفيَّة: د. مصطفى الشـكعة، دار عالم الكتب، بيروت، ط١/ ١٩٨٣.
- البيان والتبيين: أبو عُثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيـق وشرح عبـد السـلام محمَّد هـارون، دار الجيل – بيروت، (د.ت).
- تاريـخ الطبريّ، تاريخ الرُّسـل والملوك: أبو جعفر محمَّد بن جرير الطبريّ، تحقيق محمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بصر – القاهرة، ط٢
- تاريـخ الفكـر الأندلسي: آنخـل جنثالـث بالنثيا، ترجمة حسـين مؤنـس، مكتبة الثقافـة الدينيَّة – القاهرة، (د.ت).
- التخييـل القصـصيّ: شـلوميت ريمـون كنعـان، ترجمة لحسـن أحمامـة، دار التكوين – دمشـق، ط١/ ٢٠١٠.
- الثابت والمُتحوّل: أدونيس، دار السـاقي – بيروت ط٩/ ٢٠٠٦.
- السُّـخرية في الأدب العربـيّ: د. نُعمان محمَّد أمين طه، دار التوفيقيَّة – القاهرة، ط١/ ١٩٧٨.
- السـرد في مقامـات الهمذانـي: أيمن بكـر، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- شرح هاشـميَّات الكُميت ابن زيد الأسديّ، بتفسير أبي رياش أحمـد بن إبراهيم القيـسيّ، تحقيق د. داود سلُّوم د. نوري حمُّودي القيسيّ، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربيَّة – بيروت، ط٢/ ١٩٨٦.
- الشِّـعريَّة: تزفيطان طودوروف، ترجمة شُـكري المبخـوت ورجاء بن سـلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط٢/ ١٩٩٠.
- صفـة جزيرة العـرب: لسـان اليمن الحسـن بن أحمد بن يعقـوب الهمدانيّ، محمَّد بن عليّ الأكوع الحوالي، أشرف على طبعه حمد الجاسر، منشورات دار اليمامة – الرياض، ١٩٧٤.

- طرائق تحليل السرد الأدبيّ: رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١/ ١٩٩٢.
- الفنُّ ومذاهبه في النثر العربيّ: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١٠/ ١٩٨٣.
- في الأدب المقارن ومقالات أخرى: فخري أبو السعود، اعداد جيهان عرفة، تقديم د. محمود عليّ مكّي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب – القاهرة، ١٩٩٧
- قضايا الفنّ الإبداعيّ عند دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ترجمة د. جميل نصيّف التكريتيّ، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة – بغداد، ١٩٨٦.
- الكامل في التاريخ: عزُّ الدين أبو الحسن عليّ بن أبي الكرم محمَّد بن محمَّد أبو عبد الكريم بن عبد الواحد الشيبانيّ المعروف بابن الأثير، حقّقه واعتنى به د. عُمر عبد السلام تدمُري، دار الكتاب العربيّ- بيروت، ٢٠١٢.
- معجم البلدان: الشيخ الإمام شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحمويّ الروميّ البغداديّ، دار صادر – بيروت، ١٩٧٧.
- المقامات، السرد والانساق الثقافيَّة: عبد الفتَّاح كيليطو، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط٢/ ٢٠٠١.
- مقامات الحريريّ: أبو محمَّد القاسم بن عليّ بن محمَّد الحريريّ، دار صادر – بيروت، ١٩٨٠.
- مقامات بديع الزمان الهمذانيّ: أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، قدّم لها وشرح غوامضها: الإمام العلّامة الشيخ محمّد عبده. منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٣/ ٢٠٠٥.
- المقامة الواسطيَّة المغايرة للحريريَّة: الإمام العلَّامة الشيخ زين الدين أبو الحسن بن أبي محمَّد بن أبي سعد بن الحسن الواسطيّ الشافعيّ المعروف بالديوانيّ، تحقيق أبو مازن محمَّد رَجب بن محمَّد الخُوليّ، دار طغراء للدراسات والنشر – القاهرة، ط١/ ٢٠١٧.
- مقدّمة القصيدة العربيَّة في العصر العبَّاسي الأوَّل: د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر – القاهرة، ١٩٧٤.
- ملامح شخصيَّة أبي الفتح الإسكندريّ وطرقه في الكدية: إبراهيم حمادو، حوليات الجامعة التونسيَّة، ع٢٣، ١٩٨٤.
- موجز دائرة المعارف الإسلاميَّة: تأليف جماعي، مركز الشارقة للإبداع الفكريّ – الشارقة، ١٩٩٨.
- النثر الفنّي في القرن الرابع: زكي مبارك، هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١/ ١٩٨٢.