Journal Of the Iraqia University (67-2) June (2024)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.iasj.net/iasj/issue/2776

المقامات المتَفِقة في أسمائها بين الهمذانيّ والحريريّ" دراسة وصفية مقارنة

د. نايف عبد العزيز بن قليل الحارثي
أستاذ اللغة العربية المشارك بكلية الملك عبد الله للدفاع الجوي
كلية الملك عبد الله للدفاع الجوي بالطائف

"Concordant Maqamat in the Names between al-Hamadhani and al-Hariri: A Comparative Descriptive Study "

Dr. NAYEF BIN ABDULAZIZ BIN QALIL ALHARTHI
Associate Professor of Arabic Language at King Abdullah Air Defense College

Email: dr.alharthi.n@gmail.com
King Abdullah Air Defense College in Taif

ملخص البحث

يتجه هذا البحث في تناول المقامات المشتركة في أسمائها بين بديع الزمان الهمذاني والحريري اتجاهًا مختلفًا، فعلى الرغم من وحدتها الاسمية، فهناك اختلاف جوهريّ بينهما في الأهداف والغايات، ويمكننا القول أن الحريريّ تعمَّد تكرار أسماء مقامات بديع الزمان ليدفع المتلقي إلى عقد موازنة بينهما، فقد وضع الحريريّ مقامات بديع الزمان نصب عينيه ليثبت تفوقه عليه، وكأنه يبعث برسالة ضمنية، مؤداها أنه الأكثر تمكنًا والأرفع قدرا ورفعة، وأن بطله وراويه أكثر حذقًا وعلمًا وأرفع مكانةً، فتأتي مقاماته أكثر طولًا وتوظيفًا لفنون البديع، وأثبت البحث أن روح الفكاهة والسخرية والاهتمام بتصوير الآفات الاجتماعية أكثر وضوحًا عند بديع الزمان، أمَّا مقامات الحريري فيتضح فيها الصنعة اللفظية التي قد تصل إلى حدَّ التكلُّف، وأن الحريريّ حشد ألفاظا معجمية غريبة جعلت مقاماته أقرب إلى الأسلوب التعليمي، ولكنها أعاقت سلاسة السرد القصصي عنده، وأثبت البحث أن مقصد الحريريّ التراجع التطبيقي في اعترافه النظري الذى صدَّر به مقاماته في المقدمة، وحديثه عن فضل بديع الزمان، وأنه كان اعترافا مراوغًا فقد سجل في مقامته الحجرية أن الفضل للوبل لا للطلِّ، وإن كان الطلُّ يسبق الوبلَ، وتناول البحث أربع مقامات من المقامات الثمانية المتفقة في أسمائها ورأى آنها كافية شافية لإثبات أن الحريريّ تعمَّد تكرار أسماء بعض المقامات ليكون ذلك دافعًا للمقارنة وإثبات فضله على البديع. **الكلمات المفاتيح: الهمذانيّ – الحريريّ – الُحلوانيَّة – الدينارِيَّة – البغداديّة – البصريّة**

Abstract

This study has adopted a distinctive approach in examining the maqāmāt that share identical titles in the works of al-Hamadhānī and al-Ḥarīrī. Despite their nominal unity, a fundamental divergence exists between them in terms of objectives and purposes. It may be argued that al-Ḥarīrī deliberately replicated the titles of al-Hamadhānī's maqāmāt in order to prompt the reader to draw a comparison between the two authors. By placing al-Hamadhānī's maqāmāt squarely before him, al-Ḥarīrī appears intent on demonstrating his superiority, as though conveying an implicit message that he was more proficient, more

accomplished, and of higher literary rank. Likewise, his hero and narrator are portrayed as more skillful, more learned, and of elevated status.

Accordingly, al-Ḥarīrī's maqāmāt tend to be longer and more heavily invested in rhetorical embellishment (badīʿ). The study has established that the spirit of humor, satire, and attentiveness to the depiction of social vices is more pronounced in al-Hamadhānī's work. In contrast, al-Ḥarīrī's maqāmāt reveal an emphasis on verbal artistry that at times approaches affectation. His extensive use of rare lexicographical expressions renders his maqāmāt closer to a didactic style, yet simultaneously hinders the fluency of narrative progression.

The research further has demonstrated that al-Ḥarīrī's practical stance ultimately contradicts the theoretical acknowledgment he articulated in the introduction to his maqāmāt, wherein he spoke of al-Hamadhānī's merit. This acknowledgment appears to have been evasive, for in al-Maqāmah al-Ḥajarīyah he records that true merit belongs to the heavy rain (al-wabl) rather than to the dew (al-ṭall), even if the dew precedes the rain.

The study has analyzed four of the eight maqāmāt that share identical titles and finds them sufficient to establish that al-Ḥarīrī intentionally repeated certain titles in order to stimulate comparison and affirm his superiority over al-Hamadhānī.

Keywords: *"al-Hamadhānī – al-Ḥarīrī – al-Ḥulwāniyyah – al-Dīnariyyah – al-Baghdādiyyah – al-Baṣriyyah"*

مقدمة:

فن المقامات جنس أدبي فريد من الفنون النثرية التي شاعت منذ العصر العباسي الأول، وقد استقطب هذا الفن بمعطياته اهتمام البلاغيين واللغويين ودارسي الأدب وعلوم الاجتماع، والمهتمين بتطور السرد العربي، فهو كنز ثريٌّ معطاءٌ وقد تناوله الباحثون، كلٌّ من زاويته الخاصة، وَحَظِى – أخيرًا – باهتمام الدراسات النقديّة الحديثة المهتمَّة بنشأة السرد وتطوره، وخصائصه الإيقاعية والأسلوبية والبنائية، وغايتها .

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن جنس المقامة أعظم الأجناس الأدبية في الأدب العربي شأنًا وأطوله عمرًا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون، فلو حُفظت كل النصوص المقامات، ثم طُبعت ونشرت بين الناس لشكَلَت تراثًا أدبيًّا ضخمًا وأن هذا الجنس الأدبي جنس عربي قُح، وهو الجنس النثري الوحيد الذي يمثل الإبداع الراقي، وأنه المعادل في ميزان الأدب العربي لجنس الشعر (١) .

وأغلب الدراسات اتجهت إلى تناول هذا الفن من وجهة نظر تأصيلية تأريخية، فاهتمت بنشأة المقامة، والبحث عن منشئها الأول، وأصالتها من حيث هل هي عربية الأصل أم فارسية المصدر؟ وكذلك اهتمت بأبرز أعلامها، والسمات العامة المميزة لهذا الجنس.

وفي الحقيقة أضحت كثيرًا من هذه الدراسات يشوبها التكرار والنمطية، وهذا لا ينفى اهتمام بعض الدراسات الحديثة ببنية المقامة، وحبكتها، وخصائصها المائزة .

والزاوية التي ينطلق منها هذا البحث تتجه إلى المقارنة بين المقامات المتفقة في أسمائها بين بديع الزمان والحريري من حيث المغزى والأسلوب، وبما أن الحريري هو اللاحق (ت: ٥١٦هـ) وبديع الزمان هو السابق (ت: ٣٩٨٠هـ)، فبدأنا بمقامات الهمذاني ووقع الاختيار على أربعة مقامات مثلت الظواهر التي يهدف إليها البحث وهي على الترتيب الذي جاء عند الحريريّ الحلوانيّة – الدينارية – البغداديَّة – البصريّة

وهنا سؤال يتوجه إلى مغزى الحريري من هذا التكرار رغم شهرة مقامات البديع وذيوعها، وإمكانية أن يختار لها أسماء مختلفة.

ومحور البحث يدور حول هذا المغزى، ولكننا في البداية نشير إلى المعنى الاصطلاحي للمقامة

لقد قدَّمت لنا المدونة العربية تعريفات كثيرة للمقامة كجنس أدبى، وهذه التعريفات قد تتماس أو تتقاطع.

فجورجي زيدان يعرفها بأنها " حكايات قصيرة موضوعة على لسان رجل خيالي تنتهى بعبرة أو موعظة أو نكته، والمراد بها في الأكثر التفنن بالإنشاء وتضمينه الأمثال والحكم" (٢).

ويذهب زكي مبارك إلى أن المقامات أظهر أنواع القصص في القرن الرابع ويعرفها بأنها قصص قصيرة ويودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون (٣).

ويذهب أحمد حسن الزيَّات إلى أنها حكايات قصيرة تشتمل كل واحدة على حادثة لا تستغرق غالبًا أكثر من مقامة (جلسة) وتنتهى بعظة أو ملحة ، ولحسن الديباجة وأناقة الأسلوب فيها المحل الأول، والبديع أول من أجاد هذا النوع [٤].

أما شوقي ضيف فيقع في التناقض ففي كتابه الفن ومذاهبه يصف مقامات بديع الزمان قائلا: وهى نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية وفيها تدور المحاورة بين شخصين"[٥].

ويقول في موضع آخر: " ويسوق البديع هذه المقامات في شكل قصص دراميّة صغيرة ، ويمكن أن تعتبر المقامات كلها قصة واحدة تعبر عن أطوار مستقلة من حياة بطلها أبى الفتح الإسكندري، أو قل إنها تعبر عن حوادث مستقلة من أيامه، صيغت في أسلوب قصصي يشيع فيه الحوار" [٦].

وفي كتابه المقامة ينفى كونها قصة قائلًا: " ليست المقامة إذن قصة، وإنما حديث أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة"[٧]

ويركز شوقي ضيف على الغاية من هذا الفن فيذهب إلى أن فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي، خاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغه التعبير التي وظَّفت البديع وعُنيت به[٨].

ويذهب نادر كاظم إلى أن " المقامات نصٌّ جامعٌ لأشكال مختلفة من فنون القول والكتابة العربيين، فالإجادة فيها تعنى الإجادة في فنون القول والكتابة جميعها" [٩].

أما عبد المالك مرتاض فيذهب إلى أن المقامة " فن أدبىٌّ قائم بذاته لا يعنى الجلوس ولا الجالسين، وإنما يعنى أقصوصة طريفة أو حكاية أدبية مشوقة أو نادرة من النوادر الغريبة، يضطرب فيها أبطال ظرفاء، يتهادون الأدب ، ويتبادلون النكت، في ابتسام ثغر، وطلاقة وجه، فقد أصبحت المقامة تعنى منذ ظهور فن البديع الأقصوصة أو الحكاية أو النادرة المصبوبة في ألفاظ أنيقة وأسلوب مسجوع"[١٠].

ومن خلال التعريفات السابقة لا نجد تعريفًا جامعًا مانعًا، فكل تعريف يركز على جانب، ويغفل جوانب، ولكنها في مجموعها تقدّم لنا معطيات التعريف الذى نصوغه لهذا الفن لعله يكون الأقرب لطبيعة هذا الفن ويذهب البحث إلي تقديم هذا التعريف:

المقامة فن نثري يتخذ صورة السرد الحكائى القصير، من خلال راوٍ خيالي ثابت في كل المقامات ، وبطل خيالي ثابت كذلك، وأهم صفات البطل أنه بليغ فصيح سريع البديهيّة، يمتلك مهارات الاحتيال، وتنتهى كل مقامة بعبرة أو عظة أو طرفة، وتمتاز بتوظيف مكثف لفنون البديع.

مشكلة البحث:

اختار الحريريُّ بوعيه الكامل عناوين مقاماته وموضوعاتها كما فعل ذلك الهمذانيُّ من قبله، لكنَّ اختيار الحريريِّ لعناوين ذكرها الهمذانيُّ من قبله بعينها، أمر يثير مجموعة من التساؤلات تتلخص في الآتي:

هل هناك رسائل ضمنية يريد الحريري أن يبثها من خلال المقامات؟

هل يدرك الحريري أن هذا التشابه يستوجب مقارنة المتلقي، وهذا أمر بديهي؟

إذن ما الهدف من تكرار أسماء هذه المقامات الثمانية وهى : إلى أي مدى تتفق أو تختلف هذه المقامات من حيث الخصائص الأسلوبية والموضوعية والبنية السرديّة؟

الدراسات السابقة :

كَثُرت المؤلفات التي تناولت المقامات، لكنّ معظم هذه الدراسات كانت تؤصل لهذا الفن من الناحية التاريخية، وتناولت أعلامه وملامح تطور هذا الفن على أبيهم، واتجهت بعض الدراسات لرصد أوجه التشابه والاختلاف بين الهمذاني بوصفه مؤسس هذا الفن، والحريري باعتباره أهم رواده بصفة عامة لكننا لم نرصد دراسة تناولت مغزى الحريري من اتخاذ أسماء بعض مقامات الهمذاني عنوانا لمقاماته، والرسائل الضمنية التي كانت وراء ذلك الاختيار، ومن أهم الدراسات التي تناولت هذا الفن، وأفادت الدراسة منها:

١- شوقي ضيف (١٩٧٣) ، " المقامة ".

كتاب من القطع الصغير جاء في أربع صفحات بعد المائة، ويتسم بالإيجاز تناول المعني اللغوي والاصطلاحي، وخصائص وصفات المقامة ثم تناول نشأة المقامة عند بديع الزمان، وموضوعات مقاماته وأسلوبه، ثم تناول مقامات الحريري وسبب تأليفه وموضوعاته وأسلوبه، ويختم بالحديث عن مقامات اليازجي.

٢- عبد المالك مُرتاض (١٩٨٨)، " فن المقامات في الأدب العربي".

والكتاب جاء في مقدمة وثلاثة أبواب، يحمل الباب الأول عنوان : أصول فن المقامات في الأدب العربي ويشتمل على أربعة فضول، الفصل الأول تناول تطور التسول والكديّة، وفي الفصل الثاني تناول أحاديث الجاحظ وابن دريد، وفي الفصل الثالث تناول مقامات الزهاد، وتناول في الفصل الرابع مؤثرات أخرى في نشأة المقامة.

أما الباب الثاني فيحدث عن نشأة المقامات وأهدافها وتطورها، تناول الفصل الأول: نشأة المقامات، وفي الفصل الثاني: أهداف المقامات، وفي الفصل الثالث: تطور فن المقامات، ويتناول في الباب الثالث: الخصائص الفنيّة للمقامات، وقد خصص الفصل الأول من هذا الباب لخصائص المضمون، وتناول في الفصل الثاني الخصائص الفنية بشكل المقامات، وفي الفصل الثالث تناول نصيب القصة والخيال في المقامة.

٣- عبدالفتاح كيليطو(٢٠٠١)، " المقامات السرد والأنساق الثقافية".

تقع الدراسة في ثلاثين ومائتي ورقه، وتتكون من خمسة عشر فصلا تناول من خلالها حوار الأنواع، والبنية السردية، وأنواع السرد وتناول خمسة من كتاب المقامات : الهمذاني، وابن شرف القيرواني وابن بُطلان وابن ناقيا والحريري لا ينتمون إلي مجال جغرافي واحد، ولا ينتمون إلى شريحة تاريخية منسجمة، لكنهم جميعا كتبوا مقامات، وامتثلوا للأنساق الثقافية ذاتها.

٤- نادر كاظم (٢٠٠٣)، المقامات والتلقي " بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث"

والكتاب مكوَّن من مقدمة وثلاث فصول تناول في الفصل الأول التلقي الإحيائي لمقامات البديع، وفي الفصل الثاني تناول التلقي الاستبعادي لمقامات بديع الزمان، وفي الفصل الثالث تناول التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان.

٥- عزة شبل محمد أبو العلا (٢٠١١)،" لغة المقامة: دراسة موازنة تطبيقيًا على المقامة الدينارية بين الهمذاني والحريري".

تقدّم هذه الدراسة موازنة لغوية بين مقامات الكدية واعتمدت على منهج علم لغة النص وجاء التناول من خلال عدة محاور هي البنية العليا/ البنية الهيكلية / بنية الشكل/ البنية الكبرى، والكفاءة الإعلامية، والقصدية والمقبولية والسياق ورؤية العالم.

٣- حسين محمديان (٢٠٢٢)، " المقامة البصريّة بين الحريري والهمذاني- دراسة موازنة"

ويذهب المؤلفون إلي ان المقامتين مسرحيتان تحملان عنوانا واحدًا وفي أحدهما مشهد المسرحية هو مسجد البصرة وفي الأخرى هو المربد والغرض من الدراسة هو إظهار القواسم المشتركة والاختلاف بينهما.

فرضية البحث :

تفترض الدراسة أن المقامات المتفقة في العنوان بين بديع الزمان الهمذاني والحريري على الرغم من وحدتها الاسميّة، فهناك اختلاف جوهري بينها في الأهداف والموضوعات والأسلوب، حيث يريد الحريريُّ أن يثبت براعته وتفوقه على الهمذانيّ وأن بطله أكثر رقيًّا وأفصح وأبلغ من بطل الهمذاني.

وإذا كان الهمذاني يسخر من بطله، ويميل إلى البساطة والإيجار والتركيز على النقد الاجتماعي والسخرية، فإن الحريري يتجه إلى الإطالة وإظهار المقدرة البلاغية والإكثار من الغريب من خلال الصنعة اللفظية لبيان تفوقه اللغوي والبلاغي والإبداعي.

يتسم أسلوب الهمذانيّ بالطلاقة والعفويّة اللغويّة، وصدق التصوير الاجتماعي وروح الفكاهة، بينما يتجه أسلوب الحريريّ نحو التكلف والتعقيد اللفظي والإكثار من الغريب، والإسراف من الصنعة اللفظية، مما يعكس – بدوره – مدى تطور فن المقامة بين الهمذانيّ والحريريّ.

أهداف البحث:

حصر المقامات المتفقة في أسمائها بين بديع الزمان الهمذاني والحريري، وبيان ما اذا كان هذا الاتفاق شكليّا أم يحمل أبعادًا دلالية عند الحريري.

المقارنة بين المقامات المتفقة في أسمائها من حيث البناء السردي والموازنة بين بطلى المقامة للكشف عن ملامح التأثر والتجاوز في مقامات الحريريّ التي اتخذت عناوينها من الهمذانيّ. والكشف عن الرسالة الضمنية التي دفعت الحريريُّ لاتخاذ ثمانية عناوين من مقامات بديع الزمان الهمذاني، يتناول البحث أربعة منها بالدراسة والتحليل والمقارنة.

منهج البحث :

اتجه البحث إلى اتخاذ المنهج الوصفي المقارن في المعالجة حيث يعد هذا المنهج أحد الأدوات البحثية التي تجمع بين رصد الظاهرة، ووصفها وصفا دقيقا، ثم إجراء مقارنة بين النصين المتشابهين؛ لمعرفة أوجه التشابه والاختلاف، ويقتضى هذا المنهج تحديد موضوع الدراسة تحديداً دقيقًا، واختيار عينة المقارنة، ووصف كل عنصر وصفًا تحليليًا مستقلا، من حيث الموضوع، والخصائص الفنية، والهدف، ثم استخراج نقاط التشابه والاختلاف، وتحليل أسباب الاختلاف أو الاتفاق في ضوء السياق الثقافي والفكري، وينتهى باستخلاص النتائج والتعميمات بشرط الابتعاد عن الأحكام الانطباعية والاعتماد على التحليل الموضوعي، والملاحظة والتفسير مع توفر شرط مهم وهو تكافؤ عناصر المقارنة بين العملين.

بين بديع الزمان والحريري

إذا كانت هناك محاولات عَبَّدت الطريق لهذا الفن في سياق التاريخ ، فإن الريادة الإبداعيَّة المؤكَّدة الدالة علي الموهبة والحضور الخلَّاق التي أكسبت هذا الفن وجودًا واستمرارية، ورسخت قواعده، وجعلته نموذجًا يحتذى يعود الفضل فيها إلى بديع الزمان الهمذاني.

فالبنية الأساسية المميزة للمقامة وضع أسسها الهمذانيُّ، وتميَّزت بأنها اعتمدت على ركنين أساسيين مهمين، أولها: راح ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مُهَّمةً واضحةً، ومن خلاصة تفاعلهما يتكون فنٌ حكائى، وقد ثبَّت الحريري بعد الهمذاني دعائم هذه البنية ، وظَّلت زمنًا طويلاً توجِّه بقوتها الجهود الإبداعية في فن المقامة (١١).

طرح بديع الزمان علينا هذا الجنس الأدبي بمحض إرادته، أما الحريري فقد طلب منه إنشاء مقامات يحذو فيها حذو البديع، ومن ثم فعليه الاقتداء بنموذج نال شهرة واستحسانًا " فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الطالع شأو الضليع" (١٢).

ويبدى الحريري نوعًا من التواضع « هذا مع اعترافي بأن البديع – رحمه الله – سبّاق غايات، وصاحب آيات ، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتى بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته ولا يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته ولله در القائل :

فلو قبل مبكاها بكيت صبابةً بعدى شفيت النفس قبل التندم

بُعدى شفيت النفس قبل التندم بُكاها فقلتُ الفضل للمتقدم"(١٣)

ولكننا لا ننخدع بهذا التواضع الظاهر في كلماته ، فالحريري كان يخشى من المقارنة، ومن مكانة بديع الزمان ومن نقده والنيل منه " وأرجو ألا أكون في هذا الهزر الذى أوردته، والمورد الذى تورذتُه كالباحث عن حتفه بظلفه، والجادع مارن أنفه بكنّه ، فألحق بالأخسرين أعمالاً الذين ضل سعُيهُم في الحياة الدنيا، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا، على أنى وإن أغمص لي الفطن المتغابى ونضح عنىّ المحب المحابى لا أكاد أخلص من غُمرٍ جاهلٍ، أو غِمرٍ متجاهلٍ"(١٤) .

لكن كيف نفسر هذا التواضع البيّن، وهذا القلق المعلن، وتعلله بأنّه لم يتجه إلى محاكاة مقامات بديع الزمان بإرادته، ولكن طُلب منه ذلك ممن يستعصى أن يرفض له طلبًا، كيف نفسر كل هذا مع إشادته بنفسه وبتفوقه على بديع الزمان في مقامته السابعة والأربعين " الحجرية حيث يقول على لسان أبي زيد السروجي:

بالله يا مهجة قلبي قل لي: هل أبصرت عيناك قط مثلى

يفتح بالرقية كل فضل ويستبي بالسحر كل عقل

ويعجن الجد بماء الهزل إن يكن الإسكندريُ قبلي

ٌ قد يبدو أمام ل للوابل لا لل

فهو يقدم أبا زيد السروجيّ بطل مقاماته على أبي الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان إحساسًا منه بأنه أرفع قدرًا، وأعلى مكانة، واكثر بلاغة وفصاحة وتمكنًا في هذا المضمار، إن الحريري أبدى تواضعا، غير أنه أومأ بأن فضل بديع الزمان فضل تقدّم الزمان، لكنه من حيث الإبداع أفضل، فالفضل في الإبداع للمتأخر على المتقدِّم (١٦).

ومن خلال المقامات الثمانية التي اتفقت في عناوينها عمدًا من الحريري نتبين أنه أراد إثبات هذا التفوق، وذاك التميز لبطل مقاماته ، وأن تواضعه كان مجرد حيلة ذكيَّة يتجنب بها نقد المفتونين بمقامات بديع الزمان فهو يستعطفهم اتقاءً، حتى يضمن حيادهم، وقد يستميلهم بعد الفراغ من قراءة منجزه الإبداعي الذى كرّس فيه جهده ليبز الهمذاني ويعتلى عرش هذا الفن .

ويذهب نادر كاظم إلى أن تألق مقامات بديع الزمان لم يدم طويلا، فما كان القرن الخامس يغرب حتى أخذ نجم مقامات بديع الزمان يأفل معه بوتيرة متسارعة ، فمنذ أن بدأ الحريري في إنشاء مقاماته أخذ تألق مقامات البديع يخبو شيئًا فشيئًا، لتتصدر مقامات الحريري الواجهة، وتتوارى مقامات البديع في الظل، ولم يشفع لمقامات البديع لقبه، ولا اعتراف الحريري بفضلها وأسبقيتها، ويرى أن هذا الاعتراف لم يكن إلا الكلمة الأولى في تأبين مقامات البديع، وهى كلمة مراوغة تظهر غير ما تستر(١٧).

وفى الحقيقة نتفق مع نادر كاظم في أن اعتراف الحريري بالفضل والأسبقية نوع من المراوغة يظهر خلاف ما يبطن، لكننا لا نوافقه على مبالغته في أن مقامات الحريري كانت بمثابة تأبين لمقامات البديع ، فمقامات البديع لم تتوار، فكل الدارسين عندما تذكر المقامات ينصرف أذهانهم إلى العَلمَين معًا بديع الزمان الهمذاني والحريري، فلكلٍّ فضله، ولكلٍّ أسلوبه، وهناك أوجه اتفاق كثيرة بينهما، وأوجه اختلاف، ولا ننكر أن الحريري بعث برسائل ضمنية من خلال المقامات المتفقة في أسمائها، لكن هذه الرسائل الضمنية لم تعصف بريادة الهمذاني ومكانته، بل تفَّوق البديع في بعض منها، وهذا ما تؤكده الدراسة المقارنة بين هذه المقامات في الصفحات التالية.

المقامات التى استعار الحريري أسماءها:

قدَّم الحريري لنا خمسين مقامة، كرر في ثمانية منها اسماء ثمانية مقامات ذكرها بديع الزمان، وهى على ترتيب الحريري: المقامة الحلوانية، والمقامة الدينارية، والمقامة الكوفية، والمقامة الشعرية، والمقامة الشيرازية والمقامة الساسانية، والمقامة البصرية.

وتخيّرنا أربعة منها في دراستنا نراها كافية لإثبات ما تذهب إليه وأولها:

المقامة الحلوانية : أول المقامات الثمانية التي اختار الحريري عنوانها من الهمذاني، وهي المقامة الثانية عند الحريري، والمقامة الثالثة والثلاثون عند بديع الزمان الهمذاني، والمتأمل في مقامة بديع الزمان الهمذاني يطالعه مقومات السرد القصصي بصورة جليّة، من حيث المكان (حلوان)، والزمان (بعد أداء فريضة الحج)، والشخصيات (الراوي والخادم، والعاملان، وصاحب الحمام والحجّام) والحدث.

وتعود أحداث المقامة بعد عودة الراوي (عيسى بن هشام) من رحله الحج ، فيطلب من خادمه عندما نزل حلوان أن يتخيّر له حمَّامًا وحجَّامًا) ويضع لنا مواصفات الحمَّام المثالي: " وليكن الحمَّام واسع الرقعة ، نظيف البقعة ، طيِّب الهواء، معتدل الماء) (١٨) ومواصفات الحجّام " وليكن الحجّام خفيف اليد، حديد الموسى لطيف الثياب ، قليل الفضول"(١٩)، وبعد أن اختار له الغلام حمَّامًا ذهب إليه وبدأ أحد العاملين في خدمته: " ودخل على إثرى رجلٌ وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبيني، ووضعها على رأسي. ثم خرج ودخل آخر يدلكني دلكًا يكدُّ العظام ويغمرني غمرا يهد الأوصال، ويصفر صفيرا يرشُّ البزاق، ثم عمد إلى رأسي يغسله وإلى الماء يرسلهُ (٢٠).

وهنا تحدث المفاجأة التي لم يتوقعها بين العاملين حيث تشاجرا على أحقيّة كلّ واحد منهما بهذه الرأس " وما لبث أن دخل الأول فحيا أخدع الثاني بمضمومة قعقعت أنيابه. وقال: يا لكع مالك ولهذا الرأس وهو لي ، ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه، وقال: بل هذا الرأس حقِّي وملكي وفي يدى، ثم تلاكما حتى عَيبا، وتحاكما لما بِقّيا" (٢١).

وبعد هذه المعركة الدامية التي أشرفا فيها على الهلاك تَوَجَّها إلي صاحب الحمَّام بالشكوى، وكل منهما يدّعىَ أنه أحقُّ بهذه الرأس. فيتحكم صاحب الحمّام للراوي ليسأله " يا رجل، لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي هذا الرأس لأيِّهما ؟ فقلت: يا عافاك الله هذا رأسي قد صحبني في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق. وما شكّكت أنه لي" (٢٢).

وهذا الرد الذي يهدف إلي تصحيح صياغة السؤال يثير حفيظة صاحب الحمَّام فَيسّبُّه : " فقال لي اسكت يا فضولي ثم سأل أحد الخصمين، فقال: يا هذا إلي كم هذه المنافسة مع الناس

بهذا الرأس، تسل عن قليل خطره، إلي لعنه الله وحرِّ سقره وهب أن هذا الرأس ليس، وأنا لم نر هذا التيس" (٢٣).

وعندئذ يترك الراوي (عيسى بن هشام) الحمّام خجلا، ويخرج من الحمّام عجلا، ويطلب من الغلام بعد أن يلومه وَيَسبَّه ويضربه أن يأتيه بحجَّام أخر، ويصف لنا الحجَّام الذى عثر عليه، وأنه من مظهره الذي يبدو عليه مريحًا " فجاءني برجل لطيف البنية، مليح الجلية، في صورة الدُّمية" (٢٤).

لكنَّ هذه الهيئة الحسنة تخفى وراءها شخصية ثرثارة تهذى، يمتلك قدرة بيانيَّة وفصاحة لسان، فبعد أن ألقي عليه السلام سأله عن موطنه " فقلت له قم، فقال: حيَّاك الله من أرض النعمة والرفاهية، وبلد السنّة والجماعة، ولقد حضرت في شهر رمضان جامعها، وقد أشعلت فيه المصابيح، وأقيمت التراويح، فما شعرنا إلا بمدِّ النيل، وقد أتى على القناديل، لكن صنع الله لي بخُفٍّ قد كنت لبسته رِطبًا فلم يحصل طِرازه على كُمِهِ، وعاد الصبيُّ إلى أمه، بعد أن صَلَّيتُ العتمة، واعتدل الظلُّ، ولكن كيف كان حجك هل قضيت مناسكه كما وجب، وصاحوا : العجب العجب" (٢٥) ويستمر في الثرثرة والهذيان مما جعل الراوي " مُتَحيِّرًا من بيانه في هذيانه(٢٦) وعندما سأل عنه أخبروه هذا رجل من بلاد الإسكندرية" (٢٧). وأنه طول النهار يهذى، وأن وراءه فضل كثير فيختم المقامة ببيتين من الشعر تلخص معاناته وتبعث على الضحك من المتلقي، لتنتهي المقامة بالبسمة.

أنا أعطى الله عهدا محكمًا في النذر عقدا

لا حلقت الرأس ما عشـ ت ولو لاقيت جهدًا(٢٨)

ونسجل أن هذه المقامة من أبرز مقامات الهمذاني التي وظف فيها معطيات السرد القصصي، فتطالعنا الشخصيات الرئيسة والهامشية و الحوار والحركة الدرامية والكشف عن عورات المجتمع، وجاء السجع من خلال جمل قصيرة، وأحيانًا يتخلى عن السجع في سرده، والراوي في هذه المقامة تعرض للمهانة والسب، والإسكندريّ يتراجع دوره البطولي في هذه المقامة، ويبدو في هيئة خارجية مبهرة، لكنَّ مركزه الاجتماعي، وسلوكه الفردي وثرثرته تجعلك تنفر منه مع الاعتراف ببلاغته وفصاحته." وتبدو المقامة الحلوانية كأنها تهدف إلى تصوير حمق الزمان وأهله تفصيلا وبشكل مباشر، لذلك انصب التبئير فيها على شخصيات هامشية تعد هي المحرك الرئيس للأحداث، وهى في الوقت نفسه تمثل المجتمع" (٢٩).

إن المقامة الحلوانية عند بديع الزمان ليست مجرد حكاية عن حمام، بل سرد قصصي في ثوب لُغوي جمالي يرتكز على السجع يعكس اضطراب القيم الاجتماعية، تتخذ من الفكاهة أداة تفاعل مع المتلقي، ولا تبالغ انا ذهبنا إلى اعتبارها نواة للمسرحية العربية الفكاهية، ووثيقة تاريخية تصور جزءًا من آفات العصر، جمعت بين متعة القص وبهاء اللغة.

فمن خلال موقف بسيط استطاع عبر مشهد صراع العامِلَين أن يجسِّد حالة التفسَخ المجتمعي، ويتحول (الحمّام) من مكان للتطهير والسكينة والراحة إلى ساحة للنزاع والسباب واللكم حول اللاشئ)، ويتضح من خلال الحوار" أن العلاقة بين العاملين ورأس عيسى بن هشام تتعدى القيام بغسلها، إنها تبدو علاقة ملكية واستحواذ، ولنلاحظ ألفاظ " هو لي – حقي – ملكي – في يدى" (٣٠).

وهذا المنطق أثار حفيظة الراوي عندما توّجه إليه صاحب الحمّام بسؤال لمعرفة من الأحمق بملكية هذا الرأس، وعندما رد عليه عيسى بن هشام بقوله في أسلوب تهكمي :

"يا عافاك الله هذا رأسي، قد صحبنى في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق، وما شككت أنه لي"(٣١). تعرض للسب واللعن والدعاء عليه، ولذا لقد أثرى الهمذاني المدونة الأدبية النثرية بهذه المقامة التي استدعى الحريري اسمها في المقامة الثانية من مقاماته فإلى أي حد كان الاتفاق والاختلاف بينهما؟.

من المؤكد أن الشاعر عندما يعارض شاعرًا آخر سبقه يضع نفسه في دائرة المقارنة، وأنه بمعارضته يريد أن يثبت لمتلقيه قدرةً وتميزًا، وسواء تحقق ذلك أم لم يتحقق، فهذا يثبت تأثره بالسابق، وإشادة ضمنية به، والحريري صرح بهذه الإشادة وأثبت للهمذاني فضل السبق، ولكن الحريري يريد أن يثبت لنفسه. فضل التفوق والتميز، فيتخذ من أسماء بعض مقامات الهمذاني عنوانًا لمقاماته محملا إياها رسائل ضمنية ، وكأنه يطلب من المتلقي المقارنة، و يبدأ الحريري مقامته مستعينًا بالازدواج، وهو أعلى مرتبة من السجع من حيث الأداء الصوتي، ومن ثَمَّ نلاحظ منذ البداية سميترية الجمل عند الحريري، وبين الجمل المسجوعة يطالعنا الطباق والمقابلات والكنايات والجناس، ولذا فهي أقرب للهدف التعليمي بقدر ابتعادها عن مقومات السرد القصصي، يبدأ الحريري مقاماته بقوله :

" حكى الحارث بن همّام قال: كَلِفتُ مذُ ميطِت عنى التمائم، ونيطت بي العمائم، بأن أغشى معان الأدب، وأنضى إليه ركاب الطلب؛ لأعلقَ منه بما يكون لي زنةً بين الأنام، ومزنة عند الأوام، وكنت لفرط اللهج باقتباسه والطمع في تقمص لباسه، أباحث كل من جَلَّ وقلَّ وأستسقى الوبل والطلّ، وأتعلل بعسي ولعل، فلمّا حللت حلوان، وقد بلوتُ الإخوان وصبرت ما شان وزان ألفيت بها أب ازيد السروجي"(٣٢).

لقد عنى الحريري بالتوظيف المكثف للسجع والجناس والطباق، ونمثل لذلك بقوله: " نيطت بى التمائم ، وميطت عنيِّ العمائم".

ففي الجملتين سجع وجناس بين نيطت وميطت، والتمائم، والعمائم، وطباق بين نيطت وميطت، وفيهما كنايتان عن أنه شَبَّ عن طوق الطفولة، وصار على أعتاب الرجولة.

ويقدم لنا وصفاً لسلوكيات بطله أبي زيد السروجيّ ، فهو يتقلب في قوالب الانتساب فيدّعي تارة أنه من آل ساسان (الأكاسرة) ، ويعتزى مرة إلى أقيال غسَّان (ملوك الشام)، ويبرز طورًا في شعار الشعراء، ويلبس حينًا كبر الكبراء . وإذا كانت حقيقة النسب غير مثبتة، ولكنها ترتبط في كل الأحوال بأصول راقية ، فإنه يثبت له على وجه اليقين قدرته وفصاحته وبلاغته وسعة علمه، وسرعة بديهته " بيد أنه مع تلوّن حاله وتبيُّن محاله يتحلىَّ برواءٍ وروايةٍ ، ومداراة ودراية، وبلاغة رائعة وبديهة مطاوعة وآداب بارعة ، وقدم لأعلام العلوم فارعة" (٣٣).

ويبين أن لهذه الصفات كانت الناس ترغب في رؤيته ومجالسته أما الراوي فيلخص هذه العلاقة الحميمة بينهما في بيتين:

فكنت به أجلو همومي وأجتلى زماني طلق الوجه ملتمع الضيا

أرى قربه قربى، ومغناه غنيةً ورؤيته رِيًا ومحياه لى حياه(٣٤)

وبعد صحبة طويلة بينها تضيق به سبل العيش ، فيغادر المكان إلى أن جدحت له يدُ الإملاق كأس الفراق، وأغراه عدم العُراق بتطليق العِراق، ولفظته معاوز الإرفاق إلى معاوز الآفاق (٣٥)

وبعد اختفاء طال أمده، يلتقيان مرة أخرى، ولكنَّ اللقاء كان في دار الكتب (منتدى المتأدبين) وينصب وصفه في هذه المرة على هيئته:" فدخل ذو لحية كثّة، وهيئة رثّة"، ولكنه يجذب الحاضرين ويعجبهم بفصل خطاب، ثم سأل أحدهم عن الكتاب الذي في يده، فأخبره أنه ديوان أبى عبادة (البحتري)، وعندما سأله عن بديع استملحه في الديوان قال: نعم قوله :

كأنما تبسم عن لؤلؤ منضد أو بردٍ أو أقاح

فإنه أبدع في التشبيه المودع فيه فقال له: يا للعجب ! و يا لضيعة الأدب! لقد استسمنت يا هذا ذا ورم، ونفخت في غير ضرم: أين أنت من البيت النذر الجامع مشبهات الثغر وأنشد:

نفسى الفداء لثغر راق مبسمه وزانه شنب ناهيك من شنب

يفترُّ عن لؤلؤ رطب وعن بردٍ وعن أقاحٍ وعن طلع وعن حبيب(٣٦).

واستجاد الحاضرون البيتين، وطلبوا منه أن يعيده عليهم وبعضهم دَوَّنهَ، تم طرحوا السؤال المنطقي عمن صاحب البيتين ؟ وأصابت إجابته ذهولهم، وأثارت هواجسهم عندما أخبرهم أنه صاحب البيتين، ولما شعر باستنكارهم وتشككهم بادرهم وطالباهم متحديًّا أن يمتحنوه، فابتدر أحد آ من حضر، وقال : أعرف بيتًا لم ينسج على منوالهٍ، ولا سمحت قريحة بمثالهٍ، فإن آثرت اختلاب القلوب، فانظم على هذا الأسلوب، وأنشد:

فأمطرت لؤلؤًا من نرجسٍ وسقت وردًا و عضت على العُناب بالبرد

فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب :

سألتها حين زارت نضو برقعها الـ قاني و إيداع سمعي أطيب الخبر

فزحزحت شفقًا غَشَّى سنا قمر وساقطت لؤلؤًا من خاتم عطر" (٣٧)

وبعد انتزاع دهشتهم وإعجابهم واعترافهم بنزاهته " أطرق كطرفة العين، ثم قال: ودونكم بيتين آخرين، وأنشد:

وأقبلت يوم جَدَّ البين في حُلل سود تعض بنان النادم الحصر(٣٨).

فلاح ليل على صبح أقلهُّا غصن وضرَّست البلور بالدرر

وحينئذ يستحوذ على قلوبهم وألبابهم ففرَّبوه وجملوه وعندما يتأمل الراوي (عيسى بن هشام) الرحل، ويتفرسه يكتشف أنه السروجيّ وعندما تَوَجَّه إليه بأسئلته" ما الذي أحال صفتك، حتى جهلت معرفتك ؟ وأي شيءٍ شيَّب لحيتك حتى أنكرت حليتك ؟ (٣٩).

فأجابه بخمسة أبيات يلخص فيها صروف الدهر تشتمل على الحكمة والموعظة ويختم بها مقامته يقول فيها :

وقع الشوائب شيَّب والدهر بالناس قُلّب

إن دان يومًا لشخص ففي غد يتغلَّب

فلا تثق بوميض من برقه فهو خُلّب

واصبر إذا هو أضرى بك الخطوب وألّب

فما على التبر عارٌ في النار حين يقلب(٤٠)

ونلاحظ التزامه حرفين للروى، وهذا يدل على مدى مقدرته وتمكنه ومن خلال ما سبق يمكننا أن نلاحظ ما يلى:

اتفقت المقامتان في العنوان والإطار، فكلاهما يحمل عنوان للدلالة على المكان "الحلوانية " نسبة إلى "حُلوان "، وتخلو المقامتان من أي وصف لهذا المكان، ولا نجد تعليلا مقنعًا لاختيار العنوان عند الهمذاني، أما الحريري فاختياره من أجل أن يشير إلى هذه المقامة الهمذانيّة، ليبعث برسائله الضمنية التي نرى أنها هدف رئيس من أهدافه.

الحدث والحبكة الدراميَّة ومقومات السرد القصصي أكثر وضوحًا في مقامة الهمذاني، وقد اعتمد على السجع في أسلوبه دون تكلف، أما الحريري فقد اعتمد على السجع والجناس والازدواج والكنايات والاستعارات، وبرز دور الجناس في مقامته مما يجعل الأداء الموسيقى أعلى نبرة عنده.

أراد الحريري أن يبعث ببعض الرسائل الضمنية التي تؤكد مقدرته الفنية، فالراوي والبطل في المقامات هما قناع المبدع، فمن خلالهما يعرض أفكاره وآراءه ، وإذا كان الراوي عند الهمذاني قد تعرَّض للسبّ والإهانة، والبطل يعمل في مهنة وضيعة اجتماعيًّا، وجاء في صورة فصيح يهذى، فإن الراوي والبطل (القناع) عند الحريري على درجة عالية من الثقافة والمعرفة والأدب وإذا كان اللقاء بين الراوي والبطل عند الهمذاني في الحمّام ، فاللقاء الأول بين الراوي والبطل عند الحريري كان في مجالس المتأدبين، وفى المرة الثانية كان في دار الكتب (منتدى المتأدبين).

وكأن الحريري يرفع من قدر راويه وبطله ويثبت لهما مكانة أدبيّة وعلمية، وإذا كان الإسكندري عند الهمذاني فصيح ثرثار يهدي، فالسروجيّ عند الحريري حكيم أديب صاحب فلسفة وموعظة. بالإضافة إلى أن الراوي عند الهمذاني ينهى مقامته ببيتين فقط من الشعر، أما الحضور الشعرى عند الحريري فهو مكثف حيث يبلغ خمسة عشر بيتا ويطالعنا على لسان الراوي من خلال أربعة أبيات، وعلى لسان البطل من خلال أحد عشر بيتا من الشعر.

وبعض هذه الأبيات كانت في مقام التحدي، وإثبات التفوق في الصور الشعرية، وما كان في الوعظ التزم فيه البطل بحرفي روى ليدلل على مقدرته اللغوية والإبداعية.

لكن مقامة الحريري مع تميزها اللغوي والأدبي تفتقد إلى الحسِّن الساخر الذي تتميز به مقامة الهمذاني، وهذا يعود _من وجهة نظرنا _ إلى اختلاف الهدف بينهما، فالهمذاني يقّدم لنا نقدًا للمجتمع، ويبين مدى الصراع حول المادة، بينما هدف الحريري أن يثبت تفوقه على الهمذاني.

واهتمام الهمذاني بتصوير التفسخ الاجتماعي، وانهيار القيم الاجتماعية يطالعنا في معظم مقاماته، ومحاولات الحريري لإثبات تميزه وتفوقه الفني والأدبي واللغوي على الهمذاني هدف سعى له بكل الوسائل المعلنة وغير المعلنة، وهذا ما سنبرهن عليه من خلال تناولنا للمقامة الدينارّية .

المقامة الدينارّية:

انطلاقًا من حرص الهمذاني على كشف عورات المجتمع، وفضح آفات النفس البشرية، وتوارى القيم أمام الماديات المهيمنة على النفوس، يتناول موضوعًا غاية في الطرافة فقد سَوَّلت له نفسه أن يفي بنذر نذره مؤداها أن يتصدّق بدينار على أشحذ رجل ببغداد يقول: " حدثنا عيسى بن هشام قال:

اتفق لي نذر نذرته في دينار أتصدق به على أشحذ رجل ببغداد وسألت عنه فدُلِلتُ على أبي الفتح الإسكندَرىّ، فمضيت " إليه لأتصدق عليه، فوجدته في رفقة قد اجتمعت عليه في حلقةٍ فقلت:

يا بنى ساسان أيُّكم أعرف بسلعته، وأشحذ في صنعته فأعطيه هذا الدينار؟ (٤١).

ونتعجب من سلوك الراوي المتصدق بدينار نذره أن يطلب ممن يريد أن يتصدق عليه أن يفوز في السِبَاب على صاحبه، فهذا سلوك يتنافى مع الصدقة، ولكنه يهدف إلى غياب القيم من العاطي والمعطى له حيث يتبارى الاثنان في السباب من أجل أن يفوزَ أحدهما بالدينار.

فيبدأ الإسكندرىُّ بالشتم، والشتم يقتضى توظيف صيغة النداء التي تكرر على لسان الإسكندريّ أربع وأربعين مرة نذكر نماذج لها نحو" يا وسخ الكوز، يا درهمًا لا يجوز... يا كوكب النحوس

ياوطء الكابوس...ياباديةَ الزقوم، يامنع الماعون، ياسنة الطاعون ... يا دودة الكنيف يا فروة المصيف ... يا ضجر اللسان يا بول الخصيان ، يا مؤلكلة العميان ، يا شفاعة القربان" (٤٢).

ثم يختتم سبابه ببيان أنه مهما أوتى من عظم الجسم فإنه وضيع، وإذا جاء بالأفعال العظام." والله لو وضعت إحدى رجليك على أروند والأخرى على دُماوند وأخذت بيدك قوس قزح وندفت الغيم في جباب الملائكة ماكنت إلا حَلَّاجًا".(٤٣).

ويبدأ منافسه في السباب رادًا عليه موظفا النداء ثماني وعشرين مرة نتخير منها قوله:" ياقرَّاد القرود، يا لبود اليهود يا نكهة الأسود يا عدمًا في وجود – – يا أخبث من باء بذل الطلاق، ومنع الصداق، يا وحل الطريق ... يا أفلج الأسنان، يا وسخ الآذان، يا وَكَفَ البيت، يا كيت وكيت" (٤٤).

ويختتم سبابه بأن الإسكندري وما بلغ من علو وارتفاع فما هو إلا حائك يقول: " والله لو وضعت أستك على النجوم، ودلَّيت رجلك في التخوم، واتخذت الشعرى خُفًا والثريَّا رَفًّا، وجعلت السماء مِنوالا، وحكت الهواء سربالا فسدَّيته بالنسر الطائر، وألحمته بالفلك الدائر، ماكنت إلاحائكا" (٤٥).

وأمام هذا التفنن في التلاسن والشتم يقع عيسى بن هشام في حيرة بالغة، فيعجز عن تفضيل أحدهما، فيتركهما والدينار مشاع بينها .

فو الله ما علمت أي الرجلين أُوثر، وما منهما إلا بديع الكلام، عجيب المقام، ألُّد الخصام، فتركتهما والدينار متاع بينهما، وانصرفت وما أدرى ما صنع الدهر بهما" (٤٦).

ويتجه الحريري في ديناريتّه وجهة أخرى؛ ليدلل على أن راويه وبطله أكثر رفعة، وأعلى قدرًا ومكانة، وأمكن أدبًا، وأكرم خلقًا، من عيسى بن هشام والإسكندرىّ عند الهمذاني.

فيروى الحارث بن همّام أنه كان يجلس مع أحبابه في نادٍ يتجاذبون أطراف الأناشيد، وطُرف الأسانيد، فظهر لهم رجل أعرج في ثياب رثَّةٍ ، وألقى عليهم التحية، وأطال في شكوى الدهر، وتقلّب الأحوال حتى رثى له الحاسد والشامت تقول: " وآل بنا الدهر الموقِع، والفقر المدقع إلى أن احتذينا الوجي، واغتنينا الشجا، واستبطنا الجوي، واستوطأنا القتاد، وتناسينا الأقتاد" (٤٧).

وبعد أن وصف حاله وأطال، صَرَّح بمراده في صيغة استفهام يستعطف به السامعين: " فهل من حُرٍّ أسٍ، أو سمح مؤاسٍ ؟ فوالذي استخرجني من قَيْلة، لقد أصبحت أخا عيْلَة لا أملك بيت ليلةٍ(٤٨). ويرق الحارث بن همام لحاله، ويعجب ببيانه، فتوّجه إليه مختبرا وأبرز له دينارًا، وطلب منه إن يمدح الدينار نظمًا، فانبرى ينشده في الحال عشرة أبيات يلتزم فيها التصريع مادحًا الدينار يستلها بقوله:

أكرمْ به أصفرَ راقت صفرته جوّاب أفاقٍ ترامت سفرته

مأثورة سمعته وشهرته قد أُودِعتْ سِر الغنى أسرّته(٤٩).

ويختم الأبيات بالوصول إلى حافة تقديس الدينار " لولا التُّقى لقُلتُ حَلَّتْ قدرته" (٥٠).

وبعد أن يفوز بالجائزة ، يخرج الحارث بن همّام دينارًا آخر، ويطلب منه أن يذِّم الدينار، ليفوز بالدينار الثاني، فانبرى مرتجلاً عجلًا من خلال تسعة أبيات يذم فيها الدينار يستهلها بقوله:

تبًا له من خادع مماذق أصفر ذى وجهين كالمنافق

يبدو بوصفين لعين رائق زينة معشوق ولون عاشق

وحبّه عند ذوى الحقائق يدعو إلى ارتكاب سُخط الخالق(٥١)

وعندئذ يبدى الحارث بن همّام إعجابه ويثنى عليه، وينفحه الدينار الثاني، وتأتى لخطة التعرف فشَّك في كونه أبا زيد السروجيّ وقد احتال عليه فيقول له: " قد عرفت بوشِّيك، فاستقم في مشيك. فقال إن كنت ابن همَّام فحُييتّ بإكرام وحَييت بين كرام ، وعندما سأله الحارث بن همّام كيف ادَّعيت القزل ؟ وما مثُلك من هزل" (٥٢).

أنشده قبل أن يفارقه ثلاثة أبيات تبرر اللجوء إلى حيلته بقول:

تعارجت لا رغبة في العرج ولكن لأقرعَ باب الفرج

وألقى حَبلي على غاربي وأسلك مسلك من قد مرج

فإن لأمني القوم قلت اعذروا فليس على أعرج حرج (٥٣).

و عند النظر في المقامتين ومقارنتهما نلاحظ ما يلى:

أن الهمذاني في الدينارِيَّة أقام فكرته على التباري في الشتم بين الإسكندري وأحد الشحاذين وجاء فيها بأقبح ما يمكن أن تسمعه الأذن، وهذا الانحطاط الأخلاقي واستعمال ألفاظا لم يكد يسبق إليها في الاستعمال الأدبي العام؛ ليصور آفات المجتمع من أجل الحصول على المال على ضالته، ويذهب عبد المالك مرتاض إلى الفرزدق والأخطل وجرير ما بلغوا في الإقناع ما بلغه البديع في هذه المقامة، فقد كان في روح البديع حب كامن لكشف العورات الاجتماعية (٥٤).

إن الشتائم في مقامات الهمذاني تستدعى التخاطب وأسلوب النداء حيث يكرر ياء النداء بضعًا وسبعين مرة، وهذا يتناسب مع السباب والشتائم (٥٥).

أما الحريري فقد اتجه اتجاها آخر يؤكد فيه تفوقه فقد جعل المدح والذم للدينار في نوع من المقابلة.

وجعل المدح والذم شعرًا، و ليس نثرا، كما فعل الهمذاني ليدلل على براعته اللغوية وتمكنه، واقتداره،

فالسروجيّ يمتدح دينارًا ويهجوه، فالشيء ذاته يتحول إلى ضده وهذا أشبه ما يكون بالنص الذي يكون له معنى إذا قرئ من اليمين إلى اليسار ومعنى آخر إذا قرئ من اليسار إلى اليمين (٥٦).

استطاع الحريري من خلال اللغة المستخدمة في مقامته أن يماثل السفسطائيين في ممارستهم التعليمية التي تمكنوا فيها بسبب براعتهم اللغوية من إقناع المتعلم بالشيء وضده في آن واحد، وعندما يأتي المدح والذم على لسان شخصية البطل، فهذا يدل على براعته وتمكنه في هذا الفن (٥٧). اعتمد بديع الزمان الهمذاني على شكل (المناظرة) في المقامات الدينارِيّة في حين اتخذ الحريري الوصف قالبًا لمقامته.

اللقاء بين الراوي والبطل عند الهمذاني جاء في حلقة يجتمعون فيها، ولم يحدد مكانها، فهل هي على قارعة الطريق، أمَّا الحريري فحدد المكان ،حيث كانوا يجلسون في نادٍ أدبى، يتبادلون أطراف الحديث حول الأدب.

اعتمد الهمذاني على السجع بصفة أساسية، أما الحريري فقد اعتمد على وسائل أداء صوتية تفوق ذلك حيث اعتمد على السجع والجناس والتصريع، وقد أسهم الجناس بدوره في تزويد النص بغريب اللغة من خلال الإتيان بألفاظ متطابقة أو متشابهة الحروف، مختلفة المعنى، مما يجعل نص المقامة معجباً للألفاظ الغريبة (٥٨). التي تتناسب مع الغاية التعليمية ، وتؤدى – بدورها – إلى سهولة التلقي والحفظ والرواية.

البطل عند الحريري أكثر سخاءً وعطاءً من البطل عند الهمذاني، فإذا كان الهمذاني قد أعطى الرجلين المتهاجيين دينارًا واحدًا، فإن الحريري منح روايه بطله دينارين.

المقامة البغدادية:

يقدّم لنا بديع الزمان صورة جديدة من صور الاحتيال، والانحطاط الأخلاقي، موضحًا التباين بين سلوك أهل الحضر وأهل الريف، فالراوي عيسى بن هشام يشتهى نوعًا من التمر ولا يملك نقودًا، فخرج يلتمس مخرجًا لذلك فيقابل رجلًا من أهل الريف، " فيشعر أنه ظفر بغايته.

" اشتهت الأزاد، وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محالَّة حتى أحُلَّنى الكرخ، فإذا أنا بسواديّ يسوق بالجهد حماره ويطرق بالعقد إزاره، فقلت ظفرنا والله بصيد"(٥٩).

وبدأ في اصطناع حيلته مدعيًّا أنه يعرف الرجل، ويرحب به تراحب العارف به وينهال عليه بالأسئلة، ويدعوه إلى بيته ." وحيَّاك الله أبا زيد، من أين أقبلت، وأين نزلت؟ ومتى وافيت وهلَّم إلى البيت" (٦٠).

وعندما يخبره السواديّ بأنه ليس أبا زيد وأنه أبو عبيد يلعن الشيطان الذى أنساه اسمه لطول العهد به، ويسأله عن حال أبيه، فيخبره السوادي أنه مات، وحينئذ يظهر تأثره وحزنه، وأنه لا يتحمل الخبر مبديًّا أنه من شدة الجزع يريد أن يشق قميصه.

" ومددت يد البدار إلى الصدار، أريد تمزيقه، فقبض السواديّ على خصري يجمعه، وقال نشدتك الله لا مزقته" ٦١. ويدعوه عيسى بن هشام إلى البيت للغداء أو إلى السوق حيث الشواء، ولا يترك له فرصة للاختيار " والسوق أقرب، وطعامه أطيب، فاستفزته حُمة القرم، وعطفته عاطفة اللقم وطمع ولم يعلم أنه وقعَ (٦٢).

ويصف لنا بديع الزمان على لسان راويه أنواع الطعام " ثم أتينا شوَّاءً يتقاطر شواؤه عَرَقا، وتتسايل جُوذاباته مرقا، فقلت افرز لأبى زيد من هذا الشواء . ثم زن له من تلك الحلواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضد عليها أوراق الرُّقاق، ورش عليه شيئا من ماء السُّمَّاق (٦٣).

ويصف لنا طريقة الشوَّاء في الطهى، ثم يطلب له الحلوى، ويصف هيئتها: " زن لأبى زيد من اللوزينج رطلين فهو أجرى في الحلوق وأمضى في العروق وليكن ليلى العمُر، يومي النشر، رقيق القشر، كثيف الحشو، لؤلؤي الدهن، كوكبي اللون يذوب كالصمغ قبل المضغ (٦٤).

وبعد أن انتهيا من الطعام، يقول له: " ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بالثلج ليقمع هذه الصَّارة، ويفثأ هذه اللقم الحارة، اجلس أبازيد حتي نأتيك بسقّاء يأتيك بشربة ماءً، ثم خرجت وجلست بحيث أراه ولا يراني انظر ما يصنع " (٦٥).

فلما طال انتظار السواديّ، وهمَّ بالانصراف، أمسك به الشوَّاء يطالبه بثمن ما أكل، فقال له : أكلته ضيفا، وحينئذ ينهال عليه الشوَّاء لكمًا ولطمًا قائلا له: " ومتى دعوناك؟، زن يا أخا القِحَة عشرين، فجعل السواديّ يبكى، ويحلُّ عقده بأسنانه ويقول كم قلت لذلك القُريد، أنا أبو عبيد وهو يقول : أنت أبو زيد فأنشدت :

اعمل	لرزقك	كُلَّ	آلة	لا	تقُعُدنَّ	بكل	حالة
وانهض	بكل	عظيمة	فالمرء	يعجز	لا	محالة	

ونسجل أن أبا الفتح الإسكندري يغيب عن هذه المقامة، وبطل المقامة هنا الراوي الذي احتال على رجل ريفي ساذج لم يرحم فقره وهيئته، من أجل وجبة ورَّطه فيها، وأن اللقاء بين الراوي والسواديّ كان في الشارع، واعتمد الهمذاني على السجع والجناس، ولم يلتزم بهما، فجاء أسلوبه بسيطا مسترسلا، وقد أفاض في وصف الطعام، موظفًا هذا الوصف في إثارة شهوة الريفي، وأنه متيقن من نجاح حيلته عندما ذكر أنه فاز بصيد ثمين.

وقد بَيَّن الهمذاني من خلال نموذجين الراوي والشوّاء مدى تكالبهم على المادة، فالشوّاء لم يرأف بحال هذا القرويّ الذي وقع ضحية احتيال وخرج عن صمته ليكيل له اللكمات، واللطمات، ولا يشفق به ويتركه إلا بعد أن أخذ منه نقوده.

أما الحريري فيتجه في مقامته البغدادية واجهة أخرى، ويجمع بين المقامتين الاحتيال " ولكن البطل عند الحريري هو أبو زيد السروجيّ، وليس الراوي فالإسكندري يختفي عند الهمذاني لكنَّ أبا زيد السروجيّ حاضر في كل مقامات الحريري.

يستهل الحريري مقامته بالثناء على شعراء بغداد على لسان روايه الحارث بن همَّام " ندوت بضواحي الزوراء، مع مشيخة من الشعراء، لا يعلق لهم مبارٍ بغبار، ولا يجرى معهم ممار في مضمار، فأفضنا في حديث يفضح الأزهار إلى أن نصفنا النهار"(٦٦).

وأثناء ذلك لمحوا عجوزًا في هيئة رثة حيتهم بقولها : " اعلموا يا مآل الآمِل، وثمال الأرامل، أنيّ من سرَوَات القبائل وسَريَّات العقائل" (٦٧).

وبدأت تشكو ما فعله الدهر بها من فواجع الأقدار، وفقد الأعوان وذهاب العين، وفقد الراحة، ولم يبق لها شيئا. " ولم يبق لنا ثنيّةٌ ولا ناب، فمذ اغبرَّ العيش الأخضر ، واْزورَّ المحبوب الأصفر اسْوَدَّ يومي الأبيض، وأبيض فودى الأسود، حتى رَثى لي العدو الأزرق، فحبَّذا الموت الأحمرُ !".

ويري الراوي أن مظهرها يوحى بمخبرها، وحينئذ تفصح عن طلبها بعد أن توّسمت فيهم الجود وكنت آليت أن لا أبذل الحُرَّ إلا للحرِّ، ولو أنيّ من الضُّرِّ، وقد ناجتنى القرُونة، بأن توجد عندكم المعونة، وآذنتنى فراسة الحوباء، بأنكم ينابيع الحياء فنضَّرَ الله امرأ أبرَّ قسمي، وصَدَّق توسُّمىً (٦٨).

ويذكر الحارث بن همَّام أنه فطن لبلاغتها وفصاحتها وحسن استعادتها وقد فتنوا بكلامها وأدركوا أنها شاعرة، فسألوها عن شعرها، وأنهم لن يبخلوا بمواساتها " وقلنا لها :" قد فتن كلامك فكيف إلجامك؟ فقالت: أفجِّرُ الصخر، ولا فخرا، فقلنا: إن جعلتنا من رُواتِك، لم نبخل بمواساتك" (٦٩).

فأنشدتهم سبعة عشر بيتًا من الشعر تحمل المعاني التي قالتها نثرًا من تقلّب الدهر، وتبدَّل الأحوال، ومرارة الشكوى، وطلب العطاء، واختارت رويًّا صعبا نادرا وهو حرف الضاد لتبين ثراء معجمها، وتلتزم حرفين في أبياتها زيادة في التمكن تستهلها بقولها:

أشكو إلى الله اشتكاء المريض ... ريب الزمان المتعدّي البغيض

يا قوم إنيّ من أناس غَنوا ... دهرًا وجفن الدهر عنهم غضيض

فخارهم ليس له دافعٌ ... وصِيُتهُم بين الورى مستفيض(70).

وبعد ذكر مآثر قومها وكرمهم، وحسن معاملتهم للضيف والجار، وتبدل الأحوال بهم تختم الأبيات بطلب المساعدة والعون:

فهل فتى يكشف ما نابهم ... ويَغنمُ الشكر الطويل العريض

فو الذى تعنو النواصي له ... يوم وجوه الجمع سودٌ وبيض

لولاهم لم تبدُ لي صفحةٌ ... ولا تصَّديت لنظم القريض(٧١).

وتصل العجوز إلى غايتها بعد أن صدعت بأبياتها القلوب، واستخرجت خبايا الجيوب، وامتلأ جيبها بالمال، تولَّت عنهم شاكرة إياهم، لكن الراوي اقتفى أثرها ليكشف عن سرِّها، فانتهى بها الطريق إلى مسجد خال، فأماطت الجلباب، وخلعت الحجاب، فإذا به بأبي زيد السروجيّ، فهمَّ أن يهجم عليه ليعنفه على ما فعل، فسمعه ينشد عشرة أبيات يصف فيها حاله، وفرحته باحتياله، وقدرته على الفوز بمراده مبررًا سلوكه، وحيلته يقول:

وكم برزت بعرفٍ عليهم ... وبنكر

اصطاد قومًا بوعظٍ وآخرين ... بشعر

واسنفرُّ بخلٍّ عقلاً وعقلاً ... بخمر

وتارة أنا صخرٌ وتارة أخت ... صخر

ولو سلكت سبيلا مألوفة طول ... عمرى

لخابِ قِدحي وقَدْحي ودام عُسرى ... وحسري

فقل لمن لام: هذا عُذري فدونك ... عُذرى(٧٢).

وعندما سمع الراوي الحارث بن همّام هذه الأبيات تيقن أن شيطانه لا يجدى معه التوبيخ، فعاد إلى أصحابه ليخبرهم بما رآه، فوجموا لضياع مالهم، وتعاهدوا على حرمان العجائز من مالهم.

لقد اتخذ الحريري عنوان الهمذاني لمقامته، لكنَّه اتجه بها اتجاهًا آخر فإذا كانت صورة بغداد عند الهمذاني سوق كبيرة صاخبة، يصف فيها الطعام وطريقة إعداده، والمكر وسيطرة المادة، والانحطاط الأخلاقي والاحتيال على شخص ضعيف وساذج، فتبدو بغداد في صورة تستجلب النفور، فالحريري يرى جانبًا آخر يسترضى فيه الذائقة البغدادية، فبغداد عنده مركزٌ للعلم والأدب، وشعراؤها يجتمعون في المنتديات الأدبية، ويقضون معظم النهار في مدارسة الشعر، وإذا كان بطل بديع الزمان رجلا جائعا يبحث عن الطعام، فيحتال على ريفيّ ساذج ضعيف فقير، فالبطل عند الحريريّ يبحث عن المال، وإذا كان البطل عند الهمذاني يوّظف المكر في الإيقاع بفريسته، فإن البطل عند الحريريّ يوّظف قدرته البيانية في الاحتيال على جمع من المثقفين، وهذا أصعب، فشتَّان بين الاحتيال بالمكر على شخص ساذج، والاحتيال بالبيان على جمع من الشعراء والمثقفين، وإذا كان الهمذاني لم يذكر في مقامته إلا بيتين من الشعر على لسان البطل / الراوي، فإن البطل عند الحريريّ ينشد سبعة وعشرين بيتًا، وتبدو مقدرته في أن يعبرَّ في سبعة عشر بيتًا عما قاله نثرًا ويلتزم فيها بحرفي روى.

هذا وقد التزم الحريريّ –كعادته– بالسجع المكثف، والجناس، والكنايات فوضح التوازن التركيبي عنده بالقياس إلى الهمذانيّ، وتزخر مقامة الحريريّ بالكلمات الغريبة التي قد تعوق السرد القصصي، أما الحس الفكاهيّ الساخر فهو ما يميّز مقامة الهمذاني، فيجعل مقامته أكثر ديناميكية وإثارة .

ويرى بعض الباحثين أن الكدية في هذه المقامة يتخذها الهمذاني " وسيلة للوصول إلي هدفه الأصلي وهو الفكاهة فهي خيط تنشر عليه الفكاهة، فالمقامة ضرب خفيف الروح من ضروب الفكاهة التي يصورها بديع الزمان على لسان رجل حيَّال هو عيسى بن هشام"(٧٣).

ونسجل أن البطل عند الحريريّ مع شكواه من الدهر، وتبدُّل الأحوال يفخر دائما بنفسه وبأصله العريق، وبمآثر قومه، وهذا ما لا نجده عند بديع الزمان، وكأن الحريريّ يثبت لبطله المكانة الاجتماعية التي تفوق مكانة عيسى بن هشام، بطل مقامة البغداديّة عند الهمذاني وراويها.

المقامة البصرية:

هي المقامة الأخيرة عند الحريريّ وأطول مقاماته، والمقامة الثالثة عشرة عند الهمذاني. يستهلها بديع الزمان بوصف حاله عندما دخل البصرة، حيث الشباب والثياب الفاخرة، والثراء.

" دخلت البصرة، وأنا من سِيّ في فَتَاء، ومن الزيّ في حبَرٍ ووشاءٍ، ومن الغنى في يقروشاء، فأتيت المِربد في رفقة تأخذهم العيون ومشينا غير بعيد إلى بعض تلك المتنزهات في تلك المتوجِّهات، وملكتنا الأرض فحللناها، وعمدنا لقداح اللهو فأجَّلناها، مُطَّرِحِين للحشمة إذ لم يكن فينا إلا منّا" (٧٤).

ويستنتج فكتور أكلك أن عيسى بن هشام رجل شرير، فالحشمة عنده لا تنبع من الأخلاق وعزة النفس، بل يتظاهر بها لتضليل الناس" (٧٥).

ويَعنُّ لهم رجل يرتدى السواء، وألقى عليهم تحية الإسلام، وأجال الطرف فيهم، وقال: " يا قوم ما منكمُ إلا من يلحظني شزرا، ويوُسعني حَزرًا، وما ينبئكم عنيّ بأصدق مِنِّى، أنا رجل من أهل الإسكندريّة من الثُّغُور الأموية، قد وطأ لي الفضل كنفه، ورَحَّب بي عيشٌ ونمانى بيت، ثم جعجع بى الَّدهر، عن ثَمِّهِ ورَمِه، وأتلانى زغاليل حمر الحواصل:

كأنهم حيَّاتُ أرضٍ مَحْلةٍ فلو يَعَضُّون لَذكَّى سَمُّهم

إذا نزلنا أرسلونى كاسبا وإن رحلنا رَكِبُونى كُلُّهُم(٧٦).

ويستمر في شكواه ويصف ما حلَّ به ثم يصف لنا البصرة وصفًا يبين عن تذمره وتبرمه كاشفًا عن قسوتها ووحشتها:

" وهذه البصرة ماؤها هضوم وفقيرها مهضوم، والمرء من ضِرسه في شُغلٍ، ومن نَفْسه في كَلٍّ فكيف بمن:

يطوف ما يطوف ثم يأوي إلى زُغْبٍ محدَّدة العيون

كسَاهنّ البلى شعثًا فتُمْسى جياع النَّاب ضامرة البطون(٧٧).

وبعد أن شكا أنّه أصبح بلا مأوي، وأن أولاده تفيض دموعهم من الجوع، يعلن أن الزمن أصبح زمن اللئام، يستعطفهم الكرام، وهذا من علامات القيامة .

"الفقر في زمن اللئا م لكل ذى كرم علامة

رغب الكرام إلى اللئا م وتلك أشراًط القيامة"(٧٨).

ثم ينتهى لمراده، ويخبرهم أن الخيار وقع عليهم، وأنه يرى فيهم الخير ويتوجه إليهم بطلب العون والمساعدة. " فهل من يُعَشَّيهنَّ أو يغشَّيهِنّ ؟ وهل من حُرّ يُغَذِّيهِنّ أويُزِدّ بِهِنَّ؟" (٧٩).

وأمام هذه الشكوى يسجل الراوي عيسى بن هشام انه ما سمع كلامًا أروع ولا أرفع ولا أبدع، من ذلك ويحقق البطل مراده ويستحوذ على ما في جيوبهم ، وينال ما معهم من أموال وكسوة.

ويُبّين الراوي عيسى بن هشام مدى تأثره واستجابته ومعه جموع السامعين " لا جَرَم إنا استمحْنا الأوساط، ونفضنا الأكمام، ونحينا الجبُوب، ونُلتُه أنا مُطرفي، وأخذت الجماعة إخَذي، وقلناله: ألحق بأطفالك، فأعرض عنَّا بعد شكر وفَّاه، ونَشْرٍ ملأ به فاه " (٨٠).

لقد برع البطل أبو الفِتح الإسكندري في وصف حاله، وحال عياله، و حقق مراده من الاستجداء. لكنّ الحريريّ يتجه في مقاماته اتجاها مغايرًا ، فإذا كان أبو الفتح الإسكندريّ نال من أهل البصرة، وذَمَّهم، فإن الحريريّ يمدحهم ويطيل في مدحهم، ويذكر فضلهم، وأنهم أهل علم ودين، ولهم السبق في كل الميادين، ولم يطلب منهم المال ولا الكسوة ولا الطعام ولكنه يستجدي منهم التوبة والدعاء له ومسامحته، لقد استطاع الحريري بهذا السلوك على لسان بطله أبو زيد السروجيّ أن يستحوذ على قلوب سامعيه ، في مقامته الأطول من بين مقاماته، وكأنَّه يرد على ما ذهب إليه بديع الزمان على لسان بطله، ويستميل أهل البصرة إليه، فإذا كان بديع الزمان قد ذَمَّكم وأهانكم، فأنا أرفع من قدركم، وإذا كان هدفه منكم المال، فأنا أطلب الدعاء والمسامحة ويستهل الحريريّ مقاماته بأن راويه شعر بِهَمٍّ أصابه، فتوَّجه إلى مجالس الذكر، فقصد الجامع بالبصرة: " فلم أر لإطفاء ما بي من الجمرة ، إلا قصد الجامع بالبصرة ، وكان إذ ذاك مأهول المساند، مَشَّفوه الموارد، يُجتْنَي من رياضه أزاهير الكلام، ويُسمع في أرجائه صرير الأقلام (٨١).

وبعد هذا الوصف للجامع وفخامته ، والحرص على العلم ، يحدث اللقاء بالبطل ، حيث وجده في أطمار بالية فوق صخرة عالية، والناس يتحلقون حَوْلَه يخطب فيه، فيشق الصفوف للوصول إليه " فإذا هو شيخنا السروجيّ، لا ريب، ولا لبس يخفيه فانسري بمرآه همي وارفضت كتيبة غَمّي" (٨٢).

وحين رآه السروجيّ بدأ في مدح أهل البصرة ، وبيان فضلهم ومكانتهم وأطال في مدحهم يقول:

" يا أهل البصرة رعاكم الله ووقاكم ، وقَوّى تُقاكم، فما أضْوعَ ربَّاكم وأفضل مزاياكم، بلدكم أوفي البلاد طهرة ، ، وأزكاها فطرة، وأفسحها رقعة وأسرعها نجعة، وأقومها قِبلة، وأوسعها دجلة وأكثرها نهرًا ونخلًة، وأحسنها تفضيلاً وجملةً، دهليز البلد الحرام، وقُبالة الباب والمقام ، وأحد جناحي الدنيا، والمِصْرُ المؤسس على التقوى" (٨٣).

ويستفيض في مدح مساجدها ومعالمها المشهورة حتى مقابرها وآثارها ثم يذكر ريادتها في العلوم: " وعالمكم علامة كل زمان، والحجة البالغة في كل آوان، ومنكم من استنبط علم النحو ووضعه، والذي ابتدع ميزان الشعر واخترعه، وما من فخر إلا ولكم فيه اليد الطولى، والقدح المُعَلى ولا صيت إلا وأنتم أحق به و أولي (٨٤).

ويخلص من ذكر فضل البصرة وعلمائها، ومآثرها للفخر بنفسه، وبرحلاته وصولاته وجولاته يقول : أنا الذى أنجد وأنْهَمَ وأيمْن وأشأم وأصحر وأبحر، وأدلج. وأسحر، نشأت بسَرُوج، وربيت على السُّرُوج تمَ ولَجْتُ المضايق، وفتحت المغالق، وشهدت المعارك، وألفت العرائك واقتدتُ الشوامس، وأرغمت المعاطس، وأذبت الحوامد، وأمعت الجلامد سلوا عنيَّ المشارق والمغارب، والمناسم والغوارب والمحافل والجحافل، والقنابل والقبائل".

ويهب الحريري على لسان بطله أبي زيد السروحيّ موظفًا كل معطيات الأداء الصوتي من سجع وجناس و ازدواج في وصف مغامراته وبطولاته، ثم تحين لحظة الاعتراف بما فعل من حيل وخدع وبدع : لتعلموا كم فج سلكتُ ، و حجاب هتكتُّ ، ومهلكة اقتحمت، و ملحمة ألحمت، وكم ألباب خدعُ، وبدع ابتدعت " (٨٥).

ثم تبدأ لحظات الندم على ما اقترف من آثام " فأما الآن وقد استشن الأديم، وتأوَّد القويم، واستنار الليل البهيم، فليس إلا الندم إن نفع وترقيع الخرق الذي قد اتسع" (٨٦).

ويتوجه إليهم بالرجاء أن يرفعوا أكفّ الضراعة والدعاء له بأن يقبل الله توبته: " قُمتُ هذا المقام لديكم، ولا مَنَّ لي عليكم إذا ما سعيتُ إلا في حاجتي ولا تعبتُ إلا لراحتي، ولست أبغى أعطيتكم، بل أستدعى أدعيتكم، لا أسألكم أموالكم بل أستنزل سؤالكم فادَّعُوا إلى الله بتوفيقي للمتاب والإعداد للمآب" (٨٧).

ولا يكتفى الحريريّ بهذه التوبة النثرية ، فيصوغها مرة أخرى من خلال ثمانية أبيات شعرية ، تحمل الإقرار بالذنب، وإعلان التوبة يستهلها بالاستغفار و يلتزم فيها حرفي رويّ لبيان قدرته البيانية.

أاستغفر الله من ذنوب أفرطت فيهنّ واعتديتُ

كم خضتُ بحر الضّلال جهلًا ورُحْتُ في الغيّ وأُغتديت

وكم خلعتُ العِذار ركضًا إلى المعاصي وما وَنَيْتُ

وكم تناهيتُ في التخَطيّ إلى الخطايا وما انتهيتُ

فليْتنّي كنت قبل هذا نسيًا ولم أجنِ ما جَنَيتُ

فالموت للمجُرمين خيْر من المساعي التي سعيتُ

يا رَبَّ عفوًا فأنتَ أهلٌ للعفْوِ عَنِّى وإنْ عَصيتُ(٨٨).

" (٨٩).

وأمام هذا الاعتراف والإقرار، استجابت له جموع السامعين ورفعت أياديها بالدعاء له، وهو يقلب وجهه في السماء حتى ذرف الدموع، وارتجف، ثم كبَّر، ووجدها أمارة الاستجابة، فقدَّم الشكر والعرفان لأهل البصرة الكرام على دعائهم له :" فجزيتم يا أهل البصرة ، جزاء من هدى من الحيرة ، فلم يبق من القوم إلا من سُرَّ لسروره، ورضخ له بميسوره، فقبل عفو برِّهم، وأقبل يُغرقُ في شكرهم، ثم انحدرمن الصخرة يؤُم شاطئ البصرة " (٩٠).

فتعقبه عيسى بن هشام، وسأله عند توبته: " فقلت زدني إفصاحًا، زادك الله صلاحًا! فقال: " وأبيك لقد قمت فيهم مقام المريب الخادع، ثم انقلبت منهم بقلب المنيب الخاشع !" (٩١).

وبعد أن ودّعه وانطلق، وجعله في حيرة من أمره، ظلّ يتشوف أخباره ممن يجوبون البلاد في أسفارهم، وبعد فترة من الزمن، سأل ركبًا من العائدين من السفر عمَّا وجدوه من غريب في أسفارهم، فأخبروه أن عنّدهم خبر أغرب من العنقاء، وأعجب من نظر الزرقاء، فلمَّا سألهم الإيضاح أخبروه أنهم رأوا أبا زيد المعروف: " قد لبس الصوف، وأمَّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف، فقلت أتعنون ذا المقامات، فقالوا: إنه الآن ذو الكرامات ! (٩٢).

ويقرر الحارث بن همّام الارتحال إليه لمعرفة حاله وأحواله، فوجده قد نبذ أصحابه ولزم محرابه، وسيماء السجود على وجهه، ووقته بين قنوت وخشوع وسجود وركوع، وتسبيح ومناجاة، ويذكر أنه في مناجاته ينشد أبياتًا، عندما نتأملها نجد أن الحريريّ يطالعنا على لسان بطله بموشحة على غرار الموشحات الأندلسية من حيث البناء من مطلع وأغصان وأقفال وجاء الموشح على غرار المكفر، وهو نوع من الموشحات الأندلسية ينظمه الشاعر على غرار موشح غزلي معروف له ويكون في التوبة والاستغفار، ويكثر فيه من ذكر الموت ، ويحث نفسه على الاستعداد للرحيل، وكأن هذه الموشحة بطولها ، وموضوعها مكفرة عن مقاماته الخمسين، ونذكر منها قوله:

ويحك يا نفس احرصى على ارتياد المخلص

وطاوعي وأخلصى واستمعي النصح وعى

واعتبري بمن مضى من القرون وانقضى

واخشى مفاجأة القضا وحاذري أن تُخدَعِي

وانتهجى سُبل الهُدى واذكري وَشْكَ الرَّدى

وأن مثواك غدا في قعر لحدٍ بلقع[٩٣].

لقد أراد الحريري أن يثبت أن قدمه راسخة في جميع فنون القول، من نثر وشعر وخطب وموشح، فلم يطرق مجالًا إلا قد تطرَّق له وأبدع فيه.

وتنتهى المقامة ببكاء الحارث بن همّام لبكاء أبي زيد السروجيّ في مناجاته، وطلب منه قبل الرحيل النصيحة:

" ثم دعوت إليه كما يدنو المصافح، وقلت أوصي أيها العبد الناصحُ فقال: اجعل الموتَ نصب عينيك، وهذا فراق بيني وبينك، فَوَدّعته وعبَرَاتي يتحَدَرَّن من المآقي، وزفراتى بتَصَعَدن من التَّراقى، وكانت هذه خاتمة التلاقي"[٩٤].

و يذهب د. حسين محمديان إلى أن المقامة البصريّة للحريريّ أطول بكثير وأكثر تعقيداً وإثمارا من المقامة البصرية للهمذاني، يتجلى أبو زيد في هذه المقامة كالذي وصل فترة شيخوخته، ويرى نهاية عمره) فلذا يقوم بمحاسبة أعماله وابتزازاته واحتيالاته " [٩٥].

إن بصريَّة الحريريّ نسيج مختلف عن كل مقاماته السابقة، فقد تخلَّى البطل عن الحيل والخداع والاستجداء والتسول، فهو يطلب إعانته على التوبة بثقافة الاعتراف باقتراف الذنوب، ويطلب الدعاء له، وهي بمثابة الرد على ما نسبه بديع الزمان من قبح وشر لأهل البصرة، فأراد الحريريّ أن يجعل مدينته مدينة منتصرة جيدة، فيثنى كثيرًا عليها[٩٦].والحريريّ بهذه المقامة الأخيرة يترك أثرًا طيبًا في نفوس المتلقين، فيجعل من مقامته بكل ما حوته من ثناء وتقدير وفنون القول المتنوعة، وكانه يريد أن يصل إلى أعلى درجات التواصل مع المتلقي، ونيل إعجابهم، وهذا بدوره يجعلهم يضعون مقاماته في مصاف المقامات الأعظم في تاريخ الأدب النثري العربي.

لقد حشد الحريري نفسه في هذه المقامة لتكون خير ما يختم به مقاماته، وأظهر فيها براعته بما احتوته من حكم ومواعظ وشعر وألفاظ معجمية ، وتوازنات تركيبية ، تاركًا المتلقي يقارن بين ما قدمه بديع الزمان، وما قدمه هو، وَبيْنَ من يحتال عليهم مستجديًّا المال، ومن يطلب منهم الدعاء راغبًا في التوبة، ومن أهانهم، ومن شكرهم وأثبت فضلهم، حيث يجعل المتلقي متعاطفا معه، ناقما على من ذَمَّهم.

وهذا يجعلنا نذهب إلى أن اتخاذ الحريريّ عنوان مقامة بديع الزمان أمر مقصود، حيث يستوجب هذا المقارنة ، ويتضح الفارق بين المذهبين من حيث الموضوع، وآليات الأداء.

نتائج البحث:

بعد هذه الرحلة مع المقامات الأربعة يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من الحقائق التي تأكدَّت لدنيا من خلال القراءة التحليلية وهى :

الاتفاق في الإطار فلكلِّ مقامة راوٍ ثابت، وبطل، وقد أسس هذا الإطار بديع الزمان الهمذاني، وسار على نهجه معظم كتّاب المقامات، وأشهرهم الحريريّ، فلبديع الزمان فضل الإبداع، وللحريري فضل التوسع والثراء.

الاحتفاء بالكُديَّة والاستجداء والحيل، واتخاذها موضوعًا لأغلب المقامات، والاحتفاء بالموازنات الصوتية من سجع وجناس وازدواج وينماز الحريريّ بالإكثار من الجناس التام والاشتقاقى، أما بديع الزمان فاعتمد على السجع، ولم يلتزمه في بعض الأحايين، والجناس والازدواجَ عنده بَالقياس للحريريّ أقل بكثير.

ويترتب على الظاهرة السابقة، " أن مقامات الحريريّ من خلال اهتمامه بأنواع الجناس أقرب إلى أن تكون وسيلة تعليمية حيث حشد الألفاظ المعجمية المتشابهة، والألفاظ الغريبة والمهجورة مما يجعل من مقامات الحريري معجمًا للألفاظ المتجانسة المتشابهة.

ينماز أسلوب بديع الزمان بالفكاهة والسخرية والإثارة، وهو أكثر كشفًا عن عورات المجتمع، وتفسخه وماديته، فهو ناقد اجتماعي بالدرجة الأولى، يُعرّى المجتمع، ويفضحه، ويلفت نظرنا إلى هذه الآفات .

شخصية البطل عند الهمذانيّ تشكل قمة المأساة والبؤس، وأحيانا يكون مغلوبًا على أمره، أما البطل عند الحريريّ فدائما ما يَعَتدُّ بنفسه ويفخر دائما بتاريخه وبأصوله وبصولاته، وبمكره ودهائه في حيله.

ويرتبط بهذا أن البطل عند الحريري يلزم مجالس الأدب، وضحاياه من المثقفين، ويحتال على الجموع وليس الأفراد، أما بديع الزمان فقد يحتال على شخصية بسيطة ساذجة، فالحريريّ يريد أن يثبت أن بطله أعلى مكانة وقدرا وأرفع خلقا وأغزر أدبًا من بطل الهمذاني.

بطل الهمذاني مقلٌ في الشعر، أما بطل الحريريّ فيثبت مقدرته الشعرية من خلال غزارة نتاجه، ولزومه ما لا يلزم، والتعبير عن معانيه شعرًا ونثرا ليثبت رسوخ قدمه في المجالين.

اتخذ الحريريّ أسماء ثمانية مقامات من مقامات الهمذاني عنواناً لمقاماته، تناولنا منها في الدراسة أربع مقامات تتحقق فيها الظواهر التي ذكرناها، وتمتاز بطولها عن مقامات الهمذاني، ومع ذلك فالحبكة الدرامية والاقتراب من السرد القصصي وديناميكية الحركة يتضح عند الهمذاني، أمّا الحريريّ فقد عاق هذا عنده طول مقاماته، وحشده للغريب من الألفاظ وتكلفه البديع في بعض الأحايين.

المصادر

١- الحريري، (١٩٧٨). مقامات الحريري. مكة المكرمة: دار البار للنشر والتوزيع.

٢- الهمذاني، بديع الزمان.(٢٠٠٥). مقامات بديع الزمان الهمذاني. بيروت: دار الكتب العلمية.

المراجع

٣- إبراهيم، عبدالله. (٢٠٠٥). النثر العربي القديم. منشورات جامعة السابع من أبريل.

٤- ألكك، فكتور. (١٩٦١). بديعيات الزمان. بيروت: المكتبة الكاثوليكية للنشر .

٥- بكر، أيمن. (١٩٩٨). السرد في مقامات الهمذاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦- الزيات، أحمد حسن.(١٩٩٢). تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار المعرفة.

٧- زيدان، جورجي. (١٩٢٤). تاريخ آداب اللغة العربية. القاهرة: دار الهلال.

٨- ضيف، شوقي. (١٩٧٣). المقامة. القاهرة: دار المعارف.

٩- ضيف، شوقي. (١٩٨٠). الفن ومذاهبه في النثر العربي. القاهرة: مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف.

١٠- كاظم، نادر.(٢٠٠٣). المقامات والتلقي. بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١١- عبدالفتاح، كيليطو. (٢٠٠١). المقامات السرد والأنساق الثقافية(ترجمه عبد الكبير الشرقاوي). المغرب: دار توبقال للنشر.

١٢- مبارك، زكى. (٢٠١٣). النثر الفني في القرن الرابع. مؤسسة هنداوي) .

١٣- مرتاض، عبد المالك. (١٩٩٠). في نظريه الرواية. الكويت: سلسله عالم المعرفة، (٢٤٠).

١٤- مرتاض، عبد المالك. (١٩٩٨). فن المقامات في الأدب العربي،تونس: الدار التونسية.

المجلات:

١٥- شبل، عزة. (٢٠١١). لغة المقامة (دراسة موازنة تطبيقيًا على المقامة الدينارِيَّة بين الهمذاني والحريري). ***مجلة رسالة المشرق*** . *مركز الدراسات الشرقية*،٢٦ (٤).

١٦- الحيادر، مصطفى و عبيد، ليندا. (٢٠١٣). " لغة السرد في المقامات بين الهمذاني والحريري". ***مجلة كلية دار العلوم***، (٦٧).

١٧- محمديان، حسين. (٢٠٢٢). " المقامة البصرية بين الحريريّ والهمذاني". ***مجلة آداب الكوفة***، (٥٢).

١٨- مرامي، جلال وعبادي، رسول.(٢٠٠٦). "بين المقامات المشتركة لدى بديع الزمان الهمذاني والحريري". ***مجلة العلوم الإنسانية***، (١١٣).

Almasdar

1) alsiyni, (1978). maqamat alhariri. dar albar lilnashr waltawzie.
2) alhamadhani, bidiei.(2005).mqamat badie alzaman alhamadhanii . dar alkutub aleilmiati.almarajie
3) iibrahim, eabdallah. (2005). alnathr alearabiu alqadima. manshurat jamieat alsaabie min 'abril.
4) alikk, fikturu. (1961). badieat alzaman . aliaetimadia
5) bakr, 'ayman. (1998). alsard fi maqamat alhamathani. alhayyat almisriat aleamat lilkitabi.
6) alzayaati, 'ahmadu.(1992). tarikh al'adab alearabii. dar almaerifa .
7) zidan , jurji. ( ). tarikh adab allughat alearabia . dar alhilal .
8) dayfi, shawqi. (1973). almuqamatu. dar almaearif .
9) dayfi, shawqi. (1980). alfanu wamadhahibuh fi alnathr alearabii. maktabat aldirasat al'adabiat dar almaearifi.

10) kazim, nadir. (2003). almaqamat waltalqi. bahath fi 'anmat altalaqiy limaqamat alhamadhani fi alnaqd alearabii alhadithi. almuasasat alearabiat lildirasat walnashri.
11) eabdalfatahi, kilitu. (2001). almaqamat alsard wal'ansaq althaqafiatu(tarjamuh eabd alkabir alsharqawiu). dar tubaqal lilnashri.
12) mbarak, zakaa. (2013). alnathr alfaniyu fi alqarn alraabiei. muasasat hindawi) .
13) mirtadu, eabd almaliki. (1990). fi nazarayh alriwayati. silsalah ealam almaerifati, (240).
14) mirtadu, eabdalmalk.(1998). fanu almaqamat fi al'adab alearabii , aldaar altuwnusiatu. almajalaat
15) shibla, eazat. (2011). lughat almuqamat : dirasat muazanat ttbyqyan ealaa almuqamat aldynaryat bayn alhamadhani walhariri. majalat risalat almashriq . markaz aldirasat alsharqiati,26 (4).
16) alhayadar, mustafaa ; eubid, linda. (2013). lughat alsard fi almaqamat bayn alhamadhanii walhariri. majalat kuliyat dar aleulumi, (67).
17) mihamadian, husayn. (2022). almuqamat albasariat bayn alhryry walhamadhanii. majalat adab alkufati. ei(52).
18) marami, jalal; eabaadi, rasul. (2006). bayn almaqamat almushtarakat ladaa badie alzaman alhamadhanii walhariri. majalat aleulum al'iinsaniati, (113).

---

١) عبد المالك مرتاض، ***في نظريه الرواية***، الكويت: سلسله عالم المعرفة،١٩٩٠، ص٢٠.

٢) جورجي زيدان، ***تاريخ آداب اللغة العربية***، القاهرة: مطبعة الهلال،١٩٢٤، ص٢٧٧.

٣) زكى مبارك، ***النثر الفني في القرن الرابع***، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣)، .

٤) أحمد حسن الزيات، ***تاريخ الأدب العربي***، بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٢، ص١٧٦.

٥) شوقي ضيف، ***الفن ومواهبه في النثر العربي***، ط٩، القاهرة: مكتبة الدراسات الأدبية، ١٩٨٠ ص٢٤٦.

٦) المرجع نفسه، ص٢٥٠.

٧) شوقي ضيف، ***المقامة***، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣، ص٩.

٨) المرجع نفسه، ص٥.

٩) نادر كاظم، ***المقامات والتلقي***، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص٧٨.

١٠) عبد المالك مرتاض، ***فن المقامات في الأدب العربي***، تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٩٨، ص٢٣.

١١) عبدالله إبراهيم، ***النثر العربي القديم***، ليبيا: منشورات جامعة السابع من إبريل،٢٠٠٥، ص٢٢٩-٢٣٠.

١٢) الحريري، ***مقامات الحريري***، مكة المكرمة: دار الباز للنشر والتوزيع، ١٩٧٨، ص١١.

١٣) المرجع نفسه، ص١٣

١٤) الحريري، مقامات الحريري، مكة المكرمة: دار البار للنشر والتوزيع، ١٩٧٨، ص١٤.

١٥) المرجع نفسه، ص٣٩٥.

١٦) نادر كاظم، المقامات والتلقي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص٨٦.

١٧) نادر كاظم، مرجع سبق ذكره، ص٨٥.

١٨) بديع الزمان الهمذاني، ***مقامات بديع الزمان الهمذاني***، قدَّم لها وشرح غوامضها الإمام محمد عبده، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥، ص ٩٧ .

١٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٠) المرجع نفسه، ص١٩٨.

٢١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٢) المرجع نفسه، ص ١٩٩.

٢٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٤) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره، ص١٩٩.

[٢٥]) المرجع نفسه، ص٢٠٠.

[٢٦]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٧]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٨]) المرجع نفسه، ص٢٠١

[٢٩]) أيمن بكر، ***السرد في مقامات الهمذاني***، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٩٢.

[٣٠]) المرجع نفسه، ص١٩٤.

[٣١]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٨.

[٣٢]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص٢١.

[٣٣]) المرجع نفسه، ص٢٢.

[٣٤]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٣٥]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

[٣٦]) المرجع نفسه، ص٢٤.

[٣٧]) المرجع نفسه ، ص٢٥.

[٣٨]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص٢٦.

[٣٩]) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[٤٠]) المرجع نفسه ، ص٢٧.

[٤١]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٦.

[٤٢]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٧:٢٤٩.

[٤٣]) المرجع نفسه، ص٢٥٠.

[٤٤]) المرجع نفسه ، ص٢٥١.

[٤٥]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٤٦]) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[٤٧]) الحريري، ص٢٩.

[٤٨]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٤٩]) الحريري، مرجع سيق ذكره،ص٢٩

[٥٠])المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥١]) المرجع نفسه، ص٣١.

[٥٢]) المرجع نفسه، ص٣٢.

[٥٣])المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥٤]) عبدالمالك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص٣٥٤.

[٥٥]) مصطفى طاهر الحيادرة؛ ليندا عبد الرحمن،"***لغة السرد في المقامات بين الهمذاني والحريري***"، مجلة دار العلوم،ع٦٧،جامعة القاهرة، ٢٠٠٣،ص١٩٧.

[٥٦]) عبد الفتاح كيليطو، ***المقامات السرد والأنساق الثقافية*** ، المغرب: دار توبقال للنشر، ٢٠٠١، ص١٩٩.

[٥٧]) عزة شبل، " لغة المقامة دراسة موازنة تطبيقًا على المقامة الدينارية بين الهمذاني والحريري"، مجلة رسالة المشرق مج٢٦،ع(٤)، مركز الدراسات الشرقية، ٢٠١١، ص٥٣٢.

[٥٨]) عزة شبل، مرجع سبق ذكره، ص٤٩٢.

[٥٩]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سيق ذكره، ص٧١.

[٦٠]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٦١]) المرجع نفسه ، ص٧٢.

[٦٢]) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[٦٣]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره، ص٧٣.

[٦٤]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٦٥])المرجع نفسه، ص٧٤.

[٦٦]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص١٠٥.

[٦٧]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٦٨]) المرجع نفسه، ص١٠٦.

[٦٩]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص١٠٧.

[٧٠]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٧١]) المرجع نفسه ، ص١٠٨.

[٧٢]) الحريريّ، مرجع سبق ذكره، ص١١٠.

[٧٣]) جلال مرامي؛ رسول عبادي، *" **الموازنة بين المقامات المشتركة لدى بديع الزمان الهمذاني والحريري**"*، مجلة *العلوم الإنسانية* ع(١١٣)،جامعة التربية المدرس، ٢٠٠٦،ص٩٣.

[٧٤]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره، ص٧٥.

[٧٥])) فكتور ألكك، ***بديعيات الزمان***، بيروت: المكتبة الكاثوليكية ، ١٩٦١، ص١١٨.

[٧٦]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره، ص٧٧.

[٧٧]) بديع الزمان الهمذاني، مرجع سبق ذكره ،٧٨.

[٧٨]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٧٩])المرجع نفسه، ص٧٩.

[٨٠]) المرجع نفسه، ص ٨٠

[٨١]) الحريريّ، مرجع سبق ذكره، ص٤١٢.

[٨٢]) المرجع نفسه، ص٤١٣.

[٨٣]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٨٤] المرجع نفسه، ص٤١٤.

[٨٥]) الحريري، مرجع سبق ذكره، ص٤١٦.

[٨٦]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٨٧])المرجع نفسه، ص٤١٧.

[٨٨]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٩٠]) الحريريّ، مرجع سبق ذكره، ص٤١٨.

[٩١]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

[٩٢])المرجع نفسه، ص٤١٩.

[٩٣]) الحريريّ، مرجع سبق ذكره، ص٤٢٢.

[٩٤]) المرجع نفسه، ص٤٢٤.

[٩٥]) حسين محمديان،" ***المقامة النصريّة بين الحريري والهمذاني – دراسة موازية***"، مجلة آداب الكوفة، ع(٥٢)، ٢٠٢٢، ص١٨.

[٩٦]) المرجع نفسه، ص٢٤.