وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة غردايـــــة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جمـاليات البنـاء السـردي في مقامات الحـريـري

مذكرة مقدمة لنيـل شهـادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الأدب العربي قديماً وحديثاً

إعداد الطالب :

محمـد زاوي

إشـــــــــراف:

أ.د/بلقاسم مالكية

السنـــــة الجامعيـــــة:

1435 – 1436هـ/2014–2015م

وزارة التعليـم العـالي والبحث العلمـي

جـامعة غردايـــة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات البناء السردي في مقامات الحـريـري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الأدب العربي قديماً وحديثاً

إعداد الطالب :

مـحمـد زاوي

إشـــــــــراف:

أ.د/بلقاسم مالكية

أعضاء لجنة المناقشة :

- د /عـاشـور سـرقـمة : جامعة غرداية رئيساً
- أ.د/ بلقـاسم مـالكية: جامعة قاصدي مرباح – ورقلة مشرفاًومقرِّراً
- أ.د/عبد الحميد هيمة: جامعة قاصدي مرباح– ورقلة مناقشاً
- أ.د/مصطفى حمـودة : جامعة غرداية مناقشاً
- د /بولرباح عثمـــاني : جامعة غرداية مناقشاً

السنـــــة الجامعيـــة

1435–1436هـ/2014–2015م

مفتاح الرمـوز

مفتاح الرموز

الرمز	معناه
شر	شرح
تح	تحقيق
تر	ترجمة
مج	مجلد
(د،ط)	دون طبعة
(د،ت)	دون تاريخ
ط	الطبعة
ص	الصفحة
ج	الجزء
ع	العدد
هـ	الهجري
م	الميلادي

مقدمـــة

تُعد الدراسات السردية أحد المجامع التي تلتقي فيها الأداب التراثية مع الحديثة، حيث يمكن أن تجد لجميع تلك الفنون السردية الحديثة علاقة أو أصلاً في التراث الأدبي، كما يمكن أن يكون ذلك الموروث القديم موضوعاً للدرس الأدبي الحديث.

وفي الأدب العربي قديماً وحديثاً نجد السرد حاضراً بجميع أنواعه، وإن لم يكن بالكَمِّ والكَيْف الذي هو عليه في الآداب الأجنبية والتي قد تكون تقدمت لأنها قطعت أشواطاً متقدمة في الجوانب التنظيرية، أو تميَّزت بالسَّبْقِ في مجال المصطلحية السردية؛ أما من الجانب التطبيقي العملي فإننا نجد نصوصاً سردية كثيرة نابعة من الخصوصية العربية التي يميِّزها اللسان العربي، كالمقامات التي مثلت المادة الخام لهذا البحث الموسوم بـ: **جماليات البناء السردي في مقامات الحريري** الذي يسعى إلى المظر في الجوانب الجمالية التأثيرية في هذه النصوص السردية من خلال الرؤية السردية الحديثة.

وقد يجد الباحث في السرديات العربية القديمة وفق المناهج الحديثة التي إستمدت مشروعيتها وأصولها مما وفد من الآداب الأجنبية، نفسه في إضطرابٍ وحيرة كبيرين حيث يصعب عليه الجمع بين ما يوصفان ظاهراً بالمتناقضيْنِ؛ فالسرديات العربية بمختلف أنواعها كان يُنظَرُ إليها ولا يزال على أنها خليط من الألفاظ الغريبة وبعض المعاني الجزلة، وكثيرٌ من الزخارف البلاغية والصنعة في إبتكار الأساجيع المستملحة والكنايات المستحسنة، التي يسعى مُؤلِّفوها و راقِمُوها إلى المُتعة الأدبية أو الترويح اللغوي عن النفوس المشحونة بتوترات الأفات الإجتماعية والسياسة والإقتصادية وحتى الدينية أو الأيديولوجية؛ ولم يكن من بُدٍّ أو مخرجٍ سوى اللجوء إلى هذا السرد الذي قد يجوز فيه ما لا يجوز في غيره ويجدون فيه ما لم يجدوه في غيره، وقد تكون المقامات بإعتبارها من فنون السرد خير شاهدٍ على هذا الإدعاء، وإننا بذلك لانملك أن نقصر الأهداف من تأليف المقامات على الجانب الجمالي الترفيهي فحسب، بل هو ما تصالح عليه الناظرون في تلك السرديات التراثية عل وجه العموم لا التخصيص.

أما النظرة الحديثة للسرديات والتي تنظر إلى النصوص السردية بالعين الغربية التي تهتم بماتهتم به السرديات القديمة، حيث تركز في الدراسة على البناء السردي للنص وتضعه تحت المجهر في مخابر التحليل أين تتفكك أجزاءه من خلال المناهج الحديثة وتُدرس العلاقات التي تجمع تلك الأجزاء، وهي بذلك تهمل الجوانب الشكلية والجمالية لتلك النصوص.

و قد لا نستطيع إنكار ذلك التطور والنمو السريع في وتيرة الدراسات السردية وفق المنظور الحديث، الذي يكون قد ألمَّ بجميع جوانب السرد حتَّى المستمع أو المتلقي الذي أصبح وفق هذا المنظور يُشاركُ في الأحداث السردية بإعتباره مُبدعاً ويستطيع إمتلاك الرؤية التأويلية وحتى توجيه المؤلف أو تنبيهه بوجوده.

ولوعُدنا إلى فن المقامات الذي جعلناه سابقاً خير شاهدٍ على تلك النصوص السردية التراثية التي تقبل بالحداثة ولا تفقد إنتماءها إلى تلك العصور اللامعة من الأدب النثري العربي، والتي تقوم على الإبداع الممزوج بالمتعة والإمتاع؛ حيث كانت المقامة موضوعاً للدراسات السردية الحديثة بما لها من خصوصيات تميِّزُها على باقي الفنون السردية، فهي تجمع بكل بساطةٍ بين التراث والحداثة؛ كما أن المقامات عموماً والحريرية منها خاصة لم تكن تمثل الجانب المظلم من السرد الذي وُصِفَ به في يومٍ من الأيام وهو كونهُ يمثل شكلاً من أشكال الكذب، فليس كل السرد كذباً كما أنه ليس كل الشعر حقيقة؛ وقد وجدنا أن الحريري يُنافحُ في كثير المواقف عن مقاماته وأهدافها التربوية والأخلاقية وفي مقدمة كتابه المقامات رَدَّ كل تلك الأوهام و المزاعم التي جعلتها من مناهي الشرع.

وهنا يمكن أن نقول بدون أي تردد أو شك أن المقامات الحريرية أبدَتْ كثيراً من الإحترام للمستمع والمتلقي وتوجَّهتْ به نحو الإرتقاء والسمو بالأخلاق الإسلامية والإلتزام بالتعاليم الصحيحة للدين الحنيف، وذلك لما وجدناه فيها من صدقٍ في التوجه وإخلاص في المحتوى، وقد لا أكون في هذا القول كفأً للدفاع عن المقامات الحريرية فقد دافع عنها صاحبها ورَدَّ على بعضاً من تلك الإدعاءات التي جَرَّدَتها من الإفادات وسلكتها في مسلك الموضوعات من الجمادات والعجماوات، وأثَّم هؤلاء رُوَّاتها في وقتٍ من الأوقات.

أهمية الدراسة: وَلوْ تجاوزنا هذه العقبة وسلَّمنا ببُطْلانِ تلك الإدعاءات ونظرنا إلى تلك المقامات نظرة نقدية بعين المعقول، لسَلَكناها في مسلك الإفادات ولو في جانبها الوعظي أو التعليمي التربوي. ومن هنا يمكن أن ندرك أهمية الدراسة في فن المقامات وذلك لأنها جمعت بين جانبين مُهِمَّيْنِ في الدراسات السردية وهما: الشكل والموضوع؛ أما الجانب الشكلي فنجده متمثلاً في مجموعة من الجماليات والإيقاعات التي تتميز بها المقامات و إهتمامها بالتوازن في البناء السردي، والجانب الموضوعي الذي يُظهر لنا في تنويع الأغراض والأهداف في المقامة و كونها صالحَة للدراسات البنوية.

أهداف الدراسة: وفي مجمل هذا البحث الذي يهدف إلى إبراز بعض من الجوانب الجمالية التأثيرية في دراسة المقامات وفق المناهج السردية الحديثة، والجمع بين التراث والحداثة عن طريق فن المقامة.

إشكالية الدراسة: حيث يحاول هذا البحث الإجابة على بعض التساؤلات المهمة التي تساعد في الوصول إلى الأهداف المرسومة لهذا البحث وأبرزها:

– ما مدى إمكانية التعامل مع النصوص التراثية عامة و المقامات خاصة في مقارباتها التطبيقية وفق المناهج الحديثة؟ وماهي تجليَّات تطبيق الممارسة السردية الحديثة على المقامات، و الإستفادة من تلك الحداثة في إبراز جماليات التأثير للنص المقاماتي؟

ولأجل الإحاطة بجميع جوانب هذا البحث ومفاصله وكذا الإجابة على هاذين التساؤلَيْنِ اللّذَيْنِ تتفرَّعُ عنهما جملة من التساؤلات التي نسعى للإجابة عنها وهي:

1- كيف وظَّفَ الحريري شخصياته المقاماتية وماهي طرائق تقديم الشخصيات التي إعتمدها؟

2- ما أهمية الفضاء الزمكاني في البناء السردي للمقامات الحريرية؟

3- ما هي تجليات الجمالية التأثيرية في بناء المقامات الحريرية من خلال المنظور السردي الحديث؟

4- هل تميَّزَتْ اللغة السردية الحريرية وماهي الغاية منها عنده؟

هذه الأسئلة و غيرها يمكن أن تُكَوِّنَ لدى الباحث رؤية يحاول الوصول من خلالها إلى إجابات على هذه التساؤلات بإفتراض ضرورة الغوص في محيط التراث العربي ممثلاً في المقامات الحريرية بإستخدام المناهج الحديثة بشرط التَّحلي بالموضوعية في الطَّرح والتحليل، وذلك أننا قد نجد كثيراً من مميِّزات المقامات تصلح لتكون هدفاً للدراسة؛ بل قد يُستَفَادُ من هذه المناهج في إبراز جوانب جمالية تأثيرية جديدة في النص المقاماتي.

الدراسات السابقة: وقد تكون صعوبة الدراسة في الجمع بين التراث والحداثة عائقاً في دراسة موضوع المقامات إلا أننا وجدنا لهذا البحث بعض الدراسات السابقة التي تناولت البحث في السرديات المقاماتية وأهمها:

1- دراسة أيمن بكر تحت عنوان (السرد في مقامات الهمذاني)، التي إهتم فيها كثيراً بالتحليل السردي لبعضٍ من مقامات الهمذاني، وقد جمعت بين التنظير التاريخي لفن المقامات والتطرق في الجانب التطبيقي من الهذه الدراسة إلى للعناصر السردية وتحليلها في خمس مقامات بديعية، وكذا التعرف على بعض خصائصها؛ والملاحظ في هذه الدراسة كثيراً من السطحية في الطرح، وعدم التعمق في التحليل الذي ألزم الباحث به نفسه.

2- دراسة عبد الفتاح كيليطو المعَنوَنَة بـ: (المقامات السرد والأنساق الثقافية) حيث تطرق إلى دراسة المقامات وفق الأنساق الثقافية والتي عنى بها الجوانب الإجتماعية والدينية والأخلاقية، وقد تكون هذه

الدراسة أعمق في نواحي عديدة من دراسة أيمن بكر؛ حيث يكتشف القارئ بعض الجوانب الخفية في المقامة كانت تبدو سهلة في نظر الكثير من المتلقين وهي ممتنِعَة على معظمهم؛ وفي الجزء الأخير من الدراسة خصص مساحة معتبرة لقراءة بعض القضايا الحريرية في المقامات والخروج بتصورات جديدة تحمل وجهة نظر الباحث في تأويل بعض المقامات، وعلى أهمية هذا البحث إلا أن الباحث سقط في وهمِ الإدّعاء بأن المقامات الحريرية إنما هي واحد وخمسون مقامة وليست خمسين فقط.

3- دراسة عبد المالك مرتاض: بعنوان (تحليل سيميائي لجمالية الحيَّز في المقامة الياقوتية)، وكما يظهر من هذا العنوان فإن الدراسة هي سيميائية لأحد مكونات البناء السردي للمقام المتمثل في الحيَّز، وقد إستعمل مرتاض هذا المصطلح في جميع كتاباته بدلاً من مصطلح الفضاء الذي يدل على الخواء من وجهة نظره؛ وحاول مرتاض تقصي تلك الجماليات التي تميز الحيز في المقامات، إضافة إلى عناصرأخرى كالوصف مثلاً.

4- دراسة أبلاغ عبد الجليل: الموسومة بـ:(شعرية النص النثري: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري) حيث تسعى الباحثة ههنا إلى رؤية النص النثري بالعين الشعرية، والتوصل إلى إمكانية القراءةالشعرية للمقامات إنطلاقاً من المتن الحكائي وبعيداً عن أي سياقات خارجية؛ مما جعلها تلجأ مضطرةً أو عن قناعة إلى النظريات السردية الغربية الحديثة التي قد تمكنها من بلوغ أهدافها من هذه الدراسة.

وهناك عدة دراسات تلامس موضوع هذا البحث أوتكاد تقترب منه في بعض الأجزاء حيث يمكن الرجوع إليها لمزيدمن الإستزادة في هذا المجال، وإذا كان لكل بحثٍ من البحوث العلمية منهجه في الدراسة والتحليل فإن أنسب المناهج لهذا النوع من البحوث هو المنهج البنيوي وفق الدراسات السردية الحديثة، حيث نتتبع بناء الشخوص وتعالقها في ما بينها، وعلاقتها بالمكونات السردية الأخرى كالفضاء الزمكاني أو العناصر الثلاثة المُكونة لمنظور السرد، وحتى البناء السردي للغة الحريرية؛ ويلجأ البحث بعد ذلك إلى وسائل الوصف التحليلي الإستقرائي في تحليل المقامات و رصد الظواهر السردية في المقامات الخمسين.

خطة الدراسة: ولأجل بلوغ الأهداف المنشودة من هذا البحث وضع الباحث خطة للعمل تتكون من تمهيد وأربعة فصولٍ حيث إعتنى التمهيد بتمييز المفاهيم المصطلحية التي تتشكل منها الصورة العامة للبحث بالتطرق لشقي البحث وهما المقامات والسرد، ومكّن من التعرف على علم من أعلام الأدب العربي وهو الحريري صاحب القلادة الثمينة في عنق النثر العربي، ونقصد بذلك مدونة بحثنا هذا وهي "**المقامات** ". أما الفصل الأول من هذا البحث و الموسوم **بـ :الشخصيات في مقامات الحريري**، فقد خصصناه

لدراسة الشخصيات الحريرية وأنواعها وطرائق تقديمها وأهميتها في سيرورة الاحداث السردية للمقامة، وكذا عبقرية الحريري في إظهار الجانب الجمالي في توظيف الشخوص من أجل خدمة الرؤية السردية للمؤلف.

وجاء الفصل الثاني: **الفضاء الزمكاني** ليعالج عنصري الزمان و المكان في المقامات الحريرية من حيث الأهمية الجمالية التأثيرية والتواصلية حيث يُوظف المؤلف هاذين العنصرين للتواصل مع المستمع أو القارئ وبعثه على التفاعل مع كل الأحداث السردية بإختلاف حدودها الزمانية والمكانية.

أما الفصل الثالث من هذا البحث: **منظور السرد** فهو إبرازٌ لجميع زوايا الرؤية الخاصة بالعملية السردية، وإظهار العلاقات بين العناصر الثلاث المكونة للمنظور السردي المتمثلة في السارد والمسرود له والمسرود. وفي آخر فصول هذا البحث: **لغة السرد** تطرق الباحث إلى اللغة الحريرية وأهميتها في النصوص السردية عموما وفي المقامات خاصة؛ حيث تعتبر عند الحريري غاية في حد ذاتها ومدى إرتباطها بالوصف والحوار، ويسعى البحث لإبراز العناية الكبيرة من المؤلف بلغته في هذه المقامات وفي غيرها من المؤلفات؛ وخاتمة هذا البحث سرد لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث وبعض التوصيات في سياق الإهتمام بالتراث السردي القديم والنثري منه خاصة. وقد إعتمدت في هذا البحث على بعض المصادر والمراجع التي ساعدتني على جلاء الرؤية منها:

1- أبو محمد القاسم بن علي الحريري: درة الغواص في أوهام الخواص.

2- شوقي ضيف: المقامة .

3- حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي).

4- سعيد يقطين: الكلام والخبر.

وفي الاخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العظيم للأستاذ المشرف على هذا البحث الدكتور بلقاسم مالكية على صبره و لين جانبه وإخلاصه في توجيه هذا البحث وتصويبه نحو الطريق الصحيح، وإني أدعو الله مخلصا أن ينفع به كل مجتهدٍ في هذا المضمار؛ ونسأل الله تعالى أن يتقبل هذا العمل ويُنتَفَعُ به و بالله التوفيق.

محمد زاوي

غرداية في:6 شعبان1436هـ/2015.5.25م

تمهيـــد

مفاهيم مصطلحية

أولاً: مفهوم الجمال والجمالية.

ثانياً: الـســـــرد.

ثالثاً: الـبنـــــاء.

رابعاً: مفهوم المـقامـــات.

خامساً:مــن هـــو الحريـــري؟

لقد تعددت الدراسات السردية واختلفت بين الباحثين و ذلك حسب رؤية كل باحث للنصوص السردية، وتجاوز إشكالية التجنيس، وقد سمحت لنفسي في هذه المقاربة بتجاوز هذا الخلاف فهذا ليس موضع البسط فيه وسأقف برهة عند محاولة تصنيف المقامة بين فنون الأدب عند بعض العلماء القدامى والمحدثين على أن نبسط فيه القول عند التطرق لمفهوم المقامة وتعريفها.

ذكر الزمخشري صاحب المقامات في كتابه أساس البلاغة: «وقام بين يدي الأمير بمقامة حسنة، وبمقامات:بخطبة أو عظة أو غيرها» [1] ، و قد كان لهذا التعريف أثر في تصنيف المقامة عند أبي القاسم فهو كما ترى جعلها موقفا في صفة الخطبة أو الموعظة الحسنة يقفه صاحب المقامة بين يدي الحاكم، وذهب ابن الأثير في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر" إلى غير ذلك عندما سُئل عن ذلك بقوله : «لا عجب لأن المقامات مدارها جميعها على حكاية تُخرج إلى مخلَص» [2]، وكأن ابن الأثير لا يرى للمقامة بالغ الأثر في الموعظة أو التعليم، ونهايتها عند مخرج يفتحه الحاكي للمتلقي بعد الطواف به عبر أحداث ينسجها من خياله ويصبها في قوالب ألفاظه المُنمّقة بالسجع و التجنيس؛ و كما القدامى اختلف المحدثون في جنس المقامة فنجد شوقي ضيف يخرجها من خانة القصة أو الحكاية، ويقول: «فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر ولعله من أجل ذلك سمّاها بديع الزمان مقامة، لم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقاً فأجراهُ في شكلٍ قصصي» [3]، ونستطيع أن نستخرج صفة جديدة للمقامة عند المحدثين إضافة إلى الشكل القصصي وهي عنصر التشويق، وهناك من المحدثين من يرى غير ذلك فالناقد زكي مبارك يقول: «هي القصص القصير التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطِرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون» [4]، وما يهم هنا إنما هو الشكل أو القالب و ليس ما يحْمِل سواءً كان مثمراً أو منكراً. ولقد عمدتُ في هذا البحث إطلاق المصطلح باعتبار المقامة فناً سردياً ولم أتقيّد بمفهومٍ خاص، وفي مقابل ذلك يلزم كل باحث التقيّد بضبط مصطلحات بحثه، وقد تعلق هذا البحث ببعض المفاهيم التي وجب تحديدها من خلال هذا التمهيد وهي : مفهوم الجمال والجمالية والفرق بينهما، والبناء السردي، والتعريف بفن المقامة وكذا صاحب المقامات الحريرية أبو محمد القاسم بن علي.

---

[1] الزمخشري أبو القاسم، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ص378، مادة(ق و م).

[2] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1 ، 1998، ص22.

[3] شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1973، ص08.

[4] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة السعادة الكبرى، ط2،ج1، 1957، ص157.

أولاً– مفهوم الجمال والجمالية :

قبل التطرق لبيان قيمة الجمال في فن المقامة يلزمنا أن نعرفه التعريف اللغوي والاصطلاحي وبيان الفروق بينه و بين مصطلح الجمالية.

إن الجمال في الأصل وصفٌ يُطلق على الأحوال الظاهرة و الأفعال و الأخلاق إلا أننا نستعمله بمعناه المحسوس فنستعمله في الصور، وقد أستعمل القرآن الكريم لفظ "الجمال"في ثمان مواضع بمعناه الأصلي باستثناء واحد.

قال تعالى: **﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾** [سورة الحجر، الآية:85].

وقال تعالى: **﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ إِنْ كُنْتُنَّ تُرِدْنَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾** [سورة الأحزاب، الآية:28].

وقوله تعالى: **﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا﴾** [سورة المعارج، الآية:05].

في كل هذه الآيات جاء معنى "جميلا" موافقا للمعنى الأصلي غير المحسوس.

الجمال لغة:

الجمال بمعناه المستعمل وهو الوصف الحسي للصور وقد جاء في القرآن الكريم في موضع واحد أورده ابن منظور في قوله: « الجمال مصدر الجميل، والفعل. جمُلَ، قال تعالى: **﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾**، الآية بمعنى البهاء و الحُسن» [1] ؛ وهذا وصفٌ للأنعام مرادفاً لمعنى الحُسن.

ويرى ابن سيده خلاف المعنى الأصلي للجمال ويقول: « الجمال: الحسن، يكون في الفعل والخلق. وقد جمُل جمالاً، فهو جميل، وجُمال، وامرأة جملاء: جميلة »[2]، ومن خلال هذا المفهوم يمكن القول أن المعنى المراد من الجمال هو الحسن بمعنييه الحسي و المعنوي ومنه قوله تعالى مخاطبا رسوله الكريم– صلى الله عليه وسلم– :**﴿لَا يَحِلُّ لَكَ النِّسَاءُ مِنْ بَعْدُ وَلَا أَنْ تَبَدَّلَ بِهِنَّ مِنْ أَزْوَاجٍ وَلَوْ أَعْجَبَكَ حُسْنُهُنَّ إِلَّا مَا**

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم(ابن منظور)، لسان العرب، تح:عبد الرحمان محمد القاسم النجدي، دار صادر، بيروت، ط1،ج3، 1992، ص202.

[2] ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: محمد علي النجار، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط2،ج7، مج2، 2003، ص313 مادة (ج م ل).

مَلَكَتْ يَمِينُكَ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ رَقِيبًا﴾ [سورة الأحزاب، الآية:52]؛ الحُسْنُ هنا تأثير على النفس أدى ذلك إلى معنى الإعجاب.

الجمال اصطلاحاً:

يمكن أن نعرف الجمال اصطلاحا بغض النظر عن كونه حقيقة قائمة، ملموس أم مجرد عن الحقيقة فنقول أن الجمال شعور نفسي عند رؤية الأشياء، وهذه الأشياء لا تُوصف بالجمال أو القبح لذاتها و إنما شعور الناظر إليها هو الذي يولد الإعجاب أو النفور؛ فالأشياء الجميلة عند بعض الناس ليست كذلك عند البعض الآخر.

ونجد في المعاجم الأدبية تعريفات متباينة للجمال منها كونه : « ما يثير فينا الإحساس بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان، وإننا لنعجز على الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال ؛ لأنه في واقعه إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤيته أثر تتلاقى فيه عناصر متعددة و متنوعة ومختلفة، و معرفة الجمال ليست خاضعة للعقل ومعاييره، بل هي إكْتِنَاهٌ انفعالي» [1]، و بذلك تبتعد ماهية الجمال عن الحقيقة و العقل والمعايير المتفق عليها فكيف يُتفق عن أشياء جعلها الله تختلف بين البشر ولو شاء سبحانه لجعل الناس أمة واحدة؟!.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نقسم الجمال إلى قسمين، جمال ظاهر وباطن:

فالجمال الظاهر هو كل ما اختصت به بعض الصور والأشياء من زينة وحسن وكمال يترك أثرا في النفوس ويجلب إليه الأنظار.

أما الجمال الباطن فهو المراد لذاته، ومنه جمال العلم والعقل والعفة والشجاعة وغيرها من الأخلاق وما يُستحسن من الأفعال.

وقد انتقل هذا التباين في تحديد مفهوم الجمال إلى الأدب والنقد العربيين فإننا نجد من يرى أن الجمال في الأدب إنما يحصل بالممارسة و الدُربة فهو يُكتسَب اكتسابا وعلى ذلك قسّم ابن قتيبة الشعراء في كتابه "الشعر و الشعراء" إلى متكلف ومطبوع، يقول:« ومن الشعراء المتكلف والمطبوع فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثِّقَاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر»[2] ؛ ومن قائل إن الجمال في الأدب العربي إنما هو ملكة وجِبلّة تكون لبعض دون الآخر أو هو المطبوع عند ابن قُتيبة حين ذكر القسم

---

[1] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص85.

[2] أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح/ شر: أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، ط1،ج1، 2010، ص77.

الثاني في تقسيمه للشعراء في قوله:« و المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتَبيّنْتَ على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزَحَّر»[1]؛ فأبو محمد يُفرق بين مفهومي الجمال، و يحكم عليهما من خلال الطبع و التكلُّف.

الجمالية: تتعدد معاني الجمالية وتختلف من باحث إلى آخر، و الجمالية مصدر صناعي مشتق من الجمال ونأخذ قول عباس حسن في ذلك:« يُطلق على كل لفظ(جامد أو مشتق،اسم أو غير اسم) زِيد في آخره حرفان، هما ياءٌ مشدّدة بعدها تاء تأنيث مربوطة ليصير بعد زيادة الحرفين اسماً دالاً على معنى مجرد لم يكن يدل عليه قبل الزيادة، وهذا المعنى المجرد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ، مثل التقدم، والتقدمية، الوطن و الوطنية،...»[2]؛ ونجد بعضا من المعنى اللغوي في تعريف سعيد علوش للجمالية يقول:« الجمالية نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي الفني يُنزل جميع عناصر العمل في جمالياته، وترمي(النزعة الجمالية)، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، ويُنتج كل عصر(جمالية)،إذ لا توجد(جمالية مطلقة)، بل (جمالية نسبية)، تساهم فيها الأجيال/الحضارات/الإبداعات، الأدبية والفنية»[3]؛ نفهم من هذا التعريف أن الجمالية لا تحمل معنى الجمال فحسب، بل هي وصف لجوانب عدة محيطة بلفظة الجمال ولا تدل عليه دلالة مباشرة فقط فقد تكون دالة على الفعل متمثلا في العمل الأدبي، أو الفاعل و هو صاحب الإبداع الأدبي وقد تكون بمعنى المتلقي الذي يحدد معنى الجمالية، وعلى ذلك تتبين الفروق بين لفظي الجمال و الجمالية حيث يمكن أن نقول مثلاً: جمالية السرد في مقامات الحريري، ولا نقول جمال السرد، أو نقول جمالية التلقي ، ولا نقول جمال التلقي، أما في هذا البحث فإننا نستأثر بجماليات التأثير الذي يتركه النص السردي المقاماتي في نفوس المتلقين من خلال براعة المؤلف في توظيف العناصر السردية وفق الرؤية الحديثة للسرد وكذا القدرة على التحكم في اللغة السردية في المقامات. وفي دربنا لتحديد مفاهيم ومصطلحات هذا البحث نقف عند مفهومُ ثانيَ المصطلحات في هذا البحث وهو البناء السردي، وهو من المصطلحات المركبة حيث يمكن تفكيكه إلى مصطلحين هما البناء الذي يحيلنا إلى الوحدات التركيبية لنص المقامة وطبيعة العلاقات بين هذه البنى التي تُدْرَسُ بدورها داخلياً بعيداً عن السياقات الخارجية التي قد تُغيِّرُ في هذا البناءالسردي للمقامة، ومصطلح السرد الذي يمثل أسلوب إنشاء المقامة؛ ونبدأ بتعريف السرد.

---

[1] المصدر السابق:ص88.

[2] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط8،ج3 ،1987، ص186–187

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص62.

ثانياً– السرد: السرد في اللغة تقدمة شيئ إلى شيئ تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث و نحوه يسرُده سرداً إذا تابعه[1].

و السرد ضمُّك الشيئ، بعضه إلى بعض و في التنزيل:﴿ **وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ**﴾[2]؛ قال مجاهد في قوله تعالى:﴿ **وقَدِّرْ في السَّرْدِ**﴾ لا تدق المسمار فيقلق في الحلقة، ولا تغلظه فيفصمها، واجعَلهُ بقدر[3].

و السرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها، والسردُ:الثقب والمسرودة:الدرع المثقوبة[4]؛ وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة سردٌ أي متتابعة وهي: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحدة فرد وهو رجبُ [5]؛ إذاً للسرد في اللغة معان عدة و قد اقتصرت على أربع منها في هذا السياق وهي:

- السرد بمعنى التتابع والتوالي.
- السرد بمعنى الإحكام والتقدير الجيّد.
- السرد اسم جامع للدروع والحلق.
- السرد بمعنى الثقب.

وقد تطور هذا المصطلح بتطور الحركة الأدبية في العصر الحديث ليقتصر على دلالة واحدة وهي فن القص أو الحكي (Narration)، ويمكن أن نلمس ذلك عند تعرضنا للمفهوم الاصطلاحي للسرد.

السرد اصطلاحاً:

نشأ السرد قديما في المجالس و الجماعات من الناس، ولم يُعرف إلا مرتبطا بالمقامة، ومن ثمّ انتقلت دلالته إلى الأحاديث التي تدور في هذه المجالس، ثم اختص مصطلح السرد للدلالة على نوع من الحكي على لسان راوٍ، يسرد فيها مجموعة من الأفعال والأقوال لبطل الحكاية(المقامة) التي تتسم غالبا بطابع التشويق والسخرية؛ ثم تطور مصطلح السرد حتى أصبح لصيقا بمفهوم الرواية بفعل الرافد الغربي الجديد، حيث دخل السرد العربي في نزاع البحث عن الهوية العربية، ولم يجد لذلك مخرجا لاعتماده غالباً على الترجمة التي لا تسمن ولا تغني من العدول عن المعنى الحقيقي؛ ويمكن أن نستعين في تحديد مفهوم السرد بمعاجم المصطلحات، يقول سعيد علوش:« السرد، خطاب مغلق، حيث يُداخل زمن الدال، (في تعارض مع

---

(1) ينظر:أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مادة (س ر د).

(2) ينظر:ابن دريد، الاشتقاق، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، ط1،ج1، 1991، ص143.

(3) ينظر:عماد الدين ابي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة،ج6، 2002، ص498.

(4) ينظر:أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مادة (س ر د).

(5) ينظر:محمد أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المكتبة العصرية، 1999، باب السين مادة (س ر د).

الوصف)؛ والسرد خطاب غير منجز؛ وقانون السرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي»[1]؛ غير أن السرد العربي ممثلا في المقامة بدأ مختلفا عن القصص و أقرب ما يكون إلى صفة الحديث كأحاديث ابن دريد؛ وعلم السرد:« دراسة السرد، والبنيات السردية وهو تقنيات خطابية في الرواية، وعلم السرد هو علم القصة عند(تودوروف)»[2]، وهذا التعريف الجديد يظهر لنا علاقة السرد بالمناهج الحديثة واقترابه من فن الرواية والقصة باعتباره علماً من العلوم الإبداعية، وهناك رؤية أخرى أكثر شمولية لا تقصر السرد على دلالة معينة أو حقل دلالي محدود، يقول سعيد يقطين: « السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يُبدعه الإنسان أين ما وُجد وحيث ما كان، ويرتبط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استُعمل فيه. قدّم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالاً وأنواعا سردية متعددة، وتتضمن السرد الخطابي اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها»[3]؛ وهنا لا نجد حرجاً في الإدعاء بأن السرد ديوان العرب في مقابل الشعر، بل إن السرد الحديث سابق الشعر وتقدم عليه لما يمتاز به من مرونة و مسايرة لتطور مختلف الفنون الأدبية كالمسرح والسينما وحتى اللوحات المرسومة؛ وهناك من المحدثين من يرى أن السرد :« هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي؛ وهو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة (الراوي ـــ القصة ـــ المروي له)، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[4]؛ وعلى ذلك يمكننا القول أن السرد من هذا المنظور هو اللباس والزينة من الحلي التي تتسربل بها الحكاية، ويشارك في ذلك عناصر داخلية وأخرى خارجية ذات صلة وتأثير يراها البعض من النقاد ضرورية في الأثر الأدبي.

و قد اقترن السرد حديثا بمصطلح البنية، المرتبط بالمنهج البنيوي الذي يصف العمل الأدبي وفقاً لبنياته الداخلية ومجموع العلاقات التي تربط هذه البنيات، وقد وجب علينا التطرق لمفهوم مصطلح البناء ولو بشيءٍ مختصر من أجل الإحاطة بجميع جوانب هذا البحث.

ثالثاً– البناء:

لغةً البناء مصدر الفعل الثلاثي بنى، ورد في القاموس المحيط:« البني نقيض الهدم بناهُ يبنيه بنياً وبناءً وبُنيانا؛ والبناء المبني؛ وبناء الكلمة لزوم آخرها ضرباً واحدا من سكون أو حركة لا لعاملٍ»[5].

وقد ذكر ابن فارس:« بني: الباء و النون والياء أصل واحد، وهو بناءُ الشيئ، بضمّ بعضِه إلى بعضٍ: تقول بنيتُ البناء أبنيةً، وتُسمى مكة البنيّةَ »[6]. وقال الزمخشري: « بني: بنى بيتاً أحسن بناءٍ وبُنيانٍ، وهذا بناءٌ

---

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص110.

(2) نفسه: ص111.

(3) سعيد يقطين، الكلام و الخبر:مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص19.

(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص45.

(5) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت،ج4، 1983، ص305.

(6) أبو الحسين احمد بن فارس بن زكرياء، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ص138.

حسن وبنيانٌ حسنٌ ﴿كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾[سورة الصف، الآية:4]، سُميَ المبنيُ بالمصدر، وبناؤك من أحسن الأبنية ؛ ومن المجـاز: بَنَى على أهله، دخل عليها، وقالوا: بنى بأهله، كقولهم: أعرس بها »[1].

تتعدد المعاني اللغوية لمصطلح البناء، وقد أوردت خمسة منها وهي:

- فعل البناء أو التعمير،وهو نقيض الهدم.
- البناء للكلمة وهو في مقابل الإعراب.
- معنى الجمع بضم الأشياء بعضها إلى بعض.
- التآلف والنظام المحكم عكسه الفرقة.
- معنى الزواج، اجتماع الزوج بزوجته.

البناء اصطلاحاً:

قد عرفنا سابقا المعاني اللغوية المختلفة لمصطلح البناء، والتي كانت مستعملة في الأدب العربي القديم وقد ورد بعض منها في القرآن الكريم وليس مجال البسط فيه هاهنا؛ أما في الاصطلاح فقد يصعب حدُّه لكثرة مشاربه، وكما سبق الذكر فقد ارتبط هذا المصطلح في النقد الحديث بمصطلح البنية ومنهج البنيوية، فماهي البنية في الأدب الحديث؟.

للإجابة على هذا السؤال استعنت بأقوال بعض النقاد المحدثين العرب وبعض التعريفات الغربية، يقول صلاح فضل:« البنية كل مُكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداهُ»[2]، وهنا تظهر لنا مصطلحات، التماسك، والمكون، والعلاقة التي تربط هذه المكونات السابقة واللاحقة، ونجد مفهوم البنية يتجلى ويبرز تماسكها كلما تيسرت العلاقة بين مكوناتها، ويظهر تفكك البنية إذا سرى التنافر بين مكوناتها وتلاشت العلاقات التي تربطها.

ونجد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:« البنية هي المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي»[3]، وهذه نظرة حديثة حيث تتدخل عوامل خارجية في ماهية البنية الداخلية للأعمال الأدبية كالنص في حد ذاته، أو القارئ الذي يُسمح له بالقراءة المغايرة أو التأويل؛ ويؤكد جان بياجيه على عنصر

---

[1] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،ج1، 1998، ص78–79، مادة(ب ن ي).

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص121.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص96.

المجموعة في تعريفه للبنية بقوله :« البنية مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسِها، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية»[1]، كما أن هذه الخصائص البنيوية صالحة لكل مجالات العلوم الإنسانية منها والتجريبية فلا يمكن ينمو العمل الأدبي إلا من خلال التفاعلات الداخلية بين عناصره وِفق علاقات مناسبة تسمح بتفاعلها لتُعطي تراكيب جديدة تزيد في ثراء الآثار الأدبية الشعرية منها والنثرية التي أنتجت لنا أنواعا مختلفة عبر مراحل تطور الأدب العربي ومنها فن المقامة؛ فما هو مفهوم المقامة في اللغة والاصطلاح؟ وما هو موقع المقامات الفنية في الأدب العربي قديما وحديثا؟

رابعاً– مفهوم المقامات في الأدب العربي قديما و حديثا:

قبل التطرق للمعاني اللغوية لمصطلح المقامة، وجب أن نعرض لمعانيها في الأدب العربي القديم قبل أن تُعرف بمعناها الفني البديعي، فهل يختلف المعنيين سواء في الشعر أو النثر؟.

– في الشعر العربي القديم:

وردت لفظة مقامة مفردة أو بصيغة الجمع في الشعر القديم الجاهلي والإسلامي في مواضع عدة، نذكر بعضا منها قول زهير بن أبي سلمى:

وفيهم مقاماتٌ حسانٌ وُجوهُهم وأَنديَةٌ يَنْتابُها القَولُ والفِعْلُ[2]

يقول الأعلم النحوي:« المقامات المجالس سُميت بذلك لأن الرجل كان يقوم في المجلس فيحضُ على الخير ويصلحُ بين الناس؛ وأراد بالمقامات أهلها و لذالك قال حِسان وجوههم»[3].

ومقامات عند زهير بمعنى من يجلس في النوادي، وهؤلاء الجُلاَّس هم الموصوفين بحِسان الوجوه.

و مثل هذا المعنى نجده في قول لبيدٍ:

و مَقَامَةٍ غُلْبِ الرِّقَابِ كَأَنَّهُمْ جِنٌّ لَدَى طَرَفِ الحَصِيرِ قِيَامُ[4]

المقامة: أهل مجلس[5]؛ و يرى ابن منظور أن المقامة هنا هي الجماعة من الناس[6].

---

(1) جان بياجيه،البنيوية، تر:عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص8.

(2) علي حسن فاعور، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص7.

(3) أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى (الأعلم النحوي الشَنْتَمَرِي)، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، المطبعة الحميدية، القاهرة، ط1، 1323هـ، ص23.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، (د ،ط)، (د ،ت)، ص161.

(5) الطوسي، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص199.

(6) ينظر: ابن منظور، لسان العرب ، مادة:(قوم).

و ذكر سلامة بن جندل السعدي لفظة مقامات بصيغة الجمع في قوله:

يومان يوم مقامات و أندية ويومُ سيْرٍ إلى الأعداء تأْويبِ[1]

المقامات: جمع مقامة، بفتح الميم، وهي المجلس، أو بضمها وهي الإقامة؛ يريد بيوم المقامات و الأندية مواقف الخطابة و نحوها[2]؛ والمقامات هنا بمعنى المجالس ، وقد يعني شيئا آخر كالخطب و الفصل في الخصومات ؛ و من هذا المعنى أيضا قول مالك بن حريم الهمذاني:

وأَقبَلَ إخوانُ الصَّفاءِ فأَوضعُوا إلى كلِّ أحْوى في المقامة أفْرعا[3]

المقامة: المجلس والقوم؛ أراد أن شَيْبَه نَفَرَ مِنهُ إخوانُه[4].

و يمكن أن نستخلص من الأبيات السابقة ثلاث معان للمقامة وردت في معظم الأشعار العربية القديمة وهي:

- المجلس ، أو المكان.
- الجماعة من الناس يتخذون مجلسا.
- و قد تكون بمعنى الخُطب و الجمع بين المتخاصمين.

هذه معانٍ للمقامة عند الشعراء، فما هو مفهومها عند كُتاب النثر القُدامى؟.

– في النثر العربي القديم:

ذكر الجاحظ لفظ المقامة في مواطن عدة في كتبه، نأخذ منها قوله في العثمانية: « كنحوِ ما روينا من مآثرهم في مقاماتهم و مشاهدهم، وكصنيع عليٍّ و مؤازرته ببدر، و ككون أبي بكر في العريش و هذا ما لا يتدافع و لا يتناقض» [5]؛ ولا شك أن الجاحظ يريد رفع التعارض والتدافع بين صنيع أبي بكر الصديق وعلي رضي الله عنهما، والشاهد قوله مقاماتهم هاهنا بمعنى المواقف و الأفعال المأثورة.

---

[1] محمد بن الحسن الأحوَل، ديوان سلامة بن جندل، تح: فخر الدين قَبَاوَة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص53.

[2] المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1964، ص120.

[3] شريف راغب علاونة، ثلاثة شعراء مُقلُّون، شريف علاونة، عمان، ط1، 2007، ص38.

[4] أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، الأصمعيات (إختيار الأصمعي)، تح:أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، بيروت، ط5، 1963، ص63.

[5] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، العثمانية، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص143.

أما ابن قتيبة فنجده يقول في كتابه ((الشعر و الشعراء))، وذلك في معرض حديثه عن الأوقات التي يصعب فيها قرض الشعر وكتابة النثر على الشاعر أو الكاتب، يقول أبو محمد:« وكذالك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات و الجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب و على البليغ الخطيب»[1]؛ وهنا يتبين لنا من سياق الحديث أن المراد بالمقامات إنما هي الخُطب .

وقد تطور مفهوم المقامة حتى التَصَق بالفن الأدبي لينحصر في معنى محدود وهو المقامة الفنية، وإذا ذُكرت المقامات ذُكر معها البديع؛ وبديع الزمان، الذي أنشأ أول مقامة وأرَّخَ ذلك الحُصري في((زهر الآداب وثمر الألباب)) في قوله : « و ينخرط في هذا المعنى مقامة من مقامات الاسكندري في الكدية مما أنشأه بديع الزمان وأملاهُ في شهور سنة خمس وثمانين وثلاثمائة»[2]، ولا نستطيع الجزم أن بديعاً هو مبدعُ فن المقامة وذلك أنه ألف مقاماته معارضة لأحاديث ابن دريد التي تهدف إلى التعليم منها أكثر إلى الخطبة أو العِضَة، وقد نَطْمئِنُ إلى رأي الحصري الذي تبناه زكي مبارك في كتاب ((النثر الفني في القرن الرابع))، يقول أبو إسحاق:« ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزهري أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واسْتَنْخَبَها من معادن فكره..عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تَذُوبُ ظَرْفاً وتَقْطُرُ حُسْناً»[3]؛ وهناك اختلاف بين النقاد في نسبة فن المقامة إلى بديع الزمان، ويرجع سبب هذا الاختلاف حسب مرتاض إلى عدة أسباب منها أن الهمذاني لم يكتب تقديما لمقاماته يبين لنا من خلاله مرجعه الذي استند إليه في تأليفه، وقد يكون سبب الاختلاف المذكور عدم تثَبُت وجِدِّية الباحثين في أغوار هذا الفن العميق[4]؛ غير أن الحريريَ كفانا شر الاختلاف في تأليف مقاماته التي عارض فيها علامة همذان حين قال:«قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان و علامة همذان؛ إلى أن أُنشِئ مقامات أتلو فيها تِلو البديع»[5]؛ وقد نتساءل عن عدد المقامات البديعية التي عارضها الحريري، فهل هي أربعين أم أربعمائة؟ ونجد عبد المالك مرتاض ومن قبله زكي مبارك، يُفند عدد المقامات التي ذكرها بديع الزمان والتي بلغت أربعمائة مقامة إنما هي من سبيل المبالغة و التفاخر، و يقدم مرتاضُ ثمانيَ حُججٍ لهذا الإدعاء[6].

وقد انتقلت مقامات كل من بديع الزمان والحريري إلى الأندلس، وكانت الحريريةَ منها أكثر إقبالا من طرف الكُتاب، وعارضَها عدد كبير منهم كأبي حفص عمر بن الشهيد ذَكَرَه ابن بسام في الذخيرة : « وله

---

(1) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ص79.

(2) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب و ثمر الألباب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، ج2، ص369.

(3) نفسه، ج1،ص305.

(4) ينظر:عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط2،1988،ص149.

(5) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، دار الفكر، بيروت،ص5.

(6) ينظر، عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص161.

مقامة حُذفت بعض فصولها لطولها قال في صدرها: إن صناعة الكتابة محنة من المحن، ومهنة من المهن»[1]؛ وكانت صلة الحريري بالأندلسيين وثيقة خاصة من سمعوا منه كابن شرف القيرواني، و احمد بن محمد بن خلف الشاطبي، والحسن بن علي بن الحسن البطليوسي، ومنهم من درسها وقدم شروحا لها منهم أبو العباس احمد الشريشي[2]؛ أما في العصر الحديث فقد ظهر مقَامَاتِيُّون كُثُر في مشارق الأرض ومغاربها نسجوا مقاماتهم على نهج البديع والحريري وألبسوها لباس الحداثة والبساطة التي فرضتها حركة التطور والتغيير؛ وقبل الحديث عن مبدع المقامات الحريرية، وجب التعرف على مفهوم المقامة في اللغة والاصطلاح.

المقامة لغة:

جاء في لسان العرب:« المقامة بالفتح المجلس والجماعة من الناس»[3]. وفي القاموس المحيط:المقامة المجلس؛ وزاد على هذا المعنى البستاني في قطر المحيط:« المقامة المجلس و الجماعة جمع مقامات، وتُطلق المقامات على خُطب من منظوم و منثور كمقامات الحريري»[4].

هذان معنيان لُغويَّان للمقامة وَرَدَا في المعاجم العربية، وهناك معنى مجازي ذكرناه في بداية التمهيد وهو ما ذكرهُ الزمخشري في أساس البلاغة، وقام بين يدي الأمير بمقامة حسنة والمراد الخطبة وليس فعل القيام كما يُفهم في أول الأمر.

هذه معان ثلاث لمفهوم المقامة في المعاجم اللغوية بمعانيها العامة التي استُعملت في الأدب العربي قديما وحديثا فما هو مفهومها في الاصطلاح؟

المقامة في الاصطلاح:

نجد في معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب تعريفا للمقامة يجمع بين المعاني اللغوية و كونها فنا أدبيا من جنس القصة القصيرة تتميز بالسجع، وهدفها الموعظة أو ذكر النوادر والطرائف:«المقامة هي في الأدب العربي قصة قصيرة، مسجوعة تتضمن عظة أو ملحة أو نادرة، كان الأدباء يتبارون في كتابتها إظهارا لما يمتازون به من براعة لغوية و أدبية و أصل معناها ((المجلس)) و ((الجماعة من الناس))»[5]؛ و قد يكون الهدف من المقامة تعليميا، أو إظهارا لحكمة ما، أو حتى سرداً للأحاجي والنوادر؛ وجاء في معجم النقد العربي القديم:« المقامة لون من الأدب يقوم على الحكاية، و يُلتزَم فيه السجع»[6]، ويمكن القول أن

---

(1) أبوالحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، القسم الأول، مج1، 1997، ص674.

(2) ينظر، إحسان عباس ،تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين)، ص304.

(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب،ج15، ص399، مادة(قوم).

(4) المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت،ج2، 1869، ص1082، مادة(قوم).

(5) مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص379.

(6) احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، ج2، 1989، ص339.

المقامة فن من فنون السرد القديم ظهرت في القرن الرابع، وسماها الهمذاني إلا أن إرهاصاتها الأولى تمثلت في بعض الكتابات، والرسائل والأحاديث، ثم تطورت المقامات بعد البديع على يد كتاب أفذاذ أمثال الحريري الذي قال فيه أبو العباس الشريشي أحد شُرّاح مقاماته:«لم يُبق في البلاغة متعقّبا، ولا للريادة مترقّبا، لا سيّما في المقامات التي ابتدعها، والحكايات التي نوّعها وفرّعها، والملح التي وشّحها بدُرر الفِقَر ورصّعها فإنه برّزَ فيها سابقاً، و بزَّ البلغاء فائقاً، وأتى بالمعنى الدَّقيق للفظ الرقيق مطابقاً، وخلّدها تاجاً على هامة الأدب وتِقصاراً»[1]؛ وصدق الشريشي فإن مقامات الحريري حقاً قلادة في عنق الأدب العربي يُنظر إليها و يُستَمتَعُ بها وتعرض نفسها لكل ذَوَّاق للإبداع مُحِبٍّ للإمتاع له حِسٌّ أو ألقى السمع و هو شهيد.

وكما سبق القول فإن مقامات الحريري على خلاف سابقتها البديعية انتشرت في مساحة أوسع في البلاد العربية و العجمية على حد السواء، و لعل ذلك راجع إلى تمكن الحريري و تفرده في هذا الفن حتى أصبح رئيس مذهب الفن المقاماتي وكذلك لإعتماد الرئيس في كتابته للمقامات على تبيين منهجه و أهدافه من التأليف، و الدراسات السابقة التي ارتكز عليها و حتى أنك تجد التفصيل في خطوات و خطة العمل التي إعتمدها الحريري في المقامات، حيث يضع القارئَ في الطريق المباشر للوصول إلى النتائج و الأهداف المَرْجُوَّة من هذا التأليف، و بذلك يقطع الحريريُ الطريق على كل من جاء بعده يطرق هذا الفن و لا يسعه إلا أن يكون مُقلِّدا للرئيس، مُقلٍّ كان أو مكثرٍ في القول إن استطاع إلى ذلك سبيلاً.

ويُعتبر كتاب المقامات للحريري من عيون النثر العربي الذي اشتهر و انتشر كانتشار النار في الهشيم وذلك في حياة الرئيس و بعد مماته؛ وذكر ياقوت الحموي أن جابر بن هبة الله قرأ على القاسم بن علي الحريري المقامات في شهور سنة أربع عشرة و خمسمائة، و في قوله:

يا أَهْلَ ذَا المغْنَى وُقيتُمْ شَراًّ و لاَ لَقِيتُمْ مَا بَقِيتُمْ ضُرًّا

قَدْ دَفَعَ اللَّيْلُ الذِّي اكْفَهَرَّا إلَى ذَرَاكُمْ شَعِثاً مُغْبَرًّا*

كان يظن أنه ((سغبا معترا)) و قد قرأه كما كان يظن أي سغبا معترا، فتوقف الحريري و فَكَّر ساعة ثم قال: والله لقد أجَدْتَ في التصحيف و إنه أجود، فرُبَّ شعث مغبر غير محتاج، والسغب المعتر موضع الحاجة، ولولا أني كتبت خطي إلى هذا اليوم على سبعمائة نسخة قُرئت علي لغيَّرتُ الشعث بالسغب والمغبر بالمعتر[2]؛ وأنت ترى أن الحريري ذكر سبعمائة كتاب وقَّعها بيده و صححها لما قُرأت عليه و ذلك

---

[1] أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، 1992،ص5.

* ذكرهما الحريري في المقامة الكوفية، (المقامات)، ص41.

[2] ينظر:ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب في معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، ج3، 1993، ص2205.

في حياته، وقد نالت مقامات الحريري مكانة عالية عند القدماء و ارتقت منزلة سامية لما حوت من فوائد تعليمية و جواهر أدبية جعلت ياقوت الحموي يذكرها في معجمه بقوله: «ولقد وافق كتاب المقامات من السعد ما لم يُوافق مثله كتاب البته، فإنه جمع بين حقيقة الجودة و البلاغة، واتسعت له الألفاظ، و انقادت له وفود البراعة حتى أخذ بأزمتها و ملك ربقَتَها، فأختار ألفاظها وأحسن نسقها؛ حتى لو ادعى بها الإعجاز لما وجد من يدفع صدره و لا يرد قوله ولا يأتي بما يقاربها، فضلا عن أن يأتي بمثلها»[1]؛ ولا يستطيع أحد من المتأخرين إنكار هذا السبق و التميز للمقامات فلم تُدرك مكانتها من قبل ولا من بعد.

وممن جاء بعد الحريري و حاول التقليد و معارضة المقامات أبو الطاهر محمد التميمي السرقسطي الأندلسي، الذي حاول كتابة مقامات كالحريرية في كتاب و سماها ((الخمسين مقامة اللزومية)) و هي كلزوميات المعري حيث ألزم نفسه ما لا يلزم في نثرها، و راوي المقامات اللزومية هو المنذر بن همام، وبطلها السائب بن تمام.

أما الزمخشري فقد حاول التأليف في هذا الفن و لم يستطع لذلك سبيلا، فأنشأ مائة مقامة لا تتلاقى مع المقامة سوى في اسمها حيث خرج على العرف المقاماتي فلا تجد لها بطلاً ولا راوٍ غير الراوي الخارجي و هو المؤلف نفسه، يقدم لها جملة من المواعظ و يحذرها من الانحراف و الزيغ عن الصراط المستقيم، وأن تبتعد عن الطريق الذي يوردها المهالك و أن تتوب إلى الله رب كل عابد وناسك، وتجد أن الزمخشري يخاطب نفسه خطابا مباشرا و يسمِّي نفسه بالاسم، وقد اعترف جار الله بقصوره و قلة حيلته في بلوغ درجة الحريري في هذا الفن إلا أن البعض حاول التقليد كابن الجوزي و ابن ناقيا و السيوطي، ومن المحدثين اجتهد الشيخ ناصيف اليازجي في تأليف مقامات على شاكلة المقامات الحريرية فانكب عليها حفظاً و مدارسة حتى أكسبته ملكة و تمكنا من اللغة و البيان وجمالا و استقامة في اللسان، وعقد العزم حتى أسعفته القريحة إلى كتابة أكثر من ستين مقامة سماها((مجمع البحرين))، أي الشعر و النثر و جعل لها بطلا يسمى ميمون بن حزام وأسند روايتها إلى سهيل بن عباد، وقد حاكى اليازجيُ الحريريَ في مقاماته محاكاة شديدة و جعل بطلها غريبا يتنقل بين البلدان في مطاردة دائمة من راويها بن عباد كما يفعل بن همام مع السروجي عند الحريري.

وفي هذا العصر ظهر من يطمع في الزحام و يقترب من شرر الحمام إلى أن يخوض في هذا البحر العباب و ينتسب إلى ريادة القوم في فن المقامات و الحديث في الأنظمة و السياسات، ومن أولئك عبد الخالق عائضا ابن القرني الذي كتب سبعاً وستين مقامة اختلفت في الموضوع و الشكل و تنوعت في اسمائها بين الدلالة عن الأمكنة و الذوات و المواضيع تارة والعجماوات و الجمادات تارة أخرى، فهي تختلف عن الحريرية في دلالة أسمائها فتجد من المقامات القرنية: المقامة الأمريكية، و المقامة السياسية، و المقامة

[1] المصدر السابق:ص22O5.

الحُسينية، والبوليسية، و الجامعية، وحتى أنك تجد المقامة الشيطانية؛ ونلاحظ في المقامات القرنية أن صاحبها يحاكي الحريري في التأليف و يتبع خطاه شبرا بشبر و ذراعا بذراع حتى إذا قال الحريريُ في تقديمه للمقامات :«فأشار من إشارته حكم و طاعته غُنم إلى أن أُنشئَ مقامات»[1]، قال ابن القرني: « فقد أشار علي الشيخ الأريب، والشاعر الأديب، الدكتور أحمد بن علي القرني الأستاذ بالجامعة الإسلامية بكتابة مقامات»[2]؛ فأنت ترى أن المعاصر عارض المتقدم في إنشاء المقامات و إكتفى بالشكل و أغفل أو أهمل الاعتناء و التقيُّد بعناصر بناء المقامة التي ابتدعها بديع الزمان و أسس لها من بعده الرئيس أبو محمد، و لستَ تجد في المقامات القرنية بطلاً، و لا حتى راوٍ داخلياً كان أو خارجيا، إنما هي مواعظ و خطب تدخل في سلك المقالة، وإن شئتَ قل سجع كسجع الكهان، بادي الصنعة شديد التكلف.

و لا نبالغ إن قلنا أن الحريري أسس لفن المقامة و بيّن معالمه و قدمه ناضجاً، عصياً على من جاء بعده، يُرى للقارئ سهلاً و هو يمتنع عن الأديب البليغ و الناظم الضَّليع، و يُرى للقارئ و الباحث في كتاب المقامات براعة الحريري في التأليف و التزامه بمنهج دقيق في هذا الكتاب، وقد قسمه إلى خاتمة ذكر فيها تقصيره في هذا التأليف و استدراكه للأخطاء الواقعة فيه و هذا من تواضع الحريري و أدبه، كما أبدى موافقته لكتابتها و نسخها و الاستفادة منها لعل الله يعفو عنه مما بدر منه من باطل اللغو وضلال اللهو؛ وثاني الأقسام من الكتاب متن المقامات و هو:« خمسين مقامة تحتوي على جِد القول وهزله و رقيق اللفظ و جَزْله و غُرَرِ البيان و دُرَرِه و مُلَح الأدب ونوادره »[3]، و تراوحت بين الأدبية و الدينية؛ و ثالثهما مقدمة الكتاب و قد حوت فوائد جمّة لا يستغني عنها طالب العلم أو الباحث أو المؤلف على حد السواء؛ ويبتدئ الحريري التقديم للمقامات بالحمد و الثناء و يشرع في سرد مصاعِب التأليف النفسيّة أو الجسمية التي تثبط العزيمة و تقتل النفس السقيمة و منها العجز و الحصَر، و كثرة الكلام و فضوله، و كذا إتباع هوى النفس أو ما يعرف ((بالتأليف الإيديولوجي)) و هو من آفات العلم و البحث حيث يُرى الباطل أحق أن يُتبع و الحق باطل يُمتَنع، وإن سلِمتَ من ذا و ذاك فأنت بين حاسدٍ و شامتٍ من اجتهادك في مسعاك.

ويعرِّج الحريري بعد ذلك على وصف البيئة الأدبية المزامنة لهذا التأليف و تجد أنها تعيش ركودا و انحطاطا أرجعَا النفوس إلى الحنين لذكر المقامات، و يشير الحريري إلى الدراسات السابقة لمقاماته و مبدعها الهمذاني و يذكر الركيزتين الأساسيّتيْن اللتيْن اعتمدهما في المقامة وهما الراوي و المؤلف و ذكر اسميهما و هذا يبرز لك جانباً من شخصية الحريري و هو إطلاعه و ثقافته؛ وأما أسباب الاختيار في التأليف فهي تلبية المطيع دعوة من دعوته حُكْم و طاعته غُنْم و هو الحاكم الذي أشار عليه بإنشاء مقامات و قد أوردناه في السابق من

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص5.

[2] عائض القرني، مقامات عائض القرني، مكتبة الصحابة، الشارقة، ط1، 2000، ص9.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص6.

الصفحات، و لا تكاد تخلو هذه المقدمة من ذكر الألفاظ الدالة على تواضع الحريري و توجُّسه الخيفة والحذر من الزَّلل أو التعثُّر و هذا يظهر لنا كثرة مُعارضِيه و مُنتقِديه رغم رئاسته و عُلو كعبه؛ و يَعُد لنا الحريري مقاماته في خمسين مقامة جَمَعت مُلَحَ و نوادِرَ الأدب وهي بين جزالة الألفاظ و رقتها؛ كما يبرع في الاقتباس من الآيات القرآنية و الأمثال و الأشعار العربية و يشير لذلك في قوله:« ولم أودِعه من الأشعار الأجنبية إلا بيتين فذَّين أسَّسْتُ عليهما بنية المقامة الحُلوانية، و آخرين توأمين ضمَّنتُهما خواتم المقامة الكرجية و ما عدا ذلك فخاطري أبو عُذْره و مُقْتَضِب حُلْوِه و مُرِّه»[1]، و البيتين الفذّين هما: الأول لأبي عُبادة الوليد بن عبيد البحتري قوله:

كأَنّما يضحكُ عن لُؤلؤٍ مُنَضَّمٍ أو بَرَدٍ أو أَقاحْ[2]

والثاني هو قول أبي الفرج محمد بن أحمد الغساني الدمشقي المعروف بالوأواء:

فأَمْطَرَتْ لُؤلُؤاً من نرجِسٍ و سَقَتْ وَرْداً و عَضَّتْ على العُنَّاب بالبَرَدِ[3]

ذكر هذا البيت أبو هلال الحسن العسكري في كتابه الصناعتين باب التشبيه بقوله: «شَبَّهَ خمسَة أشياء بخمسَةِ أشياء في بيتٍ واحد- الدَّمع باللؤلؤ، والعين بالنَّرجس، والخَد بالورد، والأنامل بالعُنَّاب لِما فيهن من الخضاب، والثَّغْر بالبرَد؛ ولا أعرفُ لهذا البيت ثانياً في أشْعارهم»[4]؛ إلا أنه أورد لفظة (أسْبَلَتْ) مكان (أمْطَرَتْ) التي جاءت في المقامة الحُلوانية.

وأما البيتين التوأميْن فهما لأبي الحسن محمود بن عبد الله بن محمد الهاشمي من شعراء الدولة العباسية وهما قوله:

جَاءَ الشتَاءُ و عِندي مِنْ حَوائِجهِ سَبْعٌ إذَا القَطْرُ عَن حَاجَاتِنَا حَبَسَا

كِنٌّ و كِيسٌ و كَانُونٌ وكاسُ طِلاً بعْدَ الكَبَابِ و كُس ناعِمٌ و كِسَا[5]

وأما غير هذه المواضع فهو من قرْضِ الحريري و إبداع قريحته؛ و يعترف الرئيس بسابقة البديع في هذا المضمار بقوله:« مَعَ اعترافي بأنَّ البَديعَ رحِمَهُ الله سبَّاقُ غَاياتٍ و صَاحبُ آياتٍ وأنَّ المُتصَدي بعْدَه لإنْشاءِ مقامة وَلَو أُوتِيَ بلاغةَ قُدامة لا يغْتَرِفُ إلاَّ من فَضَالَتِه و لا يَسْري ذلك المَسْرى إلاَّ بدلالته »[6]، و هذا من الأمانة العلمية و إرجاع الفضل لأصحابه و حتى لا يُتَّهم المرء بما ليس فيه؛ ويستَشْهِد الحريري على هذا السبق في الفضل بقول عدي بن الرقاع:

---

(1) المصدر السابق:ص7.

(2) أبوعبادة الوليد بن عبيد البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة،ط3، مج1، ص435.

(3) أبومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص23(المقامة الحلوانية).

(4) أبوهلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية،ط1،ج2، 1952، ص251.

(5) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري،ص257 (المقامة الكرجية).

(6) نفسه:ص7.

فَلَو قَبْلَ مَبْكَاهاَ بَكَيْتُ صَبَابَةً بِسُعْدَى شَفَيْتُ النَّفْسَ قَبْلَ التَنَدُّمِ
ولكنْ بَكَتْ قَبْلي فَهَيَّجَ لي البُكا بُكَاها فَقُلْتُ الفَضْلُ للمُتَقَدِّمِ[1]

ومن ذكاء الحريري نجده يستبق النقاد في زمانه و يُفصح عن براعته في فن النقد و أساليبه و يدافع عن فنِّه بأسلوب فني و أدبي و يستدل على ذلك بالعقل و النقل و يُبيِّن فوائد مقاماته التربوية و التعليمية وينفي معارضتها للشرع؛ وذلك أن بعضاً ممن عاصره أو جاء بعده من النُقّاد الذين نَدَّدُوا بأغراضِها وأَثَّمُوا رُوَّاتها وصنَّفوها في خانة المنهيات في الشرع التي لا تخدم الأدب ولا اللسان العربي وأن إثمها أكبر من نفعها؛ ومن قال بمثل هذا القول فإن نظرَهُ في المقامات قاصرٌ و يُحملُ على وجهٍ واحد قادح و يُغفل أوجه عديدة تضعها في سلك الإفادات وتقديم الحسنات عن السيئات.

أما شُراح المقامات فهم كُثُر، و الذي اعتمدته في هذا البحث هو شرح أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم؛ و جاء الشرح في خمس مجلدات أسهب فيها الشريشي التفصيل و زاد في التحصيل وأكثر التفريع فذكر الأمصار المذكورة في المقامات، وعرف الأعلام و شرح الأمثال و أشار إلى الغريب من اللغات[2]؛ ولم نجد ذلك في الشروح السابقة له كشرح أبي سعيد بن مسعود المسعودي الفنجديهي، و شرح أبي محمد المكي الصقلي المعروف بابن ظَفر، و ابو الفتح ناصر بن السيد المطرِّزي وغيرهم.

خامساً– من هو الحريري ؟

الحريري من أعلام القرن الخامس وسُمي بذلك نسبةً إلى إمتهان صناعة الحرير أو بيعه، وذكره ياقوت الحموي في معجمه:« القاسم بن علي بن محمد بن عثمان بن الحريري: من أهل بلدٍ قريب من البصرة يسمى المَشَان، مولده ومنشؤه به، و سَكَن البصرة في محلة بني حَرَامٍ، وقرأ الأدب على أبي القاسم الفضل بن محمد القصباني البصري بها، ومات ابن الحريري في سادس رجب سنة ست عشرة وخمسمائة ومولده في حدود سنة ست وأربعين وأربعمائة عن سبعين سنة في خلافة المسترشد، وبالبصرة كانت وفاته؛ وكان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة، وله تصانيف تشهد بفضله وتُقر بنُبْلِه، وكفاه شاهداً ((كتاب المقامات)) التي أبرّ بها على الأوائل وأعجز الأواخر»[3]؛ وينقل ياقوت الحموي في معجم الأدباء لَمّا نزل بآمد سنة ثلاث وتسعين وخمسمائة، وإلتقى بِعلي بن الحسن بن عنتر وكان هذا الأخير من العلم بمكان، وكان لا يقيم لأحد من أهل العلم المتقدمين ولا المتأخرين وزناً، ولا يعتقد لأحدٍ فضيلة، ولا يُقِرُّ لأحدٍ بإحسان في شيئ من العلوم ولا حسن، وكان ينتقد كل من سمع، فسأله الحموي عن شيئ حسن لأحدٍ من العلماء فقال:«لا أعلم إلا أن يكون ثلاثة رجال: المتنبي في مديحه خاصة ولو سلكت طريقه لما برز علي و لسُقت فضيلته

---

(1) المصدر السابق:ص8.

(2) ينظر: أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص 8–9.

(3) ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب في معرفة الأديب، ص2202.

نحوي ونسبتها إلي، والثاني ابن نَبَاتَة في خُطبِه وإن كانت خُطَبي أحسن منها وأسيَر وأظهر عند الناس قاطبة وأشهر، والثالث ابن الحريري في مقاماته؛ قُلتُ: فما منعك أن تسلك طريقته وتُنشئُ مقامات تُخمِدُ بها جمرته وتملك بها دولته؟ فقال:يا بُني الرجوع إلى الحق خير من التمادي في الباطل، ولقد أنشأتُها ثلاث مرات ثم أتأملها فاسترذِلها، فأعمدُ إلى البِركَة فأغسِلَها، ثم قال:ما أظن الله خلقني إلا لإظهار فضل الحريري؛ وشَرَح مقاماته بشرح قُرئ عليه وأُخذ منه»[1].

وكان الحريري ذميماً مُبتلَى بنَتْفِ لحيته حتى قيل فيه:

شيخٌ لَنَا مِنْ رَبيعَةَ الفَرَسِ يَنْتِفُ عُثْنُونَهُ من الهَوَسِ
أَنْطَقَهُ اللهُ بالْمَشَـانِ وقَدْ أَلْجَمَهُ في العِراقِ بالخَرَسِ[2]

و أورد ياقوت الحموي قصة خرَسِه لما نزل ببغداد بعدما ألف أربعين مقامة، و اتُّهِمَ بانتحالها فوضع نفسه موضع الامتحان و جلس في بيته ببغداد أربعين يوما يُسَوِّدُ الصحائف فلم يُفتح عليه بشيءٍ و لم يستطع ترتيب كلمتين، حتى عاد إلى البصرة فلم يلبث ملياً حتى أكمل الخمسين مقامة و رجع بها إلى بغداد ليُثبتها لنفسه و يدْحضَ ما رموهُ به من بهتان.

ومن مصنفات الحريري وأشعاره:

- كتاب المقامات (خمسين مقامة) وهو مدونة بحثنا هذا.
- كتاب دُرة الغواص في أوهام الخواص، وهي بيان لأغلاط الكتاب في استعمالهم الألفاظ بغير معانيها في غير مواضعها.
- كتاب ملحة الإعراب وهي قصيدة في النحو يفتتحها بقوله:

أقُولُ مِن بَعْدِ إفتِتَاحِ القَولِ بِحَمدِ ذي الطَولِ شديدِ الحَولِ[3]

- كتاب شرح ملحة الإعراب.
- كتاب رسائله المدونة.
- كتاب شعره؛ ومنه قوله:

خُذْ يا بُنَيَّ بِمَا أَقُولُ و لا تَزُغْ ماَ عِشْتُ عَنْهُ تَعِشْ و أنتَ سَلِيمُ
لا تَغتَرر ببني الزَّمَان و لا تَقُلْ عِنْدَ الشَّدَائِد لي أخٌ و نَدِيمُ
جَرَّبْتهُم فإذا المَـعَاقِرُ عاقِرُ و الآل آلٌ و الحميـــمُ حميـمُ[4]

---

[1] المصدر السابق: ص2205.

[2] نفسه:ص2204.

[3] أبومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، ملحة الإعراب، مطبوعات أسعد محمد سعد الحبال، جدة، (د، ط)،(د،ت)،ص2.

[4] ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب في معرفة الأديب:ص2207.

– وله رسائل أوردها ياقوت الحموي منها الرسالة السينية، والرسالة الشينية التزم فيهما حرفي السين والشين.
وذكر ياقوت الحموي نقلا عن أبي الفضل جابر بن زهير قوله: كنت عند أبي محمد القاسم بن الحريري البصري بالمشَان أقرأُ عليه المقامات، فبلغه أن صاحبه أبا زيد الْمُطهّر بن سلام البصري الذي عمل المقامات عنه قد شرب مُسكِراً، فكتب إليه وأنشدناهُ لنفسه:

أبا زيدٍ اعلمْ أنّ من شربَ الطَّلا تَدَنَّسَ فافهَمْ سرَّ قولي المهذّبِ
ومن قبل سميت المطهّرَ والفتى يُصَدِّقُ بالأفعال تسميّةَ الأبِ
فلا تَحْسُها كيما تكون مُطهّراً وإلا فغيِّر ذلك الاسمَ و اشربِ[1]

قال: فلما بلغه الأبيات أقبل حافياً إلى الشيخ أبي محمد وبِيَده مصحف، فأقسم به ألا يعود إلى شرب مُسكِرٍ، فقال له الشيخ: ولا تُحَاضر مَن يشرب»[2]. ذكر السيوطي في ((بغية الوعاة)) ومن نظمه في المقامات:

سِمْ سِمَةً تَحْسُنُ آثارُها وأُشْكُرْ لمن أعطَى ولو سِمْسِمَهْ
والمكْرُ مَهْمَا اسْطَعْتَ لاتأْتِه لِتَقْتَنِي السُّؤدُدَ و المكْرُمَهْ*

و قد نظمتُ أنا في مقاماتي – أي مقامات السيوطي – بيتين، ولا أظن أن لهما ثالثا و هما:

مِنْبَري شاعَ ذِكْرُهُ لَوْ يَكُ الوَعْظ مِنْ بَرِي
عَنْبَريٌّ ضاعَ نَشْرُه لو رَوَيْناه عـــــن بَرِي[3]

قال فيه الزمخشري في المقامات:

أُقسِمُ بالله و آياتِهْ ومَشعَر الحجِّ ومِيقاتِهْ
أنَّ الحريريّ حَريٌّ بأنْ تُكْتَب بالتِّبرِ مقاماتهْ[4]

و ترك الحريري من الأولاد ثلاثة هم :أبو القاسم، و عبيد الله، وأبو العباس الذي ورث صنعة أبيه، وكانوا ثلاثتهم يحدثون عن أبيهم و ينقلون آثاره إلى الطلاب ممن شرح مقاماته من بعده.

وقد صدق الزمخشري في إدعائه لأن المقامات الحريرية عرفت رواجاً و اشتهرت بين العامة و الدارسين رغم إعتراف الحريري للبديع بسابقته في تأليف المقامات وأستاذيَّته في هذا المضمار، إلا أننا وجدنا المقامات الحريرية أكثر إنتشاراً وأقبل عليها القريب والبعيد وذاعَ صيتُها من المشرق إلى المغرب وذلك لتفرد الحريري في

---

(1) نفسه:ص2207.

(2) نفسه:(ص،ن)

* ذكرهما الحريري على لسان بطله في (المقامة الحلبية) بقوله مُخاطِباً فَتاهُ :«أنْشِدِ البيتين المُطَرَّفين، المشتَبِهَي الطَّرَفين، اللذَين أسكَتا كل نافِثٍ، وأمِنا أن يُعَزَّزا بثَالِث ».(المقامات):ص531 .

(3) جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي، ط1،ج2، 1965، ص259.

(4) نفسه: ص258.

الأسلوب وإستعماله اللغة العتيدة بإستدعاء الغريب من الألفاظ و التجديد في المعاني والتلاعب بالمحسنات البديعية، كما أن الحريري أكثر من ذكر الشواهد من القرآن الكريم والسُنّة المطهرة وكذا الأمثال والحِكَم من أقوال العرب.

ونجد الحريري يختار بطليْن لمقاماته كما فعل البديع وهما السارد الحارث بن همام وأبو زيد السروجي وهما في مقابل عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري عند بديع الزمان؛ كما نجد الحريري يلتقي مع البديع في تسمية المقامات حيث تشترك عدة مقامات في الإسم وحتَّى البناء والموضوع العام لتلك المقامات، ومنها المقامة الحلوانية والدينارية والكوفية والبغدادية والشيرازية والشعرية والساسانية والبصرية، حيث نجد في آخر مقامة من المقامات الحريرية وهي البصرية تشابهاً وتقابلاً بين البصريَّتَيْن فبَصْرِيَّةُ الحريري فيها مَدْحٌ للبصرة ونعت لها ولأهلها بأحسن الأوصاف والمآثر، وعند البديع ذمٌ لهذه المدينة ونلحظ كذلك أن البديع حافظ على مهنة الإسكندري في الكدية بينما يتخلَّى السروجي عليها بعد توبته ولزومه المسجد وإمامة الناس في الصلاة؛ ومما لا شك فيه أن الحريري عمَدَ إلى مخالفة سابقِهِ في هذه المقامة لأجل الإنتصار إلى بلدِهِ البصرة بعدما ذمَّها بديع الزمان قبله بأكثر من نصف قرنٍ من الزمان؛ ويمكن القول أن الحريري أبدع وإشتهرَ بعد البديع في كتابة المقامات رغم التشابه الواضح في الأغراض وجوانب من البناء السردي[1]؛ إلا أن الحريري توسع وأكثر من الألفاظ الحوشية والغريبة بأسلوب جزلٍ يدل على عبقريته وذكائه، كما زاد على البديع في ترديد الشعر القديم والعودة إلى مصادره الأولى التي تتميز بالفصاحة والسلاقة من أهل الوبر؛ مما زاد من شهرة مقاماته وإنتشارها حتى تلقاها الجميع بالقبول في أقطار واسعة من أرض العرب و العجم، وأنست الناس سابقة البديع، حتى أصبح الحريري رئيس المقاماتيين في المُسْتَمْلَح من الأسجاع و التصريع، وزاد فوق فصاحة علامة همذان، جمالاً في القول و اللسان، وتنوعت مقاماته بين المراغيَّة الأدبية في ذكر البراعة الإنشائية و الأساليب البلاغية، والساوية الزهدية في التذكير بهاذم اللذات و حياة البشر في الدنيا و بعد الممات، والفرضية الهزلية في ذكر الألغاز من المسائل الشرعية، و غيرها من المقامات الأدبية لما حَوَتْهُ من فوائد تعليمية؛ و هي التي رفعت صاحبها في الحياة و علا بها ذكره في الأنام بعد الممات.

[1] ينظر:مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني: رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، عالم الكتب، بيروت، ط1،1983، ص421.

الفصل الأول

الشخصيات في مقامات الحريري

أولاً: أنواع الشخصيات السردية.

ثانياً: طرائق تقديم الشخصيات الحريرية.

ثالثاً: تقديم الشخصيات الحريرية.

رابعاً: خلاصة.

بعد أن تعرفنا في التمهيد عن المفاهيم العامة المعرفة لجوانب هذا البحث نحاول الخوض في أغواره من خلال هذا الفصل الذي نخصصه للتعرف على مكون من مكونات السرد بعد أن أدركنا مفهومه في الصفحات السابقة، وهو مُكون أساسي ومهم في فنون السرد عموما والمقامة بوجه خاص ألا وهو الشخصيات وبنائيتها، ونحاول توضيح العلاقة بين الكاتب و السارد والبطل في مقامات الحريري، وهل يمكن أن يكون بطلها حقيقي أو ساردها هو الكاتب نفسه؟ وما هو مفهومها؟ وكيف تظهر من خلال الأحداث السردية؟ وما هي مواصفاتها الظاهرة و النفسية وكذا الأشكال التي قُدمت بها من طرف الحريري؟ وما هي المعايير المعتمدة في تصنيفها، وطبيعة وقوة العلاقات والروابط التي تجمع بين هذه الشخصيات؟.

– الشخصيات الحريرية:

لم يظهر مصطلح الشخصية بمفهومه الأدبي إلا في العصر الحديث، وهي من الروافد الغربية مأخوذة من الجذر ((شخص))، ومن اللاتينية ((persona))، ومن اللغة الفرنسية((personne)) وتعني الشخص؛ وهي تعني عند القدماء((الفرد))؛ وقد أُستُعملت في الأدب العربي القديم بمفهومها اللغوي الذي جاء في المعاجم العربية؛ ذكر ابن سيده في مُحكمه: «الشخص: جماعة خلقِ الإنسان وغيره، والجمع أشخاص، وشُخُوص، وأشخاص، وقول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مِجَنِّي دُونَ مَن كُنتُ أَتَّقي ثلاثُ شُخُوصٍ كاعِبَانِ و مُعْصِرُ[1]

فإنه أثبت الشخص؛ لأنه أراد به المرأة، وشخص السهم: علا الهدف، وشخَص الشيئ: إنْتَبَر، وشَخَص الرجل ببصره عند الموت: رفعه فلم يطرف، وشخصت الكلمة من الفم إذا لم يقدر على خفض صوته بها»[2].

و في اللسان «الشخص: سوادُ الإنسان وغيره تَرَاهُ من بعيد، الشخص:كل جسم له ارتفاع و ظهور، والمراد به إثبات الذات فاستُعيرَ لها لفظ الشخص»[3]؛ و في أولى المقامات من مقامات الحريري و هي الصنعانية أوردها المؤلف على لسان بن همام في وصف السّروجي في قوله :« شخصاً شَخْثَ الخِلقَة»[4]، وهنا نجد معنى الشخص لا يتعدى دلالة الذّات.

---

[1] فايز محمد، ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص127.

[2] ابن سيده، المحكم و المحيط الأعظم، تح: إبراهيم الأنبا ري، معهد المخطوطات العربية، القاهرة،ط2،ج5، 2003، ص12، مادة(شخص).

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة(شخص).

[4] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص11.

أما في **الاصطلاح**: وردت بمفهومها الدال على الفعل وليس الذات في مثل مؤلفات المُتكلمين والفلاسفة، وهذا المفهوم كما ذكرنا فيه حداثة ورَد إلينا من طريق علم النفس، الذي يدرس السِمات و المواصَفَات الخاصة التي تُحدد و تُميّز الشخص من خِلال أفعاله التي يقوم بها؛ نجد في المعجم الفلسفي: «الشخصية عند القدماء هي التَشَخُص الفردي أو الفردية، وعند المحدَثين جملةٌ من الخصائص الجسمية، والوجدانية، و النُزُوعية، والعقلية التي تحدد هوية الفرد عن غيره»[1]، وما يهمنا هنا هو الجانب الأدبي و إنما ذكرنا ذلك لِصِلته بعلم النفس.

وتُعرف المعاجم الأدبية الشخصية:«بالخصائص التي تحدد الإنسان، جسمياً، واجتماعياً، ووجدانياً، وتظهر بمظهر متميز من الآخرين؛ والشخصية قبل أن تكتمل لابد لها من أن تمُر بمراحل يتعرف بها صاحبها بذاته الجسمية، ثم بذاته النفسية، وأخيرا بذاته الاجتماعية وبذلك تكون الشخصية التي تختلف من إنسان إلى إنسان، ومن مجتمع إلى مجتمع، ومع وجود تشابه ملحوظ بين بعض الشخصيات، إلا أن بعض الميزات لا بد أن تُفرق بينها»[2]، ولا تتفارق لصفاتها الذاتية فقط بل لأفعالها ومواقفها؛ ويتجلى لنا المعنى الحديث من خلال تعريف معجم المصطلحات العربية في كون الشخصية أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية[3]، وهو الذي يؤدي الدور ويجسد الأحداث في الأعمال الفنية.

أولاً– أنواع الشخصيات السردية:

تكون الشخصيات غالبا في جميع فنون السرد خيالية يبتدعها الكاتب،كما يمكن أن تكون واقعية منفصلة عن المؤلف أو تعبر تجارب له، وسنحاول في هذه الصفحات أن نرصد هذه الأنواع في مقامات الحريري، على أن نقتصر في دراستنا على الشخوص المذكورة ي المقامة والتي تتعين سواءً بصفاتها و سماتها الظاهرة كالهيئة، أو جنسها أو ما تمتهن من صنعة، أو حتى مكانتها بين طبقات المجتمع؛ أو يمكن أن تُرصد من خلال مواصفات غير ظاهرة تُميز هذه الشخصيات في أقوالها و أفعالها، ويمكن أن نقسم الشخصيات في المقامة حسب هذه المعطيات –أي دورها– إلى ثلاثة أنواع:

– الشخصية الرئيسية:

هي الشخصية التي يدور عليها محور الحكاية أو القصة أو المسرحية، وليس شرطاً أن تكون بطل العمل الأدبي، إنما يُشترط أن تقود العمل الأدبي، وتُحركه بشكل لولبي تظهر فيه، وقد يكون البطل في العمل مؤدياً

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ج1، 1982، ص692.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،ج2، 1999، ص546.

[3] ينظر:مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص208.

دوراً غير محوري، وقد تكون الشخصية الرئيسية تابعة للبطل أو خصماً له[1]؛ وقد استعمل الحريري شخصية أبا زيد السّروجي في هذا الدور، والذي عرّف به في المقامة الأولى ليضع الحريري اللّبنة الأولى في بناء مقاماته؛ وقد نَسَبَ الشريشي إلى الحريري قوله :أن قصة المقامة الثامنة و الأربعين حق، وأن رجلا قام بمسجد بني حرام، فأظهر التوبة من ذنبه، وسأل عن الوجه في كفارته، فقام رجل من بين الناس، فذكر أسْرَ ابنتِه، فنظم الحريري القصة وجعلها مقامة، وأنها أول مقامة أثبِتت في الكتاب؛ وأن الذي أشار إليه بها في قوله:((فأشار من إشارته حكم)) هو المستظهر بالله العباسي[2]؛ ونلمحُ في هذه الحادثة عدم ذِكر اسم (السّروجي)، وهل هو نفسه صاحب الحريري المطهّر ابن سلام الذي أوردنا قصته في التمهيد؟ ومن جهة أخرى يمكن الإدعاء بأن شخصية (السّروجي) عند الحريري خيالية من إبداع الكاتب تُحاكي شخصية(الإسكندري) عند البديع، وهذا الرأي أقرب إلى الصواب لقُربه من الواقع وخُلُوه من الاضطراب.

– الشخصية المسطحة (الثانوية):

هي الشخصية التي لا تزيد في العمل الأدبي كونها اسما، أو سمة معينة لا أهمية لها، ولا تتطور في أدائها، ولا يكون لها دور مهم يُثير القارئ أو المشاهد، وهي عكس الشخصية التامة ذات العمق الواضح، والأبعاد المركبة، والتطور المكتمل[3]، هذه الصفات قد تنطبق في المقامات على شخصية المنادي في المقامة الحرامية أو تلميذ السروجي في المقامة الصنعانية؛ و نجد الحريري نادراً ما يستدعي هذا النوع من الشخصيات و إذا لَزِم الأمر فيكون ذلك لتقديم شخصية البطل أو شخصية أخرى، أو نجدها تنوب عن الراوي في بعض الأقوال و الأفعال السردية المحدودة.

– الشخصية النمطية (الهامشية):

وتُسمى كذلك الشخصية الجاهزة ؛ شخصية لا تكون أساسية في العمل الأدبي، ولكنها معروفة بنمط مُعَين عُرِفت به، و جاهزة لأداء دورها المعَيّن؛ ويشترط فيها ألا تكون رئيسية، أو تامة، أو ذات دور فعّال[4]؛ ويُجسد الحريري هذه الشخصيات في دور الابن، أو التابع، أو الزوجة، ويظهر أحيانا في دور الوالي أو القاضي، وسنحاول اكتشاف هذه الشخصيات و أدوارها في مقاربتنا للمقامات الحريرية.

---

[1] ينظر:محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص547.

[2] ينظر:أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج1، ص27.

[3] ينظر:محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب، ص547.

[4] نفسه:ص547.

ولأن دراستنا تندرج ضمن الدراسات الأدبية البنائية فهي تبتعد عن السياقات السيكولوجية أو الاجتماعية التي تحدد الشخصيات في ذواتها حيث يستلزم من ذلك الحضور الجسدي للشخصية، وغالبا لا يكون ذلك ممكنا في الأعمال الأدبية الإبداعية عامة ومنها القصصية على وجه الخصوص، ومرَدُّ ذلك مرتبط بمفهوم الشخصية في فنون السرد الذي ينطلق من الخيال فتصبح الشخصيات مجموعة ذوات خيالية تُرصد من خلال الملفوظات من الجمل الدالة عليها، والتي يُعَبَّرُ من خلالها وتتجسد في الواقع و يؤدي ذلك غالبا إلى زوال صفة التخييل التي تُمَيِّز فنون السرد، ونتحول بذلك من السرد إلى الإخْبَار بالواقع ويكون السارد مجرد ناقل للخبر محَدِّثٍ بالواقع؛ وإنما تتحدد الشخصيات في فنون الحكي بأدوارها في الحكاية و تُمازُ كل شخصية بوظيفتها، أو ما تقوم به في أحداث القصة أو المقامة في هذه الحالة، وسنتعرف على الشخصيات المقاماتية التي وظفها الحريري في مقاماته من خلال إبراز خصائص هذه الشخصيات و التي تتحدد بجملة المواصفات المتعلقة بالمظهر، والحالات النفسية و الاجتماعية؛ كما يُضاف إلى المظهر مواصفات الشكل أو الطريقة التي يقدم بها الحريريُ شخصياته في كل مقامة، ونحاول تصنيفها وفق المعايير التي تتوافق مع خصائص السرد المقاماتي؛ وآخر ما سنعرض إليه في طريقنا للتعرف على الشخصيات في المقامات الحريرية هو العلاقة بين هذه الشخصيات في ما بينها و الروابط التي تجمعها؛ و قد تدفعنا الحاجة في تحديد الشخصيات الحريري لمعرفة طرائق تقديم تلك الشخصيات في نص المقامات ونتساءل هل يتوافق هذا التقديم مع التقديم السردي الحديث للشخصيات أم أننا نجد الحريري يستخدم الاثنين معا؟.

ثانياً– طرائق تقديم الشخصيات الحريرية:

إن اعتبار الشخوص و باختلاف أنواعها في المقامات الحريرية، وتنوع أدوارها و تطورها عبر أحداث المقامات من الركائز الأساسية في البناء السردي للمقامة، يقودنا إلى التعرف عن طرائق تقديم تلك الشخوص و دور الحريري و مدى براعته في تحريكها وفق تناسبها مع صيرورة و تماسك بناء الأحداث السردية، و رغم أن المقامات من الفنون السردية التراثية إلا أننا نجد الحريري يمازج في إظهار الشخصيات بين طريقتين هما:

1– الطريقة التقليدية :النمطية البسيطة(المباشرة)

إن الناظر في التراث السردي العربي القديم يجد كثيرا من البساطة في وصف الشخصيات السردية والذهاب إلى التقديم المباشر لها من خلال مواصفات أو أفعال نمطية تتلبس بها تلك الشخصية و تختلف بها عن غيرها، و لا يستطيع السارد توسيع مواصفات أو أفعال شخصياته خارج الحدود المرسومة لها سلفاً أو الأدوار المنوطة بها، يقول إبراهيم خليل في دراسته لبنية النص الروائي:« كانت الشخصية أكثر بساطة، وأقل

تعقيداً مما نتصور؛ فلم يكن ناظم الملاحم، أو مؤلف السرد الشفوي، الحكائي، معنيا بتحليل الشخصية وتسليط الضوء على تقلباتها النفسية، و اضطراباتها الروحية»[1]؛ فنجد الشخصية في المقامات تقدم صفة واحد تكون ملازمة لها في جميع المقامات تصبح لا تُعرف إلا بها، وهنا يمكننا القول أن تقديم الشخصيات وفق المنظور التقليدي يكون وفق حالتين: الأولى يكون التقديم فيها للشخصية تقديما مباشراً، و الثانية تُقدم فيها الشخصية تقديما غير مباشرٍ.

– الحالة الأولى:

التقديم المباشر للشخصيات: و هذه الطريقة نجدها في الرسائل و المذكرات و اليوميات، و قد إستعملها الحريري في مقاماته و يكون المقدم للشخصية هو نفسه الشخصية المقَدَّمَة أي أن الشخصية هنا إنما تُخْبِر عن نفسها بمعنى أن : « الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto-descriptin»[2]؛ و في المقامات الحريرية تجد شخصية بن همام أو شخصية البطل أبي زيد وهما شخصيتان رئيسيتان في جميع المقامات يتبعان هذه الطريقة في التقديم، فالسّروجي يقدم نفسه بالوصف المباشر لحاله و تقلب أحواله في المقامة الدينارية يقول عن نفسه:« فَوَ الذِّي اسْتَخْرجَني مِن قَيْلَة لقَد أمسَيْتُ أخا عَيلَة لا أملِكُ بِيْتَ لَيْلَة»[3]، وهذا وصف مباشر لحالته مع الفقر الذي تلبَّس به حتى أمسى لا يملك قوت ليلة؛ حتى لو كانت الشخصية ثانوية فإنها تستعمل التقديم المباشر و مثاله تقديم زوجة السّروجي لنفسها في المقامة الإسكندرانية بقولها:« إني امرأة مِن أكْرَم جُرثُومَة و أطْهَرِ أرُومَة و أشْرَفِ خُؤُلَةٍ و عُمُومَة مِيسَمِي الصَّونُ و شِيمَتِي الهَونُ و خُلُقِي نِعمَ العَونُ و بَيْني و بيْن جاراتي بَون»[4]؛ و تظهر هذه الطريقة في التقديم للشخصيات الحريرية بجلاء في معظم المقامات و سنرصد ذلك عندما نعرض لهذه الشخصيات في القادم من صفحات هذا البحث.

– الحالة الثانية:

التقديم غير المباشر للشخصيات: و في هذا التقديم يكون السارد هو من يقدم للقارئ أوصاف الشخصيات و أحوالها، و هو: «حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد، حيث يُخبِرُنا عن طبائِعِها و أوصافها، أو يُوكِلُ ذلك إلى شخصية أخرى، في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص175.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات و مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص44.

[3] أبومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص27(المقامة الدينارية).

[4] نفسه:ص78(المقامة الإسكندرانية).

والقارئ أو تكون إحدى الشخصيات وسيطا بين الشخصية و القارئ»[1]، وفي المقامات يقوم الحارث بهذه العملية ويضع نفسه موضع الوسيط بين هذه الشخصيات و القارئ، ونجد ذلك كثيرا كقوله في تقديم ابي زيد في إحدى حالاته: « و كان حِذَتَهُم شَخصٌ مَيسَمُهُ مِيسَمُ الشُبَّان، و لَبُوسُه لَبُوسُ الرُهبَان، و بِيَدِه سُبْحَةُ النِسْوان، و في عَيْنِهِ تَرجَمَةُ النَّشْوان، و قد قَيَّد لَحْظَهُ بِالجَمع، و أرْهَفَ أُذُنَهُ لاستِراقِ السَّمع»[2]؛ وقد يكون هذا الوسيط شخصية ثانوية في المقامات كقول تِلميذِ السّروجي في تقديمه لشيخه في المقامة الصنعانية:« هذا أبو زيد السَّروجي سِراجُ الغُرَباء و تَاجُ الأُدَباء»[3]؛ أو هو البطل نفسه الذي يقدم الشخصية الأخرى، و مثل ذلك في المقامة الرَّحَبية نجد السّروجي يقدم ابنه و هو من الشخصيات الثانوية بقوله:« هو في النَّسَب فَرْعِي و في المُكْتَسَبِ فَخِّي»[4]؛ وهنا نجد أن هذه الطريقة أقل حُضورا في المقامات إلا أنها مُستعملة إذا دعَت الحاجة إليها.

2- الطريقة الحديثة: المونولوغ الداخلي (تيار الوعي)

أما المنظور الحديث للنصوص السردية في معالجة عنصر الشخوص فقد اختلف بعض الشيء عن تلك النظرة التراثية النمطية، و أصبحت النظرة في توصيف الشخصيات وتحديد أدوارها في النصوص السردية أكثر تعقيداً و تشعُّباً لما فرَضَتْه الاختلافات بين المدارس و كثرة الدراسات وعدم الاكتفاء فيها بدراسة الشخصيات من جانب واحد أو تقييدها بدور واحد كما هو الحال في السرديات القديمة، وأدى ذلك إلى ثورة على تلك النمطية تمثلت في عدة تقنيات تساعد في تقديم الشخصيات لا يكون السارد هو المُهيْمن عليها، و منها اعتماد تقنية الحوار أو ما يسمى بالمونولوغ الداخلي، والذي يصطلح عليه أيضا بتيّار الوعي الذي يكشف عن الكيان النفسي للشخصيات بصورة أعمق مما هي عليه في المنظور السردي القديم للشخصيات.

- المونولوغ الداخلي(تيار الوعي)

من المصطلحات الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين و كانت بدايتها من علم النفس، وذكر لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرواية أن تيار الوعي و هو ترجمة لمصطلح steam of consciousness من اللغة الإنجليزية، و مصطلح courant de conscience من اللغة الفرنسية و هي مصطلحات أطلقها علماء النفس للدلالة عن الانسياب المتواصل للأفكار و المشاعر

---

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات و مفاهيم، ص44.

(2) أبومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص107(المقامة الدمشقية).

(3) نفسه:ص16(المقامة الصنعانية).

(4) نفسه:ص93(المقامة الرَحَبية)

داخل الذهن؛ وانتقل هذا المفهوم إلى الأدب و استعمله النُقاد لتمييز نوع من السرد الحديث يعتمد على مبدأ الانسياب، و قد مكَّن هذا التيار لخروج العملية السردية من النظرة النمطية الضيّقة للشخوص حيث يتمكن الشخص من التنقل بين وعي أشخاص آخرين و لو كان من باب التوهم[1]؛ أما مصطلح الحوار الداخلي و هو ترجمة لمصطلح interior monologue من اللغة الإنجليزية، ومصطلح monologue interieur من اللغة الفرنسية، ويقدم زيتوني لنا ترجمة معنوية لهذا المصطلح من اللغة العربية في محاولة قد تكون تأصيلية ويستعمل فعل(هَسَّ) للدلالة على معنى حديث النفس؛ و نجد في اللسان: الهسَاهس بمعنى حديث النفس و وسوستها قال الأخطل:

وطَوَيتَ ثَوبَ بَشَاشَةٍ أُلْبِسْتَهُ فَلَهُنَّ مَنكَ هَساهِسٌ و هُمُومُ[2]

و يمكن لنا أن نلاحظ أن استعمال حديث النفس لا يُراد به بالضرورة مشاركة المتلقي و تفاعله مع هذا الحديث؛ حيث نجد أن مصطلح الهسّ في اللغة العربية يحمل معنى الإخفاء و التستر.

وينقل لنا زيتوني تعريف إدوارد دوجاردن (Edouard Dujardin) للمونولوغ الداخلي بأنه:«الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تُعبِّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، و جُمله مباشرة، قليلة التقيّد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتمَّ صياغتها بعد»[3]، وهنا يتحدث دوجاردان عن الخطاب و وصْفِ هذه الأفكار من الناحية السردية و ليس الأسلوبية لأن الروائي و الشاعر الأيرلندي جيمس أوغوستين جويس James (Augustine Joyce) حين تكلم عن رواية (Les lauriers sont coupes)أو (أشجار الغار المقطوعة) التي استعمل فيها دوجاردن لأول مرة المونولوغ الداخلي، يرى –أي جويس– أن :«القارئ يُقيمُ في فكر الشخصية الرئيسية منذ السطور الأولى، و من خلال تسلسل هذا الفكر، الذي يحل كُلياً محلَّ شكل السرد التقليدي، نعرف ما تفعل الشخصية و ما يحدث لها»[4]، ولعل معرفتنا بأفعال الشخصية و كشف هذه المناجاة الداخلية يجعل القارئ عنصرا فاعلا مشاركا في الأحداث السردية و يُقرب هذا القارئ من الشخصيات و المؤلف على حد السواء حيث تجعل القارئ يتقمص دور الشخصية و تُوسع أُفق التوقع لديه؛ أما روبرت همفري فيُعرف تيّار الوعي بأنه: « من المصطلحات البلاغية التي تُستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، وهذا النوع من القصص يحتوي مضمونه الجوهري

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص66.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور،لسان العرب،مادة(هسَس).

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163.

[4] نفسه:ص163.

على وعي شخصية أو أكثر»[1]، حيث يتحول هذا الوعي إلى شاشة تُعرض عليها الأحداث السردية و يكون للشخصية صفات و أدوار أعمق حيث تخرج من النمطية إلى التعدد و التجدد.

– أنواع المونولوغ الداخلي: تيار الوعي

كما تتمايز في الطريقة التقليدية النمطية حالتان، يمكن أن نميز مثليهما في تيار الوعي ويشير إليهما صاحب معجم مصطلحات نقد الرواية :

– الحالة الأولى:

وتتمثل في المناجاة الداخلية وفيها يجري خطاب الراوي بضمير المتكلم و لكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية، لا الراوي و أنها تستخرج أفكارها تدريجيا كما تخطر لها[2]، وهنا نلاحظ أن الراوي قد يحل محل شخصية في إبراز تلك المناجاة الداخلية لهذه الشخصية، ولا يمكن لما نكتشف هذا التلبس إلا بعد الاستطراد في المناجاة و الإفصاح عن مكنوناتها تباعاً.

– الحالة الثانية:

و تتمثل في الأسلوب غير المباشر الحر، وفيه يجري خطاب الراوي بضمير الغائب و بصيغة الماضي، ولكن هذا الخطاب يتقيد في مفرداته و أسلوبه بما يلاءم الشخصية المروي عنها؛ و هو يعطي الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمية من دون أن يتخلى الراوي كليا عن دوره[3]، حيث يمكننا هذا الحضور من التفريق بين الحوار و المونولوغ الداخلي و نجد برنار فاليت يقول عن هذا التباين: «التمييز بين حوار و مونولوغ هو في أغلب الأحيان معجمي و لا يتعلق إلا بالفعل التمهيدي، المونولوغ الداخلي مثل التناجي في المسرح، الذي تواضع الناس على إلحاقه بالخطاب الشفوي»[4]، و هنا تظهر لنا مزية ملازمة في استعمال أسلوب المونولوغ و هي ما يسمى بالطابع الدرامي للشخصية، حيث يمكنه– أي المونولوغ الداخلي– من التعبير المطلق و الاسترسال في نقل أحاسيس النفس و هواجسها؛ و يقدم برنار فاليت وصفاً لشخصية تيار الوعي بأنها: «شخصية تعبر عن فكرها الأكثر حميمية، الأقرب من اللاوعي، السابق على كل تنظيم منطقي؛ أي في حالة ولادته بواسطة جُمل مباشرة مختزلة إلى تركيب أدنى، بصفة تعطي انطباعا

---

(1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000، ص22.

(2) ينظر:لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

(3) نفسه:ص66.

(4) برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص48.

بكل ما يريد»[1]، حيث تكون هذه الأفكار الناتجة من وعي الشخصية حال ولادتها من دون تنظيم و لا ترتيب، بل تتسم بالعفوية التي تبيح لها التعبير بكل ما تريد دون قيود.

و رغم أن استعمال هذه الطريقة أي-المونولوغ الداخلي- في تقديم الشخصيات من الطرق الحديثة التي أحدثت ثورة و تحولا في رؤية و دور الشخصية في النصوص السردية، إلا أن الحريري يستعمل هذه الوسيلة بصفة دائمة في قسم كبير من مقاماته و لا يكتفي بالتقديم المباشر الذي يعتمد على الطرائق التقريرية التي تظهر فيها الشخصية جامدة باهتة الملامح تحمل كثيرا من البرودة الفتور بل نجده ينوع باستخدام هذا الأسلوب في مقاماته و يزاوج بين الطريقتين.

ثالثاً- تقديم الشخصيات الحريرية:

كما سبق الذكر فإن كل شخصية نحاول رصدها و تقديمها في كل مقامة سواء بالطريقة التقليدية التقريرية من خلال صفاتها و أفعالها التي نستخلصها من وصف السارد، أو وصف الشخصية لنفسها في حدِّ ذاتها ، أو الإخبار عنها من طرف شخصية أخرى مرافقة أو موازية لها، و هذه طريقة لا شك أنها تحمل كثيرا من الفنون السردية و الجمالية؛ أو كان التقديم بالمونولوغ و هو إحدى الطرائق الحديثة حداثة تطبيق لا وجود فقد وجدت في السرد الشفوي و نجدها في السير، و كثير من النصوص التراثية و منها كتاب بحثنا هذا ((مقامات الحريري))؛ وعند فتحنا لمقامات الحريري تستقبلنا شخصية من الشخصيات الرئيسية في جميع المقامات تتصف بصفات خاصة تتحول من مقامة إلى أخرى، و تُعرف بخصائص نفسية و اجتماعية و تحمل عبئاً بداخلها و تتجه دوماً نحو هدف و غاية تحاول بلوغها باعتماد أساليب تختلف من وموقف إلى آخر.

1- الحارث بن همام:

من الشخصيات الرئيسية الدائمة و الفاعلة باشتراكها في الأحداث السردية؛ وهو الراوي الداخلي الرئيسي في جميع المقامات، يقدمه المؤلف في بداية كل مقامة باسمه و قد يذكره بصفته بلفظة الراوي وذلك في وسط المتن المقاماتي؛ و تتصف هذه الشخصية غالبا بمواصفات مميزة و أشكال متنوعة حسب حضورها في كل مقامة و دورها فيها، وفي محاولتنا تحليل تلك المواصفات و تَتَبُعِهَا في كل المقامات تبرز لنا صفة ظاهرة و دائمة لصيقة بالحارث تتمثل في حالة الترحال و الغربة الدائميْن؛ لكن قبل ذلك يمكن لنا أن نقف عند الدلالة اللغوية لإسم الحارث بن همام ونتساءل عن العلاقة بين هذه الدلالة و دور هذه الشخصية في

(1) المرجع السابق:ص49.

المقامات و هل يمكن أن يكون الاسم مطابقا للمُسَمَّى أم أن الحريري اختار الحارث بن همّام اعتباطا كما كان الحال عند البديع؟.

– دلالة الاسم و المُسمَّى:

أما الحارث فيحمل معنى القوة والتحمل و العمل المتواصل مع الحركة و التنقل الدائمين في كسب القوت، وذكر الزمخشري: حرث الناقة و أحرثها، هزَّلها بالسّير؛ وحرث النار بالمحراث حرَّكها، وأُحرث لآخرتك اعمل لها؛ وحرثتُ القرآن أطلتُ دراسته و تدبُرَه[1]؛ وفي الأثر جاء عن النَّبي صلَّى الله عليه وسلّم قوله : « تَسَمَّوا بأَسْمَاءِ الأنبيَّاء، وأحَبُّ الأسْماءِ إلى الله عزَّ وجَل عبْدُ الله و عبْدُ الرَّحمَان، وأصْدَقُها حارثٌ و همَّام، وأقبحُها حرْبٌ و مُرَّة»[2]، و الحارث هنا الكاسب الفاعل وسُمي حارثا لأنه في حرث الدنيا أو في حرث الآخرة [3]، قال تعالى:**﴿مَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الْآَخِرَةِ نَزِدْ لَهُ فِي حَرْثِهِ وَمَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَا لَهُ فِي الْآَخِرَةِ مِنْ نَصِيبٍ﴾**[سورة الشورى، الآية:20].

و الهمَّام هو فعّال من همَّ بالأمر يهمُّ، إذا عزم عليه، وإنما كان أصدقها لأنه ما من أحد إلا و هو يهُم بأمر؛ خيراً كان أو شراً[4]؛ أما ابن تيمية فقد بيَّن حقيقة هاذين الاسمين و دلالتهما في كتابه العبودية في قوله:«...فالحارث:الكاسب الفاعل، و الهمَّام فعَّال من الهمِّ، والهمُّ أوَّل الإرادة، فالإنسان له إرادة دائماً، وكل إرادةٍ فلا بُدَّ لها من مُرادٍ تنتهي إليه، فلا بُدَّ لكُل عَبْدٍ من مُرادٍ مَحبُوب هو منتهى حُبِّه و إرادتهِ»[5]، و تستطيع أن تدرك تلك الإرادة من خلال المواصفات السيكولوجية و الاجتماعية التي يظهر بها الحارث بن همام في مغامراته من مقامة إلى أخرى ينتقل من حال إلى حالٍ حسب دوره في كل قصة فنجده في:

– المقامة الصنعانية:

يُقدم الحارث بن همام نفسه في المقامة الصنعانية و نكتشفه بمجموعة من الأوصاف الذاتية يذكرها بنفسه، و من تلك الأوصاف تبرز صفة مميزة لشخصية الحارث بن همَّام لصيقة به و نجدها مصاحبة له في

---

(1) ينظر:أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ص178.

(2) أبوعبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، الأدب المفرد، تح: محمد فؤادعبد الباقي، المطبعة السلفية ، القاهرة ،1375هـ، ص211، رقم الحديث:814(باب أحب الأسماء إلى الله عز وجل).

(3) ينظر: محمد ناصر الدين الألباني (بقلم: حسين بن عودة العوايشة)، شرح الأدب المفرد، دار بن حزم ، بيروت، ط1، ج2، 2003، ص511.

(4) نفسه: ص511.

(5) تقي الدين احمد بن عبد الحليم ابن تيمية، العبودية، تح: علي حسن عبد الحليم، دار الأصالة، الإسماعيلية، ط3، 1999، ص86.

كل المقامات والتي ذكرها في الصنعانية تصريحاً في قوله:« لَمّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الاغْتِراب »[1]، فالغُربة صفة دائمة في شخصية الحارث حتى ركَن إليها فأصبحت مقْعَدَهُ الذي لا يُفارقه، و بَاتَ التنقل و التِّرحال الدائميْن بُغْيَةَ و مُرادَ بن همَّامٍ، و هنا يستسلم إلى مصيره المحتوم التي فرضتها عليه طوائح الزمن، ويبرع الحريري في تقديم شخصية الحارث بن همام من خلال استعمال الوصف الذاتي فهذا الأخير يستعين في غربته الدائمة بالقَعُود و يذكر غاربه و هو أعلى مكان يمكن بلوغه و يريد بذلك شدة الغربة؛ وهنا يمكن لنا أن نلحظ تلك البراعة الحريرية في جمالية الاختيار و التناسب بين الاسم و المسَمَّى من جهة، و من جهة أخرى حتى التناسب بين الصفة الذاتية للشخصية و صفة الآلة التي تستعملها، فإن اسم الحارث بن همام يحمل معاني الصبر و التحمل و كثرة التنقل، ولا نجد هذه الأوصاف إلا في العير وخاصة منها القوية الصغيرة في السِنِّ لتتحمل كثرة التنقل و التحول بين الأوطان، ونجد الحريري يذكر هذا النوع من الإبل ويخصصه في المقامة النَّصيبيَّة بقوله على لسان الحارث: «فاقْتَعَدْتُ مَهْرِيًّا»[2]، والمهري عند العرب نسبة إلى مَهرة وهي قبيلة من قُضاعة اشتهرت بإبلها النجيبة و السريعة فهي تسير أربعمائة ميل في اليوم الواحد[3].

ومن الصفات الذاتية لشخصية الحارث بن همام التي ظهر بها في الصنعانية و التي يذكرها على لسانه حيث يقدم لنا حالته الاجتماعية فوق شدة الغربة الملازمة له في حياته فنجده يقول على نفسه:«..وأَنْأَتْنِي المْتْرَبَةُ عن الأَتْرَاب، طَوَّحَتْ بِي طَوَائِحُ الزَّمن إلى صَنعاء اليَمَن فَدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ بادِيَّ الإِنْفَاض لا أَمِلِكُ بُلْغَة و لا أَجِدُ في جَرَابِي مُضْغَة»[4]، فإن شدة الفقر و الحاجة جعلته ينزل إلى التراب و يلتصق به و هو في حاله هذه بعيدٌ عن الأصحاب و الخِلَّان مُبعَدٌ بفعل نوائب الزمن ليُلقى به في أول بلدٍ صُنعت بعد الطوفان؛ وقد لا يكون اختيار الحريري صنعاءَ مكاناً لأولى مقاماته اعتباطا إذ يمكن أن يحمل دلالات تجمع بين الأُولَيَيْنِ، و قد تتبين تلك الدلالات بمزيد من البسط في تحليلنا للفضاء المكاني للمقامات في الفصل الثاني من هذا البحث.

و يُضيف الحريريُ بعض الصفات الباطنية أو العميقة لشخصية الحارث والتي لا تظهر للعيان مُستعملا الوصف الذاتي الذي يستطيع من خلاله إبراز تلك الجوانب المخفية فيها، حيث تظهر هذه الشخصية إضافة إلى الفقر و الغربة أكثر حاجة، و مسكنته ظاهرة فباتت جرابه فارغة من اللُّقمة الواحدة و نفسه تشتهي اليسير من الزاد الذي يسُد به رمقه؛ و نحن نلاحظ هنا تأكيد الحارث بن همام على إبراز حالته هذه بجملة من المؤكدات قد تصل إلى حد المبالغة في الوصف، وكأنه يسعى من وراء ذلك لتبرير أفعال من امتهن

---

(1) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص10(المقامة الصنعانية).

(2) نفسه:ص184(المقامة النصيبية).

(3) ينظر: أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري،ج2، ص360.

(4) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص10(المقامة الصنعانية).

الكدية و أتقن دروب الاحتيال؛ فالسّروجي عند ابن همّام عَلَم يُهْتَدَى به و رَمْز يُقْتَدَى به و هو المراد و البغية في كل مقامة من المقامات الخمسين؛ إلا أن الحارث بعد سرد حالته هذه يفاجئنا بشخصية تختلف عن التي يصفها و أن غايته ليست الزاد والمتاع، بل الأدب والعلم والرواية و يكشف لنا الحريري بذلك العنصرين الرئيسين الذين عليهما مدار المقامات و هما: الكدية و الأدب وهما غاية و وسيلة ،حيث يتفنن السّروجي بعبقرية و تمكن من فنون الأدب و البلاغة و تقلُبٍ من حال إلى حال بغية الوصول إلى مآربه وهو لا يفارق الخداع و التمثيل على كل من يقابله مستعينا بقدرته على إخضاع الألفاظ و رسم العبارات وتطويع الكلام و تزوير الحقائق في الأذهان.

و لعل الحريري أراد أن يفصل بين شخصيتي الحارث بن همّام و أبي زيد السّروجي منذ البداية حيث أظهـر بن همام في صورتين هما : المكدي و الأديب و سـرعان ما يخلع عنه الصفة الأولى و يلبسه الثانية و يحتفظ الصفة المخلوعة لصاحبها الحقيقي و هو السّروجي حيث يتعرف عليه في آخر المقامة.

و قد يتبين هذا الطرح أكثر جلاءً إذا تتبعنا صفات شخصية الحارث بن همام في المقامات الباقية، وقبل ذلك يمكن لنا أن نكتشف صفة أساسية في شخصية الحارث بن همام من خلال المقامة الصنعانية و هي من الصفات الملازمة له في جميع المقامات، و هي وسيلته في إشباع فضوله و اكتشاف إسرار جلسائه في النوادي و المجالس، ويمكن لك أن تدرك ذلك في قول بن همام:« فأتبَعْتُهُ مُواريا عنهُ عِيَّاني و قَفَوْتُ إثْرَهُ من حيثُ لا يراني»[1]، فالمطاردة الدائمة بين الحارث و السّروجي تعكس صفة في شخصية الحارث فوق شدة فضوله فنجده يُصر على اكتشاف حقيقة السّروجي رغم تخَفيه و تنكُّره في كل مرة، ولا تَعْجَب عندما تجد اسم الحارث و الهمّام يحمل هذه الصفات جملة و تفصيلا، و لا يمكن أن نرد ذلك إلى الصدفة أو الاعتباط فعبقرية الحريري ظاهرة في هذا الاختيار للأسماء.

ويذهب الحارث في تقفيه أثر السّروجي حتى نكتشف صفة أخلاقية قد يحمد عليها و يقبلها المتلقي لموافقتها الفطرة السليمة في البشر، فنجد الحارث يتعجّب و يتفاجئ عندما يكتشف حقيقة أبي زيد فيجده «مُثافِناً لتِلْمِيذ على خُبزٍ سَميذ و جَدْيٍ حَنيذ و قُبالَتَهُما خَابيَّةُ نَبيذ »[2]، و قد كان قبل وقت قريب يعِظُ الناس و يدعوهم للآخرة و يذكرهم بالموت فيسأله متعجباً:« يا هَذا أَيَكُونُ ذَاكَ خَبَرَكَ و هَذا مَخْبَرَك»[3]، فإنَّ تعجُّب الحارث يدل على استقامته و التزامه فالتلوُّن من صفات المنافقين و الفسَّاق، و لعل الحريري يسعى لإيجاد مكان للمتلقي حيث يمكن له أن يتجسد في هذه القيم و الأخلاق السليمة.

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص15(المقامة الصنعانية).

[2] نفسه:ص15.

[3] نفسه:ص15.

ومن خلال هذه المقامة و بقليل من النظر و التمعن تستطيع أن تكتشف صفتين متقابلتين في شخصية الحارث بن همـّام و هُما الشجاعة و الخوف فقوله:« فأمْهَلتُهُ رَيْثَما خَلَعَ نَعْلَيْه و غَسَلَ رِجْلَيْه ثُم هَجَمْتُ علَيْهِ »[1]، ولعل مُباغتة الحارث لأبي زيد من الشجاعة و الجرأة، إلا أن الخوف صفة ظاهرة فيه و تبرز لما يستشعر الخطر في قوله:« ولم يَزَلْ يُحمِلِقُ إليَّ حتَّى خِفْتُ أن يَسْطُوَ عليَّ»[2]، وقد يكون هذا الخوف مُبَرّراً فهو من كشف أمره و عاتبه بالتعجب و الإنكار.

وفي آخر المقامة الصنعانية تظهر صفة لشخصية الحارث و يلتزم بها في باقي المقامات بعد أن تعرف على أبي زيد وهي إعجابه بشخص السروجي و إتباعه أحيانا، فابن همام ملزم بإتباع صاحبه بعد أن أعجب بفصاحته و قدرته و تمكنه من امتلاك زمام البلاغة؛ و يمكن أن نقول أن المقامة الصنعانية كانت فصلا أولا في تقديم شخصية الحارث بن همام بمختلف أشكالها التي ستظهر عليها في باقي المقامات و قد تختلف أحيانا عن الوجه الذي ظهرت به أول مرة و ذلك حسب تقلُّب الشخصية المقابلة لها وهي شخصية السّروجي، المستهدف من قِبل الحارث في كل مقامة.

– المقامة الحلوانية:

وهي المقامة الثانية في الكتاب، و على العكس في المقامة الصنعانية حيث نلاحظ تغيير في شخصية الحارث بن همام في هذه المقامة حيث يظهر بأوصاف تبرز حالة الغِنَى و الرفاهيّة و اليُسْر في العيش، و هذه حاله في جُل المقامات الأخرى إلا أن الحارث يقـدم لنا صفـة جديـدة من صفاته المتجددة بين مقامـة و أخرى فيُصَوّر مرحلة انتقاله من الطفولة إلى سِن البلوغ، كقوله في المقامة العمانية: «لَهِجْتُ مُذِ اخْضَرَّ إزارِي، و بَقَلَ عِذَارِي، بِأن أجُوبَ البَرَارِي، على ظُهُور المهَارِي، أُنْجِدُ طَوراً، وأسلُكُ تارَةً غَوراً، حتَّى فَلَيْتُ المعَالِمَ و المجاهِل، وبَلَوْتُ المنازِلَ و المَنَاهِل، وأدْمَيْتُ السَّنَابِكَ والمنَاسِم، وأنضَيْتُ السَّوابِقَ والرَّوَاسم»[3]، و هي صفات ظاهرة تبرز تحولا في الشخصية و ما ينتج عن هذا التحول من صفات و أفعال جديدة كالسعي و الجدّة في طلب العلم و الأدب ونلمح ذلك في قوله : «كَلِفْتُ مُذْ مِيطَتْ عَنِّي التَّمائِم، و نِيطَتْ بي العَمائم، بأن أغشَى مَعَان الأدب، و أُنْضِيَ إليه ركابَ الطَّلب، لأعْلَقَ منه بما يكون لي زِينَةً بين الأنام، و مُزْنَةً عند الأُوَام»[4]؛ و أما ما يدل عل حال بن همام الميسورة فهو كثير في مقاماته كقوله في:

– المقامة الدمياطية: يصف بن همام وفق الطريقة التقليدية حالَه وصفا تقريريا مباشراً: «ظَعَنْتُ إلى دِمْياطٍ، عام هِيَاطٍ و مِيّاط؛ و أنا يومئذٍ مَرْمُوقُ الرَّخَاء، مَوْمُوقُ الإخَاء، أسْحَبُ مَطارِفَ الثَّراء، و أجْتَلي مَعَارِفَ السَّراء»[5]؛ و يعترف بن همّام بعد هذا التَّرف و العيْشِ النَّضير بسُقُوطِه في زلَّة المجُون و مُجالسة

---

(1) المصدر السابق:ص15(المقامة الصنعانية).

(2) نفسه:ص15.

(3) نفسه: ص425(المقامة العُمانية).

(4) نفسه:ص17(المقامة الحُلوانية).

(5) نفسه:ص32(المقامة الدِّمياطية).

النساء و محبّة حديثهم و مُحادثتهم، و يقدم لنا توصيفا لهذه الشخصية و هي بين حالتَيْ المجون والتفريط وحاله بعد التوبة والنَّدم حيث يقول في المقامة التِّنِّيسِيَّة: « أطَعْتُ دَوَاعيَ التَّصابي، في غُلَوَاءِ شَبَابي؛ فلَم أَزَلْ زِيراً للغِيد، وأُذُناً للأغَارِيد؛ إلى أن وافَى النَّذِير، وولَّى العيشُ النَّضير؛ فقَرِمْتُ إلى رُشْدِ الانتباه، ونَدِمتُ على ما فرَّطتُ في جَنبِ الله؛ ثُم أخذْتُ في كَسْعِ الهَنَات بالحَسَنات، وتَلافي الهَفَواتِ قبل الفَوات؛ فمِلتُ عن مُغَاداةِ الغاداتِ، إلى مُلاقاةِ الثُّقات، و عن مُقاناةِ القَيْنات، إلى مُداناةِ أهلِ الدِّيانات»[1]؛ وهنا يمكن أن نلاحظ أن الحريري استعمل طريقة تقديم الشخصية من خلال جملة من الأفعال حيث تتجلى صفات هذه الشخصية من خلال أفعالها؛ ونلاحظ من خلال الوصف السابق مدى نجاعة و فنية هذه الطريقة بإبراز جملة من الجماليات السردية في تقديم شخصية الراوي في المقامات و هو الحارث بن همام.

أما ثقافة الحارث بن همّام و أخلاقه فهي طاغية على شخصيته في جل المقامات، ويحاول الحريري في كل مقامة إبراز هذا الوجه من شخصية الحارث بن همام و إظهاره في الجهة المقابلة و الطرف النقيض لأخلاق شخصية السّروجي، فإن اختلاف الشخصيتين جعلهما كفَرسَيْ رهان حيث يُعارض بن همّام السّروجيَّ في كثير من أفعاله و يذُمه على أخلاقه و ينعته بما فيه كقوله في المقامة السَّاوية: « بُعْداً لَكَ يا شَيخَ النَّار، و زَامِلَةَ العَار، فمَا مِثْلُكَ في طُلاَوَةِ عَلاَنِيَّتِك، وخُبْثِ نِيَّتِك، إلا مِثْلُ رَوْثٍ مُفَضَّض، أو كَنِيفٍ مُبَيَّض»[2]، و ذلك لمعرفته الجيدة بالسّروجي من خلال أساليبه المريبة و ألاعيبه و دهائه في المكر و الخديعة، و هو في كل مرة يستره و يمتنع عن فضحه و إفشاء سره ففي المقامة الشيرازية يتجلى ذلك بقوله:« فَلَمَّا رَأَيْتُ شَوْبَ أبي زَيْدٍ و رَوْبَهُ، و أُسلُوبَهُ المألُوفَ و صَوْبَه، تأمَّلْتُ الشَيخَ على سُهُومَةِ مُحَيَّاه، وسُهُوكَةِ رَيَّاه، فإذا هُو إيَّاه، فَكَتَمْتُ سِرَّه كَما يُكْتَمُ الدَّاءُ الدَّخِيل، و سَتَرْتُ مَكْرَهُ و إن لَمْ يَكُنْ يُخِيل»[3]، و كقوله في المقامة الإسكندرانية: « و كُنتُ عَرَفْتُ أنَّهُ أبُو زيْد ساعَةَ بَزَغَتْ شَمْسُه، ونَزَغَتْ عِرْسُه، وكِدْتُ أُفْصِحُ عَنِ افْتِنَانِه، وإثْمَارِ أفْنَانِه، ثُم أشْفَقْتُ من عُثُورِ القَاضي على بُهْتَانِه، وتَزْويقِ لِسانِه، فلا يَرَى عِندَ عِرْفَانِه أن يُرَشِّحَه لإحْسَانِه، فأَحْجَمْتُ عَنِ القَولِ إحْجَامَ المُرْتَاب، وطَوَيْتُ ذِكْرَهُ كَطَيِّ السِّجِلِّ للكِتَاب»[4]؛ و لا يشفع صنيع بن همام له بأن يكون فريسة في شرَك السّروجي أو أن يقع في مكيدته، و هذا يبرز لنا جانبا من شخصية بن همّام و هي السذاجة حين تُمزَج برشَّةٍ من غباء، و يُرى ذلك في المقامة الزَبيدية لما سأل بن همام الغلامَ عن إسمه و لم يتفطن لجوابه وما يحمله من إفصاح عن حقيقة الفتى الذي قال مجيباً عن السؤال:

يا مَن تَلَهَّبَ غَيْظُهُ إذْ لَمْ أَبُـــحْ باسْمِي لَهُ ما هَكذَ مَنْ يُنْصِفُ

---

[1] المصدر السابق:ص453(المقامة التِّنِّيسية).

[2] نفسه:ص105(المقامة السَّاوية).

[3] نفسه:ص386(المقامة الشيرازية).

[4] نفسه:ص86–87(المقامة الإسكندرانية).

إنْ كَانَ لا يُرْضِيكَ إلَّا كَشْفُهُ فَأَصِخْ أنا يُوسُفٌ أنا يُوسُفُ
وَلَقَدْ كَشَفْتُ لَكَ الغِطَاءَ فَإنْ تَكُن فَطِناً عَرَفْتَ وما إِخَالُكَ تَعْرِفُ[1]

و يقول بن همام: « فسَرَّى عَتْبِي بِشِعْرِه، واسْتَبَى لُبِّي بِسِحْرِه، حتَّى شُدِهْتُ عَنِ التَّحقِيق، و أُنْسِيتُ قِصَّة يُوسُفُ الصِّدّيق»[2]، وما يلبث الغلام أن يفصح لابن همام عن المكيدة التي وقع فيها بقوله:

لَمْ أبْكِ والله على إِلْفٍ نَزَحْ ولَا على فَوْتِ نَعِيمٍ وَ فَرَحْ
وإِنَّما مَدْمَعُ أجْفَانِي سَفَح على غَبِيٍّ لَحْظُهُ حِينَ طَمَحْ
وَرَّطَهُ حَتَّى تَعَنَّى وافْتَضَح و ضَيَّعَ المَنْقُوشَةَ البِيضَ الوَضَحْ
وَيْكَ أمَا نَاجَتْكَ هاتِيكَ الملَح بِأَنَّنِي حُرٌّ و بَيْعِي لم يُبَحْ
إِذْ كَان فِي يُوسُفَ مَعْنًى قَد وَضَحْ[3]

و لم يُصدِّق بن همام كلام الغلام و لم يستوعب جوابه، فاحتكما إلى القاضي و تبيّن له صِدقَ إِدِّعَاء الفتى وسلَّم لما أصابَه، و عزم على هَجْرِ أبي زيد إلا أنه بعد مدة و بعد أن اعتذر منه على فِعلَتِه عاد إليه بأن قبل منه و صرَّح بذلك بن همام في قوله: « فاضْطَرَّنِي بلفظه الخَالِب، وسِحْرِهِ الغالِب، إلى أن عُدْتُ لَهُ صَفِيًّا و به حَفِيًّا، و نَبَذْتُ فِعْلَتَهُ ظِهْرِيًّا، و إن كانَتْ شَيْئاً فَرِيًّا »[4]؛ و لعل عودة بن همام إلى أبي زيد بعد الهَجر تبرز كثرة تعلقه به و شدة إعجابه بدهائه فهو يقول عنه: «..يَتَحَلَّى بِرُواءٍ ورِوَايَة، و مُداراةٍ و دِرايَة،وبلاغَةٍ رائِعَة، وبَدِيهَةٍ مُطَاوِعَة، وآدابٍ بَارِعَة، وقَدَمٍ لأعْلامِ العُلُومِ فارِعَة، فَكَان لِمَحَاسِنِ آلاتِه، يُلْبَسُ عَلى عِلَّاتِه، ولِسِعَةِ رِوَايَتِه يُصْبَى إلى رُؤيتِه، ولِخَلابَةِ عارِضَتِه يُرغَبُ عن مُعَارَضَتِه، ولِعُذُوبَةِ إيراده يُسْعَفُ بِمُرَادِه، فتَعَلَّقْتُ بِأهْدابِه، لِخَصائصِ آدابِه، ونَافَسْتُ في مُصافاتِه، لِنفَائِسِ صِفَاتِه »[5]، بل قد يتحول إلى مدحٍ وتَعْزِير يُظهر قوة تأثير السروجي على شخصية الحارث فقوله في المقامة المَرْوِيَّة: «..على أنِّي لم أَلْقَ كالسَّروجِيّ في غَزَارَةِ السُّحْب، و وَضْعِ الهِنَاءِ مَواضِعَ النُّقْب، إلَّا أنَّهُ كانَ أسْيَرَ مِنَ الْمَثَل، وأسْرَعَ مِنَ القَمَرِ في النَّقَل، و كُنْتُ لِهَوى مُلاقاتِه، واسْتِحْسَانِ مَقَامَاتِه، أرْغَبُ في الاغتراب، وأسْتَعْذِبُ السَّفَرَ الذي هو قِطْعَةٌ مِنَ العَذَاب»[6]، و لا يستعذب العذاب إلا من يطلب غاليا، وهو يعترف في كل مرة يجلس في مجلس سَمَرٍ أو نادي أدب بتفوق السّروجي عليه و من يجلس معهم، ويضع نفسه و يضعهم موضع العاجز أمام المـُعَلِّـم

[1] المصدر السابق:ص373(المقامة الزَبِيدِية).
[2] نفسه:ص374
[3] نفسه:ص378.
[4] نفسه:ص383.
[5] نفسه:ص18(المقامة الحُلوانيَّة).
[6] نفسه:ص417(المقامة المروية).

ومثل ذلك قوله في المقامة المَلْطِيَّة: «فلمَّا أطْرَبَنَا بما سَمِعْنَاهُ، و طَالَبَنا مُكَاشَفَةَ مَعْنَاه، قُلْنا لَهُ لَسْنَا مِنْ خَيْلِ هذَا الميْدان، و لا لَنا بِحَلِّ هذِهِ العُقَدِ يَدانِ، فإنْ أبَنْتَ مَنَنْت، وإن كَتَمْتَ غَمَمْت»[1]؛ و مثله كذلك قوله في المقامة النَّجرانيّة: «فاسْتَفَزَّتِ القَومَ شَهْوَةُ الزِّيادة، على ماأشْرِبُوا مِنَ البَلادَة، فَقَالُوا لهُ إنَّ وُقُوفَنا دُونَ حَدِّكَ، لَيُفْحِمُنا عنِ استيراءِ زَنْدِك، واستِشْفَافِ فِرِنْدِك، فإن أتْمَمْتَ عَشْراً فَمِن عِنْدِك، فاهْتَزَّ اهْتِزَازَ مَن فَلَجَ سَهْمُه، وانْخَزَلَ خَصْمُه»[2]؛ و مع كل ما يلاقيه بن همّام من حِيَّل أبي زيد إلا أنه لا يُحِبُ مفارقته و يكره الابتعاد عنهُ في كُل مرة يَلْقَاهُ فيها ففي المقامة الحَلَبِيَّة يعبر بن همّام عن ذلك في قوله مخاطباً إيَّاه : « تالله إنَّكَ لإبن الأيَّام، و عَلَمُ الأعلام، و السَّاحِرُ اللَّاعِبُ بالأفْهَام، المُذَلَّلِ لَهُ سُبُلَ الكَلام، ثُم لَمَ أزَلْ مُعْتَكِفاً بِنَادِيه، و مُغْتَرِفًا مِن سَيْلِ وَادِيه، إلى أن غَابَتِ الأيَّام الغُرّ، و نَابَتِ الأحْدَاثُ الغُبْر، فَفَارَقْتُهُ ولِعَيْنِي العُبْر»[3]؛ وقوله في المقامة الفرضية: « فَوَدَّعْتُهُ بِقَلْبٍ دَامِي القُرْح، وَوَدِدْتُ لو أنَّ لَيْلَتِي بَطِيئَةُ الصُّبْحِ»[4]؛ ومثله قوله في المقامة القطيعية: « فَعَلِمْتُ أنَّهُ سِرَاجُ سَرُوج، و بَدْرُ الأدَبِ الذي يَجْتَابُ البُرُوج، و كانَ قُصَارانَا التَحَرُّقَ لِبُعْدِه، و التَّفَرُّقَ مِن بَعْدِه»[5]؛ و في المقامة الصُورِيّة قوله: « و ظَلْتُ مُدَّة مَقَامِي بِمِصْرَ أعْشُو إلى شُوَّاضِهِ، وأحْشُو صَدَفَيَّ مِن دُرَرِ أَلْفَاظِهِ، إلى أن نَعَبَ بَيْنَنا غُرَابُ البَيْنِ، فَفَارَقْتُهُ مُفَارَقَةَ الجِفْنِ للعَيْن»[6]؛ و بالرغم من أن بن همّام في المقامات شخصية تبدو مستقيمة الأخلاق، ملتزمة بالضوابط الشرعية، عليمة بالأحكام الفقهية فقد يذكر حكم تخطي الرقاب في صلاة الجمعة و الجماعات، في المقامة البَرْقَعِيديّة بقوله:« وما كُنْتُ لِأصِلَ إلَيْهِ إلَّا بِتَخَطِّي رِقَابَ الجَمْع، المنهِيِّ عَنْهُ في الشَّرْع»[7]؛ و قد عاهد الله على المحافظة على الصلاة في بداية المقامة التَفْليسيّة في قوله:« عاهَدتُ الله تعالَى مُذْ يَفَعْت، أن لا أُؤخِّرَ الصَّلاة ما استَطَعْت، فكُنتُ مَعَ جَوْبِ الفَلَوات، و لَهْوِ الخَلَوات، أُرَاعِي أوقَات الصَّلاة و أُحَاذِرُ مِن مَأْثَم الفَوَات، وإذا رَافَقْتُ في رِحْلَةٍ أو حَلَلْتُ بِحِلَّةٍ مَرْحَبْتُ بِصَوتِ الدَّاعِي إليها، و اقتَديْت بِمَنْ يُحَافِظُ عَليها»[8]، إلا أننا نجد بن همّام يستسلم لأبي زيد و يُطاوعُه مُكْرَهاً في التعدي على الحُدود التي تستوجبُ الحدود و هو يقول في نهاية المقامة الدمشقية:« ففَارَقْتُهُ مِن عَرْبَذَتِه، لا تَعَلُّقًا بِعِدَتِه، وبِتُّ لَيْلَتِي لابِسًا حِدَادَ النَّدَم، على نَقْلي خُطا القَدَم إلى ابنةِ الكرْمِ لا الكَرَم، وعاهَدْتُ الله سُبحانَهُ و تعالى أن لا أحْضُرَ بَعْدَها

---

(1) نفسه:ص401(المقامة المَلْطِيَّة).

(2) نفسه:ص468(المقامة النَّجرانيّة).

(3) نفسه:ص541(المقامة الحلبيّة).

(4) نفسه:ص149(المقامة الفرضية).

(5) نفسه:ص244(المقامة القَطِيعيّة).

(6) نفسه:ص322(المقامة الصُورِيّة).

(7) نفسه:ص65(المقامة البَرْقَعِيديّة).

(8) نفسه:ص362(المقامة التَفليسيّة).

حانَةَ نَبَّاذ، ولَو أُعْطِيتُ مُلْكَ بغْداد، وأن لا أشهَدَ مِعْصَرَةَ الشَّرَاب، و لو رُدَّ عليَّ عصْرُ الشَّبَاب»[1]، فبالرغم من إنكار بن همّام على أبي زيد شربه الخمر، إلا أنه لم يمانع فعل ما يُنكره لا رغبة في الشراب وإنما استرضاءً لِمَأْمُولِهِ، ويُمكن أن نتبيّن من ذلك جانبا من شخصية الحارث و هي تَبَعِيته المطلقة لأبي زيد حيث لا يستطيع تجاوزه بِأيِّ حالٍ من الأحوال رغم كونه رفيق رحلته و تِرحاله، و سَفره وإقامته و ربما نجد بن همّام مُضطرَا لِفِعلِ ما لا يُريد لأجل الوصول إلى غاياته من أبي زيد و هي التزوُّد من الأدب و الشعر والبلاغة و البيان و الناذر من الملَحِ و الأحاجي، فنراهُ في المقامة الملطية يُفضل التزود بالأدب على مُعاقرة الخندريس ويقول في وصف حال بعض الجُلاس و قد اجتمعوا في مجلس سمر:« رأيْتُ تِسْعَةَ رَهْطٍ قَد سَبَؤُا قَهوة، وارتَبَؤُا رَبْوَة، و دمَاثَتُهُم قَيْدُ الألحاظ، وفُكَاهَتُهُم حُلْوَةُ الألفاظ، فنَحوتُهُم طَلَباً لِمُنَادَمَتِهِم لا لِمُدَامَتِهِم، و شَعَفاً بِمُمَازَجَتِهِم لا بِزُجَاجَتِهِم، فلَمَّا انتَظَمْتُ عَاشِرَهُم، و أضْحَيْتُ مُعَاشِرَهُم، ألْفَيْتُهُم أبناء عَلَّات، وقَذائِفَ فَلَوات، إلا أنَّ لُحمةَ الأدَبِ قد ألَّفَتْ شَمْلَهُم ألفَةَ النَّسَب، و ساوَتْ بَينَهُم في الرُّتَب»[2]، وهو في ترحاله الدائم لا يغفل عن مجالس العلم و أحدُها بالمرَاغَة حيث يقول:«حَضَرتُ ديوان النَّظَر بالمرَاغة، وقد جَرى بِهِ ذِكْرُ البلاغة، فأجْمَعَ مَن حَضَرَ مِن فُرسانِ اليَراعَة، وأرباب البَراعة، على أنّهُ لم يَبْقَ مَن يُنَقِّحُ الإنشاء، ويَتصَرَّفُ فيهِ كيفَ شاء، ولا خَلَفَ بعدَ السَّلَف، مَن يَبْتَدِعُ طَرِيقَةً غَرَّاء، أو يفْتَرِعُ رِسالَةً عَذْراء، وأنَّ المفْلِقَ مِن كُتَّاب هذا الأوان، المتَمَكِّنَ مِن أزِمَّةِ البيان، كالعِيَال على الأوائِل، و لو مَلَكَ فَصَاحَةَ سَحْبَانِ وائِل»[3]؛ و جعل الأدب مُراده و غايته و قد وصف هذا الإقدام و اللهفة عليه في بداية المقامة المرْوِيّة قال: « حُبِّبَت إليَّ مُذْ سَعَتْ قَدَمِي و نَفَثَ قَلَمِي، أن أتَّخِذَ الأدَبَ شِرْعَة، والإقْتِبَاسَ مِنْهُ نُجْعَة، فكُنْتُ أُنَقِّبُ عَن أخبَارِهِ و خَزَنَةِ أسرارِهِ، فإذا ألْفَيْتُ مِنْهُم بُغْيَةَ الملْتَمِس، وجَذْوةَ المقْتَبِس، سَدَدْتُ يَدِي بِغَرْزِه، واسْتَنْزَلْتُ مِنهُ زَكَاة كَنْزِه»[4]، وقد تتعدى شخصية بن همام هذا الوصف في المقامات حتى أصبح يُمازُ ويعْرَفُ بِخِصالِ لازَمَته في كل الأزمان و أين ما حَلَّ و ارتَحَل، نجده في بداية المقامة النجرانية يقول في هذا المقام: « ترَامَتْ بِي مَرامِي النَّوى، و مسَارِي الهَوى، إلى أن صِرْتُ ابن كُلِّ تُرْبَة، وأخا كُلِّ غُرْبَة، إلَّا أنِّي لم أكُنْ أقْطَعُ وادِيًّا ولا أشْهَدُ نَادِيًّا إلا لِاقْتِبَاسِ الأدبِ الْمُسْلِي الأشْجَان، الْمُعْلِي قِيمَة الإنْسَان، حتَّى عُرِفَتْ لِي هذه الشَّنْشِنَة، و تَنَاقَلَتْها عَنِّي الألسِنَة، وصَارَتْ أعْلَقَ بِي مِن الهَوى بِبَنِي عُذْرَة، والشَّجَاعَةِ بِآل أبِي صُفْرَة، فلما ألْقَيْتُ الجِرانَ بِنَجْرَان، واصطَفَيْتُ بها الخُلَّان و الجِيران»[5]، و نستطيع من خلال هذه السطور أن نستخرج أربع صِفات لشخصية بن همّام، و قد ذكرنا ثلاثة منها في الصفحات السابقة و الرابعة تُبرز ثقافة الحارث بن همّام و معرفته بقبائل العرب و أنسابهم، وهذه الثقافة يُبرزها الحريري من خلال هذه

---

(1) المصدر السابق:ص119(المقامة الدمشقيّة).

(2) نفسه:ص391(المقامة المَلْطِيّة).

(3) نفسه:ص50(المقامة المراغِيّة).

(4) نفسه:ص416(المقامة المرويّة).

(5) نفسه:ص461–462(المقامة النّجرانيّة).

الشخصية لتُقابِل شخصية البطل أبي زيد السّروجي التي سنتعرف عليها في اللاحق من صفحات هذا الفصل.

أما قرْضُ الشعر الذي أورده الحريري على لسان شخصية الحارث فهو قليل أو يكاد ينذر في كل المقامات، رغم أنه الراوي الرئيسي في كل المقامات إلا في المقامة الحرامية، وقد يوحي ذلك للقارئ أن الحارث يقدم المنثور على القريض، وهذا في مقابل شخصية أبي زيد الذي يكثر من قول الشعر، و كذلك تكتفي شخصية الحارث في المقامات بتقديم شخصية البطل أو غيرها من الشخصيات و وصف الأماكن وطبائع المدن و البوادي، وقد تجد بيتين أو أكثر يوردها الحريري على لسان شخصية الحارث و هو في ذلك إما مادحاً لأبي زيد كقوله في الحُلوانية:

فَكُنتُ بِهِ أجْلُو هُمُومِي وأجْتَلِي زَمَانِي طَلْقَ الوَجْهِ مُلْتَمِعَ الضِّيا

أرَى قُرْبَهُ قُرْبَى ومَغْنَاهُ غُنْيَةً ورُؤيَتَهُ رِيًّا ومَحْيَاهُ لي حَيَا[1]

و قوله معجبا و متحسرا على الفراق:

فمَا رَاقَنِي مَنْ لَاقَنِي بَعدَ بُعْدِهِ و لا شَاقَنِي مَنْ سَاقَنِي لِوِصَالِهِ

ولَا لَاحَ لي مُذْ نَدَّ نِدٌّ لِفَضْلِهِ ولا ذُو خِلَالٍ حَازَ مِثْلَ خِلَالِهِ[2]

أو كقوله في معرض العتاب و التذكير:

إلى كَمْ يا أبَا زَيْدِ أَفَانِينُكَ في الكَيْدِ

لِيَنْحَاشَ لَكَ الصَّيدُ ولا تَعْبَأْ بِمَـن ذَم[3]

و رغم أن شخصية الحارث بن همام تظهر في عمومها من الطبقة الدنيا أو المتوسطة في أحسن أحوالها، وهذا ما تُقَدَّمُ به في معظم المقامات إلا أننا نجدها تنحرف عن هذا المسار في أحايين أخرى، و ربما كان هذا التقلب و التنوع في شخصية بن همام ضروري و ذلك لإيجاد التوازن بين الشخصيتين الرئيسيتين، ويكون هذا التنوع في مُقابل تلون الشخصية المقابلة لِشخصية الحارث، وهي شخصية البطل أبي زيد السّروجي؛ إلا أننا نجد الحارث يظهر في مجالس القُضاة و الحُكام ويسعى لمُخالطة أسياد القوم و شُرفائهم فهو في المقامة الإسكندرانية:« وكُنْتُ لَقِفْتُ مِن أفوَاهِ العُلَمَاء، وثَقِفْتُ مِن وصَايا الحُكَمَاء، أنَّهُ يَلْزَمُ الأدِيبَ

(1) المصدر السابق:ص18(المقامة الحلوانية).

(2) نفسه:ص18.

(3) نفسه:ص105(المقامة الساوية).

الأرِيب إذا دَخَلَ البَلَد الغَرِيب، أن يَسْتَمِيلَ قاضِيَه ويَسْتَخْلِصَ مَرَاضيَه، لِيَشْتَدَّ ظَهرُهُ عِنْدَ الخِصَام، ويَأْمَنَ في الغُرْبَةِ جَوْرَ الحُكَّام، فاتَّخَذْتُ هذا الأدَبَ إماما، وجَعَلْتُهُ لِمَصَالِحِي زِماما، فما دَخلْتُ مَدِينَة ولا ولَجْتُ عَرينة إلا وامْتَزَجْتُ بِحَاكِمِها امْتِزَاج الماء بِالرَّاح، وتَقَوَّيْتُ بِعِنَايَتِهِ تَقَوِّيَ الأجْسَادِ بالأرْوَاح»[1]، و لم تكن الغاية من هذا الامتزاج نيل العطايا ولا استجلاء الهدايا وإنما البحث عن أوصافٍ كأوصاف أبي زيد ففي المقامة الصعدية يعترف و يُبرّر فعله هذا بقوله:«..سأَلْتُ نحَارِيرَ الرُّواةِ، عَمَّن تَحْوِيهِ مِنَ السَّراة، ومَعَادِنِ الخَيْرات، لِأتَّخِذَهُ جَذْوَةً في الظُّلُمَات، ونَجْدَةً في الظُّلامَات، فَنُعِتَ لِي قاضٍ بِها رَحِيبُ البَاع، خَصِيبُ الرِّبَاع، تَمِيمِيُّ النَّسَبِ والطِّبَاع، فَلَم أَزَلْ أتَقَرَّبُ إلَيْهِ بالإلْمَام، وأتَنَفَّقُ عَلَيْهِ بالإجْمَام، حتَّى صِرْتُ صَدَى صَوْتِه، وسَلمَانَ بَيْتِه»[2].

وقد بدت شخصية الحارث من الشخصيات المثقفة العليمة بأخبار الشعر و الشعراء ومضارب الأمثال والحِكَم من أقوال العرب كقوله: «غَشِيَتْنِي نَدَامةُ الفَرَزْدَقِ حِينَ أَبَان النَّوَار و الكُسَعِيِّ لَمَّا اسْتَبَان النَّهَار»[3]؛ وكذا معرفته بالْمَذَاهب و الفِرَق، يقول:« فَقَلَّدُوه في هذا الأمْرِ الزَّعَامَة، تَقْلِيدَ الخَوَارِجِ أبَا نَعَامَة»[4]؛ و لأن شخصية بن همّام كشخصية السّروجي من حيث انتمائهما للطبقات الكادحة التي تُصَارِعُ من أجل البقاء ولا تَحْكُمُها الأخلاق و القيَّم ونجِدُ هذه الطبقة دوما ناقِماً و ساخِطًا على الدَّهر مُعَاتِباً لَهُ و ينْعَتُهُ تارةً بقوله : «الدَّهرُ الْمُشِتُّ»[5]، و قوله: «فأَلْوَى به الدَّهرُ الْمُبِيدُ»[6]، وهو بذلك يتلاقى مع شخصية أبي زيد في هذه الصفة إلا أنه لا يكثر من ذكر الدّهر وعِتابه إلا في بعض الأحيان لا كما يفعل أبو زيد في كل مقامة من المقامات.

و قد حاول الحريري من خلال شخصية الحارث بن همام إبراز جوانب من حياة الطبقة الكادحة في مجتمع تظهر فيه فوارق بين المكدي و المتْرَف، حيث يسعى الأول منهما للتكيُّف مع ما فُرِضَ عليه من أوضاعٍ اجتماعية و اقتصادية تحكُمُها الأحوال السياسية، أو القوانين الجائرة؛ و قد مازج الحريري في تقديم شخصية الحارث بين الأسلوب التقليدي الذي يقدم الشخصية بالشكل النمطي الإخباري سواءً كان مباشراً أو غير مباشر، و بين الأسلوب الحديث المعتمد على الحوار الداخلي و ذلك لإفساح المجال أمام الشخصية لإظهار الجوانب العميقة و الإفصاح عن كل مكنوناتها و خباياها؛ وعِند تتبُعِنا لهذه الظاهرة في المقامات الحريرية وجدناها قليلة الوُجُود في مُقابل الوصف التقليدي، ويستعمله الحريري حين تدعو الضرورة لذلك

---

(1) المصدر السابق:ص ص77–78(المقامة الاسكندرانية).

(2) نفسه:ص ص405–406(المقامة الصَعدِية).

(3) نفسه:ص ص88–89(المقامة الاسكندرانية).

(4) نفسه:ص53(المقامة المَراغِيَّة).

(5) نفسه:ص369(المقامة التفليسية).

(6) نفسه:ص370(المقامة الزبيدية).

كقوله في المقامة التفليسية:« فَصُوِّرَ لي أَنَّهُ مُخِيلٌ لِحِلْيَتِهِ مُتَصَنِّعٌ فِي مِشْيَتِهِ، فنَهَضْتُ أَنْهَجُ مِنْهَاجَهُ، وأَقْفُو أَدْرَاجَهُ وهُو يَلْحَظُنِي شَزْراً، و يُوسِعُنِي هَجْراً، حَتَّى إِذَا خَلَا الطَّرِيق، وأمكَنَ التَّحقيق، نَظَر إِلَيَّ نَظَرَ مَن هَشَّ و بَشَّ و ما حَضَ بَعْدَ ما غَشَّ»[1]، فمن خلال هذه الأوصاف التي يستعملها الحارث في ابراز جوانب أكثر عمقاً و تعقيداً في شخصية أبي زيد، حيث نجده يبتدئ هذا الوصف بِتفعِيل وَعْيه الداخلي و يستطرد في سرد مواصفات و أفعال الشخصية و هو حتما يهدف من وراء ذلك لنقل هذه التصورات و التفاعلات الداخلية إلى ذهن القارئ وإشراكه في فهم وإدراك تلك الجوانب العميقة أو المعَقَّدَة في شخصية السّروجي، وهو في المقامة الصعدية يستعمل هذا الأسلوب أيضاً في قوله:« فَحِرْتُ بينَ تَعرِيفِ الشَّيخِ و تنْكِيرِهِ، إلى أن اِحْرَوْرَفَ لِمَسِيرِهِ، فَنَاجَيْتُ النَّفْسَ بإتباعه، و لَو إلى رِبَاعِهِ، لَعَلِّي أظْهَرُ على أسْرَارِهِ، وأعْرِفُ شَجَرَةَ نَارِهِ، فنَبَذْتُ العُلَق، وانْطَلَقْتُ حيثُ انطَلَق، ولمْ يَزَلْ يَخطُو و أعْتَقِب، و يَبْعُدُ وأقْتَرِب، إلى أن تَراءى الشَّخْصَان، و حقَّ التَّعَارُفُ على الخُلْصَان، فأبْدَى حِينَئِذٍ الاهْتِشَاش، ورَفَعَ الإِرْتِعَاش»[2]، وهنا نرى الحارث بن همام يدعو القارئ عبر المُناجاة الداخلية و تشويقه بإشراكه في هذا المشهد الذي يسبغه بالطابع الدرامي، وذلك لأجل رفع مؤشر التفاعل في نفوس المتلقين لمعرفة هذه المطاردة و ما ينتج عنها، وقد نجح الحريري في نقل حِيرةَ الحارث و تساؤله عن هوية الشيخ لذلك فقد دعانا باستعمال هذا الأُسلوب للمشاركة في أحداث هذا المشهد حتى الوصول إلى نِهايته؛ ومثل ذلك قوله في المقامة المَرْوِيَّة:« ثُم أمْسَكَ يَرْقُبُ أكْلَ غَرْسِهِ، ويَرْصُدُ مَطْيَبَةَ نَفْسِه، وأَحَبَّ الوالي أن يَعْلَمَ هَلْ نُطْفَتُهُ ثَمَد، أمْ لِقَرِيحَتِهِ مَدَد، فأَطْرَقَ يُرَوِّي في اسْتِرَاءِ زَنْدِهِ، واسْتِشْفَافِ فِرِنْدِه، والْتَبَسَ على أَبِي زيدٍ سِرُّ صَمْتَتِهِ، وإرجَاءِ صِلَتِهِ»[3]، وينقل إلينا الحارث عبر هذا الحوار الداخلي حالة السّروجي مع الوالي و يسترسل في توصيف خواطِرِهما و ما يُفكِّران فيه، وفي هذه اللحظة نلاحظ أن الحريري يضع للقارئ وقفة pause للمشهد حيث يسمح له بِوُلُوج الأحداث و يستدعيه للمشاركة فيها و التفاعل مع ما يُسْتَرسَلُ منها، و هو بذلك يفتح المجال أمام المستمع لتوسيع خياله وإظهار قُدُراته التأويلية؛ وقد يتجلى هذا المعنى في قول بن همّام واصفا حالة القاضي لما وقع في حِبالة أبي زيد و زوجه:« فلَمَّا رَأى القَاضِي اجْتِرَاءَ جَنَابِهِما، وانْصِلاتِ لِسَانِهِما قَدْ مُنِيَ مِنْهُما بالدَّاءِ العيَاء، والدَّاهِيّة الدَّهْيَاء، وأنَّهُ مَتَى مَنَحَ أحَدَ الزَّوجَيْن، وصَرَفَ الآخَرَ صِفْرَ اليَدَيْن، كانَ كَمَن قضَى الدَّينَ بالدَّين، أو صَلَّى المغْرِبَ رَكْعَتَيْن، فطَلْسَمَ و طَرْسَم، وأخْرَنْطَمَ و بَرْطَم، وهَمْهَمَ و غَمْغَم، ثُم الْتَفَتَ يَمْنَةً و شَامة، و تَمْلَمَلَ كآبَةً و نَدَامة، و أخَذَ يَذُمُّ القَضَاءَ و مَتَاعِبَهُ، و يُعَدِّدُ شوائِبَهُ و نوائِبَهُ، و يُفَنِّدُ طَالِبَهُ و خَاطِبَه، ثُم تنَفَّسَ كما يَتَنَفَّسُ الحَرِيب، وانْتَحَبَ حتَّى كَادَ يَفْضَحُهُ النَّحِيب»[4]، فإن هذا الاسترسال في توصيف جملة الأحاسيس

---

[1] المصدر السابق:ص368(المقامة التفليسية).

[2] نفسه:ص415(المقامة الصعدية).

[3] نفسه:ص ص420-421(المقامة المروية).

[4] نفسه:ص ص448-449(المقامة التبريزية).

والمشاعر و حتى الأفعال في هذا التخريج المبدع لهذا المشهد المُسَرْبَل باللّباس الدرامي المونولوغي حيث يظهر التفاعل والدينامية المؤثرة على المتلقي على خلاف الوصف الإخباري النمطي؛ وهو كذلك في المقامة الحلَبية حيث يُبدي الحارث تعجبه و إعجابه بأبي زيد بأسلوب تيار الوعي بهدف إبراز ما خفي من صفات وما توارى من مُواصَفات حيث يقول:«فَعَجِبْتُ لِمَا أبْدَى مِنْ بَرَاعَةٍ مَعْجُونَةٍ بِرَقَاعَة، وأظْهَرَ مِن حَذَاقَة مُمْزُوجَةٍ بِحَمَاقَة، ولَمْ يَزَلْ بَصَرِي يُصَعِّدُ فِيه و يُصَوَّب، ويُنَقِّرُ عنهُ و يُنَقِّب، وكُنْتُ كَمَن يَنْظُرُ في ظَلْمَاء، أو يَسْري في بَهْماء، فلَمَّا اسْتَرَاثَ تَنَبُّهي، واسْتَبَان تَدَلُّهِي حَمْلَقَ إليَّ وتَبَسَّم»[1]؛ ولا يكون استعمال الحوار الداخلي غالبا على المتن السردي للمقامة إلا في بعض الأحايين، و نجد أن الحريري يعود لاستعمال المونولوغ الداخلي في كل مرة، حيث يلجأ إليه في أجزاء محددة من المسار السردي للمقامة ثم يستأنف وصفه النمطي في تقديمه للشخصيات على أن يعود لاستعمال الحوار الداخلي بين الفَيْنة و الأخرى وأن يكون هذا الاستعمال مُثْمِراً و إن كان قليلا في كل المقامات، ونجد مثل ذلك في قوله في المقامة الرحبية :« والغُلامُ في ضِمْنِ تأَبِّيه، يخْلُبُ قَلْبَ الوالي بِتَلَوِّيه، و يُطْمِعُهُ في أن يُلَبِّيه، إلى أن رَانَ هَواهُ على قَلْبِه، وألَبَّ بِلُبِّهِ فَسَوَّلَ لَهُ الوَجْدُ الذي تَيَّمَه، والطَّمَعُ الذي تَوَهَّمَه، أن يُخَلِّصَ الغُلامَ و يسْتَخْلِصَه، و أن يُنْقِذَهُ من حِبَالَة الشيخ ثُم يقتَنِصَهُ»[2]، وأنت ترى أن الحريري ينتقل من الوصف الخارجي للشخصية نحو التعمق و الغَور في خبايا النفس لتلك الشخصية حتى تتجلى الصورة و تبدو أكثر وضوحاً أمام المتلقي الذي ينتبه لهذه الدقائق و الخصائص و يتفاعل معها، وذاك هو الغرض من توظيف هذا الأسلوب في تقديم الشخصيات من طرف الحريري.

و في رحلتنا لرصد شخصية الحارث بن همّام في المقامات الحريرية الذي أُسنِدَتْ إليه روايتها ، يمكن القول أن هذه الشخصية على ما ظهرت به من الصفات الداخلية و المُواصفات الخارجية، وأدوارها في المقامات و مشاركتها في الأحداث، و المساحة المعتبرة التي شغلتها في المتن السردي لكل مقامة، أن هذه الشخصية هي إحدى الشخصيتيْن الرئيسيتيْن في كل المقامة، ولا يمكن الإدعاء بأنها شخصية ثانوية أو مُسطّحة لكونها مرتبطة بشخصية البطل و هي تابعة له، و ذلك أن هذا الارتباط لا يكون إلا عند التقائه بأبي زيد حيث تتّسع المساحة السردية للبطل و تنكمش المساحة السردية للراوي و ذلك لإفساح المجال للدخول إلى الأحداث السردية؛ و يمكن أن نُوجز صفات شخصية الحارث التي ظهرت بها في المقامات في ما يلي:

ـ المعرفة بالشعر و الشُعراء وأخبارهم وأنسابهم، و الأدب الجيد منه والرديء و البلاغة والبيان.

---

[1] المصدر السابق:ص ص539-540(المقامة الحلبية).

[2] نفسه:ص ص92-93(المقامة الرحَبِيّة).

ـ الالتزام الديني و الأخلاقي بالمحافظة على الفرائض، ومعرفة الأحكام الشرعية في العبادات و المعاملات.

ـ الانتماء إلى الطبقة المتوسطة التي تمثل غالبية المجتمع، الذي يؤدي به إلى التقرب من الحكام و القُضاة والأسياد من الطبقة الراقية في المجتمع، وهي أماكن لقائه بالسّروجي.

ـ الغُربة الدائمة و السفر غير المنقطع في مُجَاراة أبي زيد، الذي يُلْصِقُ به صفة اللَّاإنتماء.

ـ السَّذاجة وقِلّة الحيلة في مُجاراة السّروجي، والإعجاب به والتعاطف معه والتواطؤ معه في تلونه مع الزمن.

ـ المعرفة بأساليب السّروجي و حيَّلِه ونفسيّته من خلال تقفيه أثره و البحث عنه في كل مقامة.

ومما سبق يمكننا الحكم على شخصية الحارث بن همّام في المقامات بأنها شخصية مُتغيرة وذلك حسب تغيّر الشخصية المقابلة لها وهي شخصية البطل أبي زيد.

2- أبو زيد السَّروجي:

وهي الشخصية الرئيسية في كل المقامات وبطل الأحداث السردية التي أمْلاها الحريري على لسانه، و هو يقابل شخصية أبي الفتح الإسكندري عند البديع؛ و رغم تواضع الحريري أمام الهمذاني و اعترافه بفضل السبق في هذا المضمار لعلامة همذان بقوله عند تقديمه للمقامات: «أن أُنشئ مقَامَات أتلُو فيها تِلْو البديع، وإن لم يُدْرِكِ الظَالِعُ شأْوَ الضَّلِيع »[1]، إلا أننا نجد الحريري يستعمل بطله السّروجي للاستدراك على هذا الاعتراف و يقول على لسان أبي زيد في نهاية المقامة الحَجْرِيّة:

بالله يا مُهْجَةَ قَلْبِي قُـل لي هَلْ أَبْصَرَتْ عَيْنَاكَ قَط مِثْلِي
يَفْتَحُ بالرُّقيَةِ كُـلَّ قُفْـلِ ويَسْتَبِي بالسِّحْرِ كُـلَّ عَقْـلِ
ويَعْجِزُ الجِدَّ بِمَـاءِ الهَـزْلِ إنْ يَكُــنِ الإسْكَنْدَرِيُّ قَـبْلِي
فالطَّلُّ قَد يبدو أمام الوَبْلِ والفضْلُ للــوابِلِ لا للـطَّلِّ[2]

وذلك أن الطلَّ يأتي خفيفاً مُتَفَرِّقاً رغم تَقَدُّمِهِ على الوابل الذي يهطُلُ بغزارة و كثرة، و ربما اتَّكأ الحريري في تفضيل بطله- و هو يعني نفسه- عن سابقه عند البديع، على شهرة مقاماته وانتشارها من جهة و من جهة أخرى تميزها عن البديعية وتنوعها والأهم هدفها التعليمي والتربوي وخلُوها من المُجُون و الابتذال.

---

[1] المصدرالسابق:ص5.

[2] نفسه:ص ص554-555(المقامة الحجرية).

وإننا نترك هذه المُوازنة للتعرف عن بطل المقامات الحريرية، ونبدأ كما تعرفنا على شخصية الحارث من الاسم و المُسمَّى و دلالات اختياره.

– دلالة الاسم و المُسَمَّى:

ذكر الشريشي نقلا عن الفنجديهي شارح مقامات الحريري أنه سمِع الشيخ الثقة أبا بكر عبد الله بن محمد بن أحمد بن النَّقُّور البزَّاز يقُول: سمِعْتُ الشيخ الرئيس أبا محمد الحريري يقول: أبو زيد السَّروجي كان شحَّاذاً بَلِيغاً و مُكْدِياً فَصِيحًا، وردَ علينا البصرة فوقف يومًا في مسجد بني حرام يتكلم و يسأل شيئاً، و كان بعض الوُلاة حاضِراً، والمسجد غاصٌ بالفُضَلاء فأعجَبَهُم بِفَصَاحَتِه وحُسن صناعته و مَلاحَتِه، وكان حديثه عن وُقُوع ابنته في أيدي الروم بعد أن غَزَو بلدته سَرُوج، و قد اغتنم فرصة توبة أحد الرجال لما حضر المسجد يسأل عن كفارة ذنبه، فسألَه السّروجي أن يُساعده في فك أسر أبنته ليكون ذلك كفارة لذنبه فأعطاه عشرة دنانير؛ وقد أُعجِب الحريري و كان من جملة الحاضرين بلطافة عبارته في تحصيل مُراده، وطرافة إشارته في تسهيل إيراده؛ فبدأ في إنشاء مقاماته حاذياً حذوَ السّروجي و كانت أولها المقامة الحرامية[1]؛ و يمكن لنا ندَّعي في هذه الحالة أن الاسم حقيقي و صاحبه شخصية واقعية بالاعتماد على تحقيق هذه الرواية و إن كان الاسم من وضع الحريري فهو حتما يحمل دلالات و سمات تنطبق على شخصية البطل في المقامات، وإننا نلاحظ من خلال تتبعنا لكل مقامة من المقامات الخمسين أن الحريري يسعى لإيجاد مساحة كبيرة من التطابق و التناسب بين مواصفات وأفعال شخصياته المقاماتية وإن كانت ثانوية مع تسمياتها و كيفيات تقديمها للقارئ كي لا يقع في التعارض أو التنافر المُخِلّ بجماليات البناء السردي للمقامات؛ ولا شك أن هذه الجماليات تتعلق في جانب من جوانبها بجمالية أسماء الشخصيات و الأماكن في المقامات، وأنت تلمسُ و لاشك عذوبة و جمالاً في اسم ابي زيد السّروجي لفظاً و معناً حتى أنك تسمع له رِكْزاً و جرْساً و رَنَّة تُنْبِهُ القارئ والسامع؛ و أما أبو زيد فيحمل معنى الزيادة و النّماء[2]، و نجد الشريشي في حديثه عن شخصية أبي زيد يقول:« أما أبو زيد فقد حكى أهل اللغة أنه كنية الكبر؛ و قال أبن الأعرابي: يُقال للشيخ الكبير:أبو زيد و أبو سعيد»[3]، و هذه الصفة هي التي يظهر بها السّروجي في كل مقاماته و ينعته الحارث فيها كل مرة بالشيخ كقوله في المقامة الحُلوانية:« فإذا هو شَيْخُنا السَّروجي، و قد أقْمَرَ لَيْلُهُ الدَّجُوجي»[4]، أو على لسان زوجه التي تنعته بهذه الصفة كقولها في المقامة البرقعيدية:« إنَّ الشيخ من أهلِ سَرُوج، و هُوَّ الذي وَشَّى الشِّعْرَ المَنْسُوج»[5]، و مثله في المقامة السَّاوية قول الحارث بن

(1) ينظر: أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري،ج1،ص26.

(2) شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1989، ص51.

(3) أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري،ج1، ص48.

(4) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص24(المقامة الحلوانية).

(5) نفسه:ص65(المقامة البرقَعِيدية).

همام:« فإذا هو شَيْخُنا أبو زَيدٍ بِعَيْنِهِ و مَيْنِهِ»[1]، و عبارة ((شيخنا السَّرُوجي)) يستعملها الراوي في كل المقامات حتى أدركنا أن السّروجي مِمّن ناهز الستين أو يشرف على السبعين؛ و ندّعي أيضا أن معنى الزيادة والنماء يتجسدان في اسم أبي زيد و ذلك أن الله زادهُ بسطةً في الفصاحة و البيان و ألهمه الفطنة في التحايُلِ على القُلوب و الأذهان، وفِطرة في تمييز الألفاظ و الكلام و تفريق ما زانَ منه وما شان، حتى أصبح السّروجي علماً في الزيادة و الرفعة فهو:« أبو زيد مطلبُ النَّاشِد و مَعْلَمُ الرَّاشِد»[2].

وأما السّروجي فنسَبة إلى بلدة سَروج و قد أوردها الحريري على لسان بطله في جُل مقاماته، في كُل مرة يُسألُ فيها أبو زيد عن اسمه و نسبه فيُجيب بقوله:

مَسْقَطُ الرَّأس سَرُوجُ وبِها كُنْتُ أمُوجُ

بَلْدَةٌ يُوجَدُ فِيهـا كُلُّ شَيءٍ و يَرُوجُ

وِرْدُها مِن سَلْسَبِيلٍ و صَحَارِيها مُرُوجُ[3]

و قوله في المقامة المكية و هو يذكر حالها بعد غزو الروم لها:

سَرُوجُ دَارِي ولَكِن كَيْفَ السَّبِيلُ إلَيها

وقَدْ أنَاخَ الأعادي بِها وأخْنَوا علَيْها[4]

و قوله في المقامة النجرانية:

سَرُوجُ مَطْلِعُ شَمْسِي ورَبْعُ لَهْوِي وأُنْسِي

لكِنْ حُرِمْتُ نَعِيمِي بِها ولَذَّةَ نَفْسِي[5]

كما أن اسم السّروجي لا يخلو من دلالات لغوية يمكن التقاطها من استعمال الحريري له في المقامات، فيمكن أن نجد معنى الضياء و النور أو الوهج الذي يحمل معنى السطوع و البروز كقول تلميذه مُعَرِّفاً به في

(1) المصدر السابق:ص105(المقامة الساوية).

(2) نفسه:ص476(المقامة البكرية).

(3) نفسه:ص321(المقامة الصُورية).

(4) نفسه:ص ص135–136(المقامة المكية).

(5) نفسه:ص472(المقامة النجرانية).

المقامة الصنعانية:« هذا أبو زيد السَّروجي سِراجُ الغُرَباء، وتاجُ الأُدباء»[1]؛ أو قول الحارث بن همّام في المقامة القطِيعية:« فعَلِمْتُ أنَّهُ سِرَاجُ سَرُوج، وبَدْرُ الأَدبِ الذي يَجْتَابُ البُرُوج »[2]،و قد يحمل معنى التحدِّي والمُجالدة في التعايُشِ مع الغُربة و التِرحال الدَّائِمَيْن، و نجد مثل ذلك في قول السّروجي مُخاطِبًا رفيق دربه بن همام:

مَا غَيَّرَتْنِي بَـعْدَكَ الحَوادِثُ ولاالْتَحَى عُودِيَّ خَطْبٌ كَارِثُ

ولا فَرَى حَدِّيَ نابٌ فارِثُ بَلْ مِخْلَبِي بِكُلِّ صَيْدٍ ضَابِثُ

و كُلُّ سَرْحٍ فِيهِ ذِئْبِي عائِثُ حتَّ كأَنِّي للأَنامِ وارِثُ

سامُهُم و حامُهُمْ و يافِثُ[3]

و قد يُريد الحريريُ من تسمية السروجي معنا للصفة البارزة في شخصية البطل و هي إحدى مواهبه التي يستعملها في الاستجلاء و الاستعطاف، و الكلام هنا عن تمويه الأحاديث بالكذب و اختلاقها فإننا نجد في المعجم الوسيط شيئاً من هذا المعنى كأن يُقال: سَرَجَ فُلان الكَذِبَ، وسَرَجَ فُلانٌ الكَذِبَ، و السرَّاج الكذَّاب؛ يُقالُ: هو سَرَّاجٌ مَرَّاج، و يُقَالُ: سَرَّجَ الأحاديث: موَّهَهَا بالكَذِب[4]؛ وفي المقامات شواهد كثيرة تلصِقُ هذه الصفة بالمُسَمَّى و تُبرز هذا المعنى حتى جَعلَتْ السّروجي نفسه يعترف بذلك بل يتفاخر و يقـول:

يالَيْتَ شِعْرِي أدَهْرِي أحَاطَ عِلْمًا بِقَدْرِي

وهَلْ دَرَى كُنْهَ غَورِي في الخَدْعِ أمْ لَيْسَ يَدْرِي

كَمْ قَدْ قَمَرْتُ بَنِيهِ بِحِيـــلَتِي و بِمَكْـــــرِي

وكَـــمْ بَرَزْتُ بِعُرْف عَلَيْهِـــمِ و بِنُكْـــــرِ

أصْطَـادُ قَوْماً بِوَعْـظٍ و آخَرِيـــــــنَ بِشِعْرِ

وأسْتَفِـــــــزُّ بِخَـــلٍّ عَقْلاً و عَقْلاً بِخَمْـــرِ

---

[1] المصدر السابق:ص16(المقامة الصنعانية).

[2] نفسه:ص244(المقامة القَطِيعية).

[3] نفسه:ص208(المقامة الرَّازية).

[4] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط4، 2004، ص425(مادة سرج).

و تارَةً أنا صَخْرٌ و تارَةٌ أُخْتُ صَخْرِ[1]

و قوله في المقامة الواسطية عن نفسه:

ولَطَالَمَا خَلَّفْتُ مكْـــــــــــــــلُومَ الحَشَا خَلْفِي يَطُوفُ

ووَتَرْتُ أَرْبَابَ الأَرَا ئِكِ و الدَّرانِكِ و السُّجُوفِ

ولَكَمْ بَلَغْتُ بِحِيلَتِي ما لَيْسَ يُبْلَغُ بالسُّيُوفِ

ووَقَفْتُ في هَوْلٍ تُرَا عُ الأُسْدُ فيهِ مِنَ الوُقُوف

ولَكَمْ سَفَكْتُ وكَمْ فَتَكْـــــــــــتُ و كَم هَتَكْتُ حِمَى أُنُوفِ

وكَمْ ارْتِكَاضٍ مُوبِقٍ لي في الذُّنُوبِ وكَم خُفُوفِ

لَكِنَّنِي أَعْدَدْتُ حُسْـــــــــــــنَ الظَّنِّ بالمَولَى الرَّؤُفِ[2]

و يُقدِّمُ لنا الحريري شخصية بطله أبي زيد من طُرقٍ متعددة تختلف باختلاف المواقف وحسب المكان و الزمان، ويكون ذلك إما من خلال الراوي ابن همام أو من خلال شخصية ثانوية أو حتى هامشية أو يكون المقدم لشخصية البطل هو البطل نفسه و هو أسهل تلك الطُرُق، لذلك نجد الحريري يسلك هذا الدرب في تقديم شخصية السّروجي و يكون هذا التقديم إمَّا من خلال الوصف المباشر أو غير المباشر أو من خلال الأفعال و الأحداث التي تُبرِزُ ملامح شخصية بطل المقامات الحريرية؛ وسنُحاول رصد تلك الملامح عبر تتبُعِها و رصد وُجودها في المقامات، كما نحاول اكتشاف الطرائق الحديثة إن وُجِدَت في تقديم شخصية أبي زيد السّروجي؛ وسيكون تقديم هذه الشخصية من خلال ذَواتٍ ثلاثٍ تُقدم البطل بطريقتين:

أ – الطريقة غير المباشرة:

حيث يكون المقدم لشخصية البطل في المقامات شخصية أخرى غير البطل، مثل الراوي أو شخصية أخرى مشاركة في الأحداث السردية وإن كانت ثانوية أو هامشية.

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص126–127(المقامة البغدادية).

[2] نفسه:ص ص310–311(المقامة الواسطية).

– **الراوي (الحارث بن همام)**: من معرفتنا السابقة بشخصية الحارث بن همّام نجد أن الحريري جمع بينه وبين شخصية البطل، و جعل القارئ يطمئِن لما يقوله بحكم ملازمته لأبي زيد وتتبعه له، و قد يكون ذلك كافيا ليُقدم لنا جوانب متعددة من شخصية البطل؛ و يمكن لنا أن نقسم هذا التقديم إلى حالتين:

– **حالة الإنكار**: حيث يقدم لنا الحارث شخصية البطل قبل التعرف عليه و كشف أمره، و قد علمنا في السابق من الصفحات أن السّروجي كثير التلون، سريع التحول دائم التنكُّر؛ كما نلاحظ أن الحريري لا يكشف عن شخصية بطله في بداية المقامة، و غالبا ما يكون ذلك إلاَّ في الثلث الأخير منها باستثناء مقامتين أو ثلاث و لعله يسعى لإشراك القارئ و تفعيله بتشويقه للوصول إلى النهاية.

وفي هذه الحالة يكون التقديم تقليديا بمجموعة من الأوصاف الخارجية العامة أو لغة الجسم أو أفعال و انفعالات تقرب القارئ من اكتشاف نوعية الشخصية المستهدفة في كل مقامة فنجده في:

المقامة الصنعانية: يصفه الراوي بجملة من الصفات منها ما هو دائم حيث نجده يتكرر في جل المقامات، ومنها ما يقتصر على هذه المقامة دون سِواها كأن يقول:«فَرَأَيْتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَة، شَخْصًا شَخْثَ الخِلْقَة، عليه أُهبَةُ السِيَّاحَة، و لَهُ رَنَّةُ النِّياحةِ، و هو يطْبَعُ الأسْجَاعَ بِجَوَاهِرِ لفْظِه، ويَقْرَعُ الأسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وعْظِه»[1]، وهذه صفات ظاهرة يُقدمُها الراوي في بداية المقامة لِيضَع المتلقي موضع الإيهام و يُوحِي بذلك بعدم معرفته بتلك الشخصية، فإن كلاً من السارد و المسرود له يشتركان في الإنكار، و لعل الراوي صادقاً في إنكاره على الأقل في المقامة الصنعانية، و بعد أن تأثر السارد بأوصاف تلك الشخصية المبهمة في نظره و نظرنا يجعل فُضُوله يأخذنا معه للتعرف أكثر عليها فيقول:« فاتَّبَعْتُهُ مُوارِياً عنْهُ عِيانِي، و قَفَوْتُ إثْرَهُ مِن حيثُ لا يرَانِي، حتَّى انتهَى إلى مَغَارةٍ، فانسَابَ فيها على غَرَارَة، فامْهَلْتُهُ ريثَمَا خلَعَ نَعْلَيْهِ، و غَسَلَ رِجْلَيْهِ، ثُمَّ هَجَمْتُ عَلَيهِ، فَوَجَدْتُهُ مُثَافِنًا لِتلْمِيذٍ، على خُبْزٍ سَمِيذٍ، و جَدْيٍ حَنِيذٍ، و قُبَالَتَهُما خَابِيَّةُ نَبِيذ، فقُلْتُ لَهُ يا هذا أيَكُونُ ذَاكَ خَبَرَكَ، وهذا مَخْبَرَك، فزَفَرَ زَفْرَةَ القَيْظِ، وكَادَ يَتَمَيَّزُ مِنَ الغَيْظِ، ولَمْ يَزَلْ يُحْمِلِقُ إلي، حتَّى خِفْتُ أن يَسْطُوَ عَلَيَّ»[2]؛ و لعل الحريري يريد كشف حقيقة بطله أمام المتلقي منذ البداية على لسان الراوي، و نجدُ أن شيئاً من الإيهام السابق قد زال في نهاية المقامة الصنعانية وهذا يُكسِبُ الحارث بن همام خِبرة في تقفِّي أثر البطل و معرفة صفاته، وتتحقق أمام المتلقي صفة من صفات السّروجي و هي التلون و التحايل اللّذيْن جعلا بن همّام يرفع راية العجب مما رآه في مشهدين مختلِفَين.

إلا أن هذه الصورة تزُولُ في بِداية كُل مقامة و يعُود الإيهام المُفْتَعَلُ يُزَيِّنُ المشهد عند تقديم الراوي شخصية البطل أبي زيد في حالة الإنكار كقوله في المقامة الفارقية:« فَبَيْنا نحن به في بعْضِ الأيَّام، و قد

---

(1) المصدر السابق:ص11(المقامة الصنعانية).

(2) نفسه:ص15(المقامة الصنعانية).

انْتَظَمْنا في سلكِ الالتئام، وقَفَ علينْا ذُو مِقْوَل جَريّ و جِرْس جَهْوَريّ، فحَيَّا تحِيَّة نَقَّاثٍ في العُقَد، قَنَّاصٍ للأُسْد و النَّقد»[1]، و هذه مواصفات عامة لا تُوحِي بمعرفة سابِقة للموصوف؛ و في المقامة الرازية مثل هذا الوصف العام الموحي بالإيهام في قوله:« حتَّى أفْضَيْنا إلى نادٍ جَمَعَ الأمِيرَ و المأمُور، وحَشَدَ النَّبِيهَ و المَغْمُور، وفي وسَطِ هَالَتِهِ و وَسْطِ أهِلَّتِهِ، شَيْخٌ قَدْ تَقَوَّسَ واقْعَنْسَسَ، وتَقَلَّسَ وتَطَلَّس، وهو يَصْدَعُ بِوَعْظٍ يَشْفِي الصُّدُور، ويُلِينُ الصُّخُور»[2]، ولا نكاد نجد وصفا يخرج عن إبراز شخصية أبي زيد من ثوب الحاجة والمسكنة مما يجعله منبوذاً غير مرغوبٍ فيه في المجالس و النوادي، ويُحاول الراوي إبراز هذه الخاصية في شخصية البطل، كما يُحَاول في كل مرة الانتقال بالبطل من موقف الضعف و الإنكار إلى القوة والانبهار و نجد في المقامة الفراتية قوله:« فلَمَّا تَوَرَّكْنا على المَطِيَّة الدَّهْمَاء، وتَبَطَّنَّا الوَلِيَّةَ الماشِيَّةَ على الماء، أَلْفَيْنا بِها شَيْخًا علَيْهِ سَحْقُ سِرْبَال، وسِبٌّ بَال، فَعَافَتِ الجَمَاعَةُ مَحْضَرَهُ، وعَنَّفَتْ مَن احْضَرَهُ، وهَمّتْ بِإبرَازِهِ مِنَ السَّفِينَة، لوْلَا ما ثَابَ إلَيْهِ مِنَ السَّكِينَة، فَلَمَّا لَمَحَ مِنَّا اسْتِشْقَالَ ظِلِّهِ، واسْتِبْرَادَ طَلِّه، تَعَرَّضَ لِلْمُنَافَثَةِ فَصُمِّتَ وحَمْدَلَ بَعْدَ أن عَطِسَ فَمَا شُمِّت، فَاخْرَدَ يَنْظُرُ فيما آلَتْ حَالُهُ إلَيْهِ، ويَنْتَظِرُ نُصْرَةَ المبْغِيِّ عَلَيْهِ»[3]، ولا ينتظر البطل إلا قليلا حتى ينقله الراوي إلى موقف القوة التي يكتسبها السّروجي في كل مرة من خلال تمكنه و براعته في التحكم بغريب اللغة و الإنشاء التي يَنْشُدها السُمَّار و المتَأدِّبِين في المجالس و النوادِي؛ و بعد أن يستطرِد البطل في استعراض مهاراته في التفريق بين الكتابتين الحساب و الإنشاء، ويُقدم الحجج في التفاضُل بينهما أبَى مَنْ أبَى و شَاء مَن شَاء؛ حتَّى يقول الراوي:« فَلَمَّا أمْتَعَ الأَسْمَاع، بِمَا رَاقَ و رَاعَ، استَنْسَبْنَاهُ فاستَرَاب، وأبَى الانتساب، ولَو وَجَدَ مُنْسَابًا لانْسَاب»[4]، ولا يلبث بن همّام حتَّى يكشف عن هوية الشيخ بعد أن يتحول من المنبوذ في الجماعة إلى المرغوب من أرباب البراعة؛ و نجد مثل هذه الصورة أي الانتقال من حالة الاحتقار إلى حالة التعظيم و التبجيل تتكرر في جُل المقامات، وكأن الحريري يريد أن يتحدث عن نفسه و يصِفُ حاله في مُجتمعه بالتطرق لِإحدى الظواهر التي انتشرت في زمانه و هي باقية إلى يوم الدين، و الحديث هنا عن احتقار الناس و الحُكم عليهم من خلال المظاهر الخارجية، ولعل الحريري نفسه عانى منها فأوردها على لسان الراوي يَصِفُ حال بطله السّروجي بقوله في المقامة القَطِيعِية:« فلَمَّا اطْمَأَنَّ بِنَا الجُلُوس، ودَارَتْ عَلَيْنَا الكؤوس، وَغَلَ عَلَيْنَا ذِمْرٌ عليْهِ طِمْر، فَتَجَهَّمْنَاهُ تَجَهُّمَ الغِيدِ الشِّيبَ، ووجَدْنا صَفْوَ يَوْمِنَا قَد شِيبَ، إلَّا انَّهُ سَلَّمَ تَسْلِيمَ أولي الفَهْم، وجَلَسَ يَفُضُّ لَطَائِمَ النَّثْرِ و النَّظْم، ونحنُ نَنْزَوي مِنَ انْبِسَاطِه، ونَنْبَرِي لِطَيِّ بِسَاطه»[5]؛ إن الضعف الذي يُعاني منه الحريري من عقدة النقص التي لازمته في حياته بفعل تأثره من قُبحِ خِلْقَتِه و نتْفِ لِحْيَتِه، جعَلَتْهُ يُكثِرُ من الانتصار لِبَطَلِهِ فنجده في المقامة

---

(1) المصدر السابق:ص ص193–194(المقامة الفارقية).

(2) نفسه:ص200(المقامة الرازية).

(3) نفسه:ص ص211–212(المقامة الفُراتية).

(4) نفسه:ص217(المقامة الفُراتية).

(5) نفسه:ص238(المقامة القطيعية).

الملطية يصف بطله على لسان بن همّام قائِلا:« وبَيْنَما نحن ننشُرُ القَشِيب والرَّثّ، ونَنْشُلُ السَّمِينَ و الغَث، وَغَل عَلَيْنَا شَيخٌ قَد ذَهَبَ حِبْرُهُ و سِبْرُه، و بَقِيَّ خُبْرُهُ و سَبْرُهُ، فَمَثَلَ مُثُولَ مَن يَسْمَعُ ويَنْظُرُ، ويَلْتَقِطُ ما نَنْثُر، إلى أن نُفِضَتْ الأكْيَاس، وحَصْحَصَ الْياس، فَلَمّا رَأَى إجْبَالَ القَرائِح، وإكْدَاءَ الماتِحِ و المَائِح، جَمَعَ أذْيَالَهُ ووَلَّانَا قَذَالَهُ وقال ما كُلُّ سَوداءَ تَمْرَة، ولا كُلُّ صَهْبَاءَ خَمْرَة»[1]؛ وإننا نلاحظ أن الراوي في معظم أوصافه للسّروجي يقدمه بصفة الشيخ الكبير المتقدم في السن و لعله يسعى لتبرير صورته وأفعاله حتى لا يقع التناقض أو التعارض في البناء السردي العام للمقامة، و هو في مقابل الحارث بن همّام الذي يوصف في كل أحواله بحَدَاثَة سنِّهِ و قِلَّة خِبرته في الحياة إذا قُرِنَ بأبي زيد صاحِب الشَّيْب و الرَّيب، و لو تتبَّعْتَ بِداية جُل المقامات الحريرية حِين يتعرض الراوي لتقديم البطل في حالة الإنكار فإنك تَلْمَحُ أنه يُقدِّمُ لكَ شخصيَّة قد بلَغَتْ مِنَ الكِبَرِ عُتِيَا كقوله في الصعدية:« فبَيْنَمَا القاضِي جَالِسٌ لِلْإسْجَال، في يومِ الْمَحفِلِ والاحتفَال، إذْ دَخَلَ شَيْخٌ بالِي الرِّياش، بَادِي الارتعاش، فَتَبَصَّرَ الحَفْلَ تَبَصُّرَ نَقَّاد، ثُمَّ زَعَمَ أنَّ لَهُ خَصْماً غَيْرَ مُنْقَاد»[2]، أو قوله في المقامة الشيرازية:« وبينما نحن في فُكَاهةٍ أطرَبَ مِنَ الأغَارِيد، وأطيب مِنْ حَلَبِ العَنَاقِيدِ، إذِ احْتَفَّ بِنا ذُو طِمْرَيْن، قَد كادَ يُنَاهِزُ العُمْرَيْن، فَحَيَّا بِلِسَانٍ طَلِيق، وأبَانَ إبَانَةَ مِنْطِيق»[3]؛ و نلاحظ أن الحريري يلتزم في كل المقامات بوصف البطل بالشيخ و هي تحمل معنى الأستاذ بالنسبة للحارث بن همام، الذي في المقابل لا يستقر عل حال ولا نكاد نجد له وصفاً دقيقاً يتحَدَّدُ من خلاله عُمُر الحارث غير أنه من فِئَة الشباب أو يزيد.

– **حالة التعريف:** و فيها يكون الحارث بن همّام قد تعرف على هوية الشيخ النكرة، و زالت عنه غشاوة بصره التي لازمته مدةً من الزمن حيث يتمكن فيها البطل من تنفيذ حيلته و يُدرك مُبتغَاهُ، و في كل المقامات سوى اثنين منها لا يكشف الراوي عن هوية البطل إلا في أواخر المقامة، ونجد أن الراوي يغيب عن تقديم البطل في المقامة الأولى وهي الصنعانية حيث يُوكِلُ هذا الدور إلى شخصية هامشية لا تظهر إلا مرة واحدة في أخر المقامة لِتُقدم البطل إلينا من خلال وصفه من البداية في المقامة الأولى من الكتاب وهي الصنعانية، فإن معرفة الراوي وتقديمه لِشخصية البطل راوي المقامات و على خلاف الحارث بن همّام الذي تعرفنا عليه من البداية فإن شخصية أبي زيد لم تتجلى إلا في المقامة الثانية و أصبح يذكره باسمه، و كما عَرَّفَنا الحريري بشخصية البطل وأسمه في المقامة الأولى فإنه يُحاول في المقامة الثانية و هي الحُلوانية التوسع في تعريف البطل من خلال نَسَبِه و نِسْبَتِه، و يكون هذا التقديم بالطريقة غير المباشرة و صفة التعريف بعد زوال حالة الإنكار حيث يقول الراوي:« فَلَمَّا حَلَلْتُ حُلوان، وقَدْ بَلَوْتُ الإخْوَان، وصَبَرْتُ الأوزَان، و خَبَرْتُ ما شَانَ و زَان، أَلْفَيْتُ بِها أبا زَيْدٍ السَّرُوجِيَّ يَتَقَلَّبُ في قَوَالِبِ الانتساب، ويَخْبِطُ في أساليب

---

[1] المصدر السابق:ص ص 392–393(المقامة الملطية).

[2] نفسه:ص ص406–407(المقامة الصعدية).

[3] نفسه:ص ص384–385(المقامة الشيرازية).

الاكتساب، فيَدَّعِي تَارةً أنَّهُ مِن آل سَاسَان، ويَعْتَزِي مَرَّةً إلى أقْيَالِ غَسَّان، و يبْرُزُ طَوْراً فِي شِعَارِ الشُّعَراء، ويَلْبَسُ حِينًا كِبْرَ الكُبَرَاء، بَيْدَ أنَّهُ معَ تَلَوُّنِ حَالِه وتَبَيُّنِ مُحَالِه، يتَحَلَّى بِرُوَّاءٍ و رِوَايَة، و مُدَاراةٍ ودِرَايَة، و بلاغَةٍ رائِعَة، و بَديهَةٍ مُطَاوِعَة، وآدابٍ بارِعة، وقَدَمٍ لأَعْلَامِ العُلُومِ فَارِعَة»[1]، و يُحاول الراوي بعد أن تعرّف عن أبي زيد أن يُظهِر أهم صفات شخصية البطل و التي تتكرر في كل المقامات، وهي التَلَّون في الحَال و المقال فيُعرَف أحياناً من الأكَاسِرة و أخرى مِنَ الغَسَاسِنَة، و هو تارة من فِئَة الشُعراء و أخرى يتصف بصِفات الوُجَهَاءِ من القوم؛ كما أن ثقافة البطل بشهادة الراوي واسعة و مُتنوعة، فهو الراوية الثِقة في مسائِلِ العلم، و هو البارع في فُنُون السيَّاسة و آداب المجَالَسَة، الممتلِك لِزِمام البلاغة بِبَدِيهةٍ حاضرة في كل الأوقات؛ و في المقامة الكُوفية يُظهِرُ الراوي معرفتَه السابقة بشخصية البطل حتى يُصبِحَ من يُرَوِّجُ له و يتحمل عِبئ الدعاية له في المجالس و بين الأصحاب و الخِلَّان في قول الحارث بن همام:« و لمَّا أحْضَرَ الغُلامُ ما راج، وأذْكَى بينَنا السِّرَاج، تأَمَّلْتُهُ فإذا هو أبُو زيد فَقُلتُ لِصَحْبِي لِيَهْنِئْكُم الضَّيْفُ الوَارِد، بَلِ المَغْنَمُ البَارِد، فإنْ يَكُن أفَلَ قَمَرُ الشِّعْرَى، فَقَد طَلَعَ قَمَرُ الشِّعْر، أو اسْتَسَرَّ بَدْرُ النَّثْرَة، فَقَد تَبَلَّجَ بَدْرُ النَّثْر»[2]، ونُلاحظ أن الراوي أنتقل من حالة الإنكار إلى حالة المعرفة بشخصية البطل، بل و تحول إلى أداة لنشر صفات و أفعال البطل وهي النقطة التي يلتزم فيها الراوي بتبعيَّتِهِ لشخصية البطل وهي كذلك التي يبرز فيها البطل كمَتْبُوعٍ له في باقي المقامات، و رغم أن المقامات الحريرية جاءت مُنْفَصِلَة عن بعضها إلا أننا نلْحَظُ تَرابُطًا وثيقًا بين المقامة الأولى و الثانية من الكتاب، و كأن المقامتيْن بِناءٌ سردي واحد و قد جمع بينهما عنصر التعريف بشخصية البطل وتقديمها من طرف الراوي حيث نجد أن الراوي علم في المقامة الثانية ما جَهِلَهُ في الأولى، و كأن الحريري عندما أراد أن يُقدم بطَلَهُ احتاج إلى نَصٍّ ثانٍ ليتعرف الراوي من خلاله على شخصية البطل ويُقَدِّمَها إلى المتلقي؛ ويُصوِّرُ لنا الحريري بعض الأساليب التي يستخدمها الراوي في كل مرة للتعرف على شخصية البطل و إزالة حالة إنكاره التي يستخدمها السّروجي للوصول إلى بُغيته فقد أصبح الراوي عليماً بأساليب أبي زيد و حِيَلِه، حتى أصبح يستعمل الشدة في كشف هويته كقوله في المقامة السَّاوية:« فَجَاذَبْتُهُ مِن وَرَائِه، حَاشِيَّةَ رِدَائِه، فالْتَفَتَ إلَيَّ مُسْتَسْلِمًا مُسَلِّمًا، فإذا هُوَ شَيْخُنا أبُو زَيدٍ بِعَيْنِهِ و مَيْنِهِ..، فقُلْتُ لَهُ بُعْدًا لكَ يا شَيْخَ النَّار، و زَامِلَةَ العَار، فما مِثْلُكَ في طُلاوَةِ علانِيَّتِك، و خُبْثِ نِيَّتِك، إلَّا مِثْلِ رَوْثٍ مُفَضَّض، أو كَنِيفٍ مُبَيَّض»[3]، و إنك تُلاحِظُ تطور العلاقة و تقدم المعرفة بين الراوي و البطل حيث نجد الحارث يصف السّروجي بصفة التلون و التحايل و يشبهه بفضلات البهائم المَطْلية بالفضة أو مثل الكَنِيفِ المطْلِي بالبياض، ولا نجد السّروجي يُبدي انزعاجه من هذا الوصف بل يفتخر بذلك في كل مرة وينتقل من خدعة إلى أخرى و من حيلة إلى أشد منها و أنكر؛ وفي المقابل نجد شدة مُطردة الراوي

---

(1) المصدر السابق:ص ص17–18(المقامة الحُلوانية).

(2) نفسه:ص ص42–43(المقامة الكُوفية).

(3) نفسه:ص ص105–106(المقامة الساوية).

للبطل و حِرصِه على كشف هويته وتَنكره بين الأنام وحالة إنكاره الدائِمَة، و قد نجد الراوي يستعمل ضمير الجمع للدلالة على قوق التأثير في جماعة المسْتَمِعِين التي يمتلكها السّروجي و مثل ذلك في المقامة الدمشقية قوله:«فأوحَشَنَا فِرَاقُه، وأدْهَشَنا امْتِرَاقُه، ولمْ نَزَلْ نَنْشُدُه بِكُلِّ نَاد، ونَسْتَخْبِرُ عَنْهُ كلَّ مُغْوٍ و هَاد، إلى أن قِيلَ إنَّهُ مُذْ دَخَلَ عَانة، ما زَايَلَ الحَانَة، فأَغْرانِي خُبْثُ هذا القول بِسَبْكِه، و الإنْسِلاكِ فِيما لَسْتُ مِن سِلْكِه، فأَدْلَجْتُ إلى الدَّسْكَرَة، في هَيْئَةٍ مُنَكَّرة، فإذا الشيخُ في حُلَّةٍ مُمَصَّرَة، بين دِنَانٍ و مِعْصَرَة، وحَوْلَهُ سُقَاةٌ تَبْهَر، وشُمُوعٌ تَزْهَر، وآسٌ و عَبْهَر، ومِزْمَارٌ ومِزْهَر، و هو تَارَةٌ يسْتَبْزِلُ الدِنَان، و طَورًا يَسْتَنْطِقُ العِيدَان، و دَفْعَةً يَسْتَنْشِقُ الرَّيْحان، و أخرى يُغَازِلُ الغِزْلان، فلَمَّا عَثَرْتُ على لَبْسِه، وتَفَاوُتِ يَوْمِهِ مِن أمْسِه، قُلتُ له أَوْلَى لَكَ يامَلْعُون، أَأُنْسِيتَ يومَ جَيرُون، فضَحِكَ مُسْتَغْرِباً»[1]، وقد يضطر الحارث لِدُخُول الحانة و الاختلاط بالنساء و الغِلمان من أجل تقديم الوصف الدقيق لشخصية البطل وتعريفه للمتلقي، وهذه الصفة أي المُجُون و العربدة من الصفات الرئيسة في شخصية البطل في جل المقامات و هي الصورة الثانية المناقِضَة للصورة الأولى التي يظهر عليها في البداية و التي تجعل الراوي يبحث عنها و يتعجب منها في كل مرة ويُنكِرُ على السّروجي في مثل قوله:« فعَرَفْتُ حينئِذٍ أنَّهُ أبو زَيدٍ ذُو الرَّيْبِ و العَيْبِ، و مُسَوِّدُ وَجْهِ الشَّيْب، وسَاءَنِي عُظْمُ تَمَرُّدِه، وقُبْحُ تَوَرُّدِه، فقُلْتُ لَهُ بِلِسَان الأنَفَة، وإدْلالِ المعْرِفَة، ألم يأْنِ لكَ يا شَيْخَنَا أن تُقْلِعَ عَنِ الخَنَا»[2]؛ و مع ذلك فإن الراوي يقدم بطل المقامات في أبهى حلته و أكمل صُوَره و لا يُخفِي إعجابه بِأبي زيد و يمدحه بما فيه من مزية العلم و البيان كقوله في السنجارية: « قفَلْتُ ذاتَ مَرَّة مِنَ الشَّام، أنحُو مَدينَة السَّلام، في رَكْبٍ من بَنِي نُمَيْر، ورُفْقَةٍ أولِي خَيْرٍ و مَيْر، ومَعَنا أبُو زيدٍ السَّرُوجِيُّ عُقْلَةُ العَجْلَان، وسَلْوَةُ الثَّكْلَان، وأُعْجُوبَةُ الزَّمان، والْمُشَارُ إلَيْهِ بالبَنَان في البَيان»[3]، ويتمكن الراوي من تقديم شخصية البطل من خلال تشخيصه للعلاقة الوطيدة بينهما، ووصف حالة جديدة لأبي زيد لما نزل بِرِيف نَصِيبِيْن*، وهي مرَضُه الذي كاد يُرْدِيه ويبدأ الراوي بوصف حاله قبل المرض بقوله:« فوالله ما تَمَضْمَضَتْ مُقْلَتِي بِنَومِها، ولا تَمَخَّضَتْ لَيْلَتِي عَنْ يَومِها، دُون أن ألْفَيْتُ أبا زيدٍ السَّرُوجِيَّ يَجُولُ في أرْجاءِ نَصِيبِين، ويَخْبِطُ بها خَبْطَ الْمُصَابِينَ و الْمُصِيبِين، وهو ينْثُرُ مِن فِيه الدُّرَر، و يَخْتَلِبُ بِكَفَّيهِ الدِّرَر، فوَجَدْتُ بِها جِهَادِي قَدْ حَازَ مَغْنَماً، وقِدْحِي الفَذَّ قَدْ صارَ تَوأمًا، ولم أزَلْ أتْبَعُ ظِلَّهُ أيْنَما انْبَعَث، وألْتَقِطُ لَفْظَهُ كُلَّما نَفَث، الى أن عَرَاهُ مَرضٌ امْتَدَّ مَدَاهُ، وعَرَفَتْهُ مُدَاه، حَتَّى كادَ يَسْلُبُهُ ثَوْبَ الْمَحْيَا، و يُسَلِّمَهُ إلى أبي يحيَ»[4].

---

[1] المصدر السابق:ص ص113–114(المقامة الدمشقية).

[2] نفسه:ص ص118–119(المقامة الدمشقية).

[3] نفسه:ص169(المقامة السنجارية).

* مدينة عظيمة كثيرة الأنهار والبساتين مُطِلة على الجُودِي الذي اسْتَوَتْ عليه سفينة نُوحٍ عليه السلام، إفتَتَحَها غانِم بن عِياض في خِلافة عمر رضي الله عنه.

[4] نفسه: ص ص184–185(المقامة النصِيبية).

و يُريد الحارث أن ينقل للمستمع علاقة البطل بأصحابه لما علموا بمرضه و أُرْجِفُوا بِمَوْتِه حتَّى يَصِفُهُم بقوله:

حَيَارَى يَمِيدُ بِهِمْ شَجْوُهُـمْ كأَنَّهُمُ ارتَضَعُوا الخَنْدَرِيسَا
أسالُوا الغُرُوبَ وعَطُّواالجُيُوب وصَكُّواالخُدُودَ وشَجُّواالرُّؤُسَا
يَوَدُّونَ لَو سالَمَتْه الْمَنُونُ وغَالَتْ نَفَائِسَهُمْ و النُّفُوسَا[1]

و لا يزال السارد يُقدم بطل المقامات بِأحوال مختلفة و مُتغيرة حسب تغيّر شخصية البطل في كل مقامة، و هو في كل مرة ينتقل في تصوير شخصية السّروجي من المواصفات التي تُظهِرُهُ بالحالة النمطية التي يُعرَفُ بها وهي الكُدية و طَرَائِقِها، إلى الحالة المِثَالية التي يجب أن يكون عليها الْمُسْتَمِعُ أو بالأحرى يدْعُوه إليها الحريري في المقامات على لِسَان راويها، و هو بذلك رُبما يُذَكِّرُنا بِمَا صَرَّح بِه في تقديمِهِ لمقاماته و هو ينتَصِرُ لِمَقَاماته من نَاقِديها و مَن أَتَّمَ كاتِبَها و رُوَّاتها من خلال بطلها السّروجي، حيث قال الحريري مُنافِحًا عن مقاماته ورُوَّاتها بقوله: « على أنِّي وإن أغْمَضَ لِيَ الفَطِنُ المُتَغَابِي، ونَضَحَ عنِّي الْمُحِبُّ الْمُحَابِي، لا أكَادُ أَخْلُصُ مِن غُمْرٍ جَاهِل، أو ذِي غِمْرٍ مُتَجَاهِل، يَضَعُ مِنِّي لِهذَا الوَضْعِ، ويُنَدِّدُ بِأَنَّهُ مِن مَنَاهِي الشَّرع، ومَن نَقَدَ الأَشْياءَ بِعَيْنِ المعْقُول، وأنْعَمَ النَّظَرَ في مَبَانِي الأصُول، نَظَمَ هذِهِ الْمَقامات في سِلْكِ الإفَادات، وسَلَكَها مَسْلَكَ المَوضُوعات عَنِ العَجْمَاوات و الجَمَادات، ولم يُسْمَع بِمَن نَبَا سَمْعُهُ عن تِلْكَ الحِكَايات، أو أَتَّمَ رُوَّاتَها في وقتٍ من الأوقات»[2]، ولاشَكَّ أن فوائِد المقامات الخمسين جليَّة و ثِمارُها يانِعة إلى يومنا هذا.

– شخصيات ثانوية (هامشية):

و نجد من حالات التقديم غير المباشر لشخصية البطل عندما تتولَّى شخصية هامشية عملية وصف أو سرد أفعال و حركات البطل، ويكون ذلك قليل الوجود في حُضور الراوي خاصة عندما يكون شخصية مُشاركة في الأحداث السردية، وينطبق ذلك على المقامات حيث يشغل الراوي حيِّزاً مُعتبَرا من الأحداث السردية ومنها التعريف بشخصية البطل الحريري، إلا أنك تجدُ بعض النوافذ الصغيرة و القليلة التي تَرى من خلالها شخصية هامشية تتولَّى هذا الدَّور بِشيءٍ من الاقتصاد، ونجد مثل ذلك عندما سأل الحارث عن هوية أبي زيد فأجابه تلميذه في الصنعانية بقوله:« هذا أبُو زيد السَّرُوجي سِراجُ الغُرَباء، وتاجُ الأُدباء»[3]، و هنا يضطر الحريري للاستعانة بهذه الشخصية الهامشية لِأجل تعريف البطل لأول مرة و لِجَهْل الراوي بِشَخْصِه، ومثل هذه الشخصيات الهامشية التي يستعين بها المؤلف في كل مرة للتعريف بالبطل الحريري، زوجة أبي زيد في البَرقعيدية و يكون السائِل هو الراوي بقوله:« فاسْتَطْلَعْتُها طِلْعَ الشَّيخ وبَلْدَتِه، و الشِّعرِ ونَاسِجِ بُردَتِه، فقالت إنَّ الشَّيخَ مِن أهْلِ سَرُوج، و هو الذي وَشَّى الشِّعْرَ المَنْسُوج»[4]، ولم تذكر العجوز كثيراً عن

---

(1) المصدر السابق:ص186.

(2) نفسه:ص ص8–9.

(3) نفسه:ص16(المقامة الصنعانية).

(4) نفسه:ص65(المقامة البرقعيدية).

الشيخ! أنّى لها ذلك في حُضور الراوي الذي مَلَّكَهُ المؤلف زمام الأمر و قَلَّده الزَّعامة في التعريف ببطله، و قد تجد أحيانا مساحة أوسع يُتيحها المؤلف لشخصية هامشية حيث يُسمح لها بهذا الدور و تكون هذه الشخصية مختلفة على ما ظهرت عليه في مقامات سابقة، و هذا يبرز إنعدام الوحدة العضوية بين المقامات الخمسين؛ ففي المقامة الإسكندرانية تظهر زوجة السّروجي أكثر أهمية في المشهد السردي وتسترسل في التعريف بنفسها للقاضي و يسمحُ لها الحريري بتقديم جوانب متعددة في شخصية البطل بقولها:«فَقَيَّضَ القَدَرُ لِنَصَبِي ووَصَبِي، أن حَضَرَ هذا الخُدَعَةُ نادِيَّ أبِي، فأقْسَمَ بيْنَ رَهْطِهِ، أنَّهُ وَفْقُ شَرْطِه، وادَّعَى أنَّه طَالَمَا نَظَمَ دُرَّةً إلى دُرَّة، فبَاعَهُمَا بِبَدْرَة، فاغْتَرَّ أبِي بِزَخْرَفَةِ مُحَالِه، وزَوَّجَنِيهِ قَبْلَ اخْتِبَارِ حَالِه، فَلَمَّااسْتَخْرَجَنِي مِن كِنَاسِي، ورَحَّلَنِي عن أُنَاسِي، ونَقَلَنِي إلى كَسْرِه، وحَصَّلَنِي تحْتَ أَسْرِه، وَجَدْتُهُ قُعَدَةً جُثَمَة، وأَلْفَيْتُهُ ضُجَعَة نُوَمَة، وكُنْتُ صَحِبْتُهُ بِرِيَّاشٍ و زِيٍّ، وأثَاثٍ و رِيٍّ، فَمَا بَرِحَ يَبِيعُهُ في سُوقِ الهَضْم، ويُتْلَفُ ثَمَنُهُ في الخَضْمِ والقَضْم، إلى أن مَزَّقَ مَالِي بِأسْرِه، وأنْفَقَ مالي في عُسْرِه»[1]، وهنا نجد أن المقام يتسعُ للزوجة لِأَنْ تسرد جملة من الأوصاف لِحالِها و بَعْلِها و تُبين نوعية الشخصية التي قُرنتْ به، وهي كما تظهر من وصفها إتّكالية كثيرة النوم و الأكل ولا تُبَالي بما يقْدُم من الأيام و الليالي، و لعل الحريري يُريد إظهار جانبًا في شخصية البطل و هي البطالة و بالتالي يسعى لتبرير عمل السّروجي بامتهانه الكدية التي لا يحسن غيرها و لا يُتْقِنُ سِواها؛ و قد يُبَالِغ المؤلف في تقديم أوصاف عميقة في شخصية البطل مثل ما وجدناه في المقامة الفرضية على لِسان الشيخ الْمُسْتَفتِي عن مسألة شرعية أعجزت العُلماء و القُضاة في زمانه، حيث يصف هذا الشيخ شخصية البطل و يُقدم وصفًا سرديًا دقيقًا لحال أبي زيد مع الأكل في قوله مُخَاطبًا السّروجي:« لِأنِّي أنْعَمْتُ النَّظَر، في إلْتِقَامِكَ ما حَضَر حتَّى لَمْ تُبْقِ ولم تَذَر، فرأيْتُكَ لا تَنْظُرُ في مَصْلَحَتِك، ولا تُراعِي حِفْظَ صِحَّتِك»[2]، و لا شك أن هذا الإستهتار و الشَّره في الأكل جعَلا الشيخ المُسْتَفْتِي ينفُر من السّروجي و يتَخَلَّصُ منه خوفًا من أن يُصِيبَهُ مَكْروه من كثرة أكلِه فَيُتَّهَمَ فيه؛ و نجد القاضي و هو في المقامات من الشخصيات الهامشية التي تُؤدي دورا صغيرا يستعين بها و يوظفها المؤلف في مساحة صغيرة للقيام بالدور المَنُوطِ بها و في المقامة الزبيدية يُقدم القاضي شخصية البطل بما يعلمه بحكم مهنته فيقول مُجيبا الحارث:« وهل يُجْهَلُ أبو زَيدٍ الذي جُرْحُهُ جُبَار، وعِنْدَ كُلِّ قاضٍ لَهُ أخْبَارٌ و إخْبَار»[3]، فبات السّروجي معروفا عند كل القُضاة بهذه الصفات؛ و مرة أخرى يُبرّر الحريريُ أفعال بطله و مهنته و يُخبرنا على لسان هذه الشخصية الهامشية أن المخدوع و الْمُحتال عليه من السّروجي لا يملك حق القِصَاص عند القُضاة الذين تمثلهم في هذا المشهد هذه الشخصية الهامشية؛ وفي مجلس القضاء حيث يحتكم السّروجي في كل مرة مع زوجه عند القاضي ويُبرزُ الحريري من خلال هذا التحاكم ملامح شخصية البطل الحريري، و في المقامة

---

(1) المصدرالسابق:ص ص80-81(المقامة الإسكندرانية).

(2) نفسه:ص148(المقامة الفرضية).

(3) نفسه:ص ص379-380(المقامة الزَبِيدِية).

الزبيدية يحضر السّروجي و زوجه مجلس القاضي ليعرض كل منهما شكواه فتقول المرأة:«إنَّهُ مِمَّن يَدُورُ خَلْفَ الدَّار، ويأْخُذُ الجَارَ بالجَار،...و هو أَكْذَبُ مِنْ أبي ثُمَامة حِينَ مَخْرَقَ باليمامَة،..فتذَمَّرَت المرأة وتَنَمَّرَتْ، و حَسَرَتْ عن سَاعِدِها و شَمَّرَتْ، وقالت له يا ألْأَمَ مِن مَادِر، وأشْأَمَ مِن قَاشِر، وأجْبَنَ مِن صَافِر، وأَطْيَشَ مِن طَامِر، أَتَرْمِينِي بِشَنَارِكَ، و تَفْرِي عِرْضِي بِشِفَارِك، وأنتَ تَعْلَمُ أنَّكَ أحْقَرُ مِن قُلَامَة، وأعْيَبُ مِن بَغْلَةِ أبِي دُلامَة، وأفْضَحُ مِن حَبْقَة في حَلْقَة، وأحْيَرُ مِن بَقَّة في حُقَّة، وَهَبْكَ الحَسَنَ في وعظِهِ ولَفْظِه، و الشَّعْبِيَّ في عِلْمِه وحِفْظِه، والخَليلَ في عَرُوضِهِ و نَحْوِه، وجَريراً في غَزَلِه وهَجْوِه، وقُسًّا في فَصَاحَتِه وخِطَابَتِه، وعَبْد الحَمِيد في بلاغَتِه و كِتَابَتِه، وأبا عمرٍو في قِراءَتِه وإعْرابِه، وابنَ قُرَيْبٍ في رِوايَتِهِ عَن أَعْرَابِه»[1]، وهنا نرى أن الزوجة في مقام الذم تقدم لنا صفات أخلاقية لشخصية البطل وتستعمل بعض التشبيهات بشخصيات أدبية أو جمادات أو حتى حيوانات، وقد لا تتضحُ هذه الصفات من قول المرأة في زوجها إلا بذكر التفسير الحريري لِما وَرَدَ في هذه المقامة المذكور بعدها فقولُها:

(أبي ثُمامة): كنية مُسَيْلمة الكذاب؛ (مَادِر): رجُلٌ من بني هلال بن عامر كان اتخذ حوضا لسقي إبله فلما رويت سَلَحَ فيه ومَدَرَه بسلحه لئلا ينتفع به من بعده؛ (قاشِر): فَحْلٌ كان في بعض قبائل سعد بن زيد مناة بن تميم ماطَرَقَ إبلاً إلا ماتت؛ (صافر): كل ما يُصفر من الطير وخُصَّ بالجبن لكثرة ما يتقيه من جوارح الجوّ و مصائد الأرض؛ (طامر): البرغُوث و يُسمى طامرَ بن طامر لكثرة وثوبه[2]؛ وهذه الصفات كما ترى صِفات سلْبية في شخصية البطل يُبرزها المؤلف على لسان شخصية هامشية هي زوجة السّروجي أمام القاضي، والهدف من ذلك عند الحريري هو إظهار الواقع في طبقة الكادحين في المجتمع الذي يعيش فيه، فإن العلاقات الزوجية تتأثر بالظروف الاقتصادية و الاجتماعية و تجدها تتعسر بتعسر المعيشة و تتآلف برخاء العيش و رغده؛ وفي آخر المقامات و تحديدا في الساسانية حيث تظهر جانبا من شخصية البطل لم نعتد عليها و هي سِمَة الجد في وصية أبي زيد لابنه و تأثر الولد بوالده في قوله:« ياأبَتِ لَا وُضِعَ عَرْشُك، ولا رُفِعَ نَعْشُك، فلَقَد قُلْتَ سَدَدًا، وعَلَّمْتَ رَشَدًا، ونَحَلْتَ ما لَمْ يَنْحَل وَالِدٌ وَلَداً، ولئِن أُمْهِلْتُ بَعْدَك لا ذُقْتُ فَقْدَك، فلَأَتَأَدَّبَنَّ بآدابِكَ الصَّالِحَة، ولَأَقْتَدِيَنَّ بآثارِكَ الواضِحَة، حتَّى يُقَالَ ما أشْبَهَ اللَّيْلة بالبارحة»[3]؛ وليس ولَدُ السّروجي فقط من يعترف بفضل والده و تقدمه في صنعته و تمكنه منى حِرفته حتى صار أستاذًا و قُدوةً لمن يسعى مسعاه و يقتفي خُطَاهُ، و يُوكَلُ تقديم هذه المراتب و الصفات لِشَخصيةٍ هامِشِية في المقامات ليس لها اسم ولا حتى صِفة ظاهرة و هو ((المنَادِي)) الذي ذكره الراوي في المقامة الصُورية و هو يصف البطل أبي زيد بقوله :« نادى مُنَادٍ مِن قِبَلِ الأحْمَاء، وحُرْمَةِ سَاسَانَ أُسْتَاذِ الأُسْتَاذِين، و قُدْوَةِ الشَّحَّاذين، لا عَقَدَ هذا العَقْدَ المُبَجَّل، في هذا اليَومِ الأغَرِّ المحَجَّل، إلَّا الذي جَالَ و جَاب، وشَبَّ

---

[1] المصدر السابق:ص ص441–444(المقامة التبريزية).

[2] نفسه:ص451.

[3] نفسه:ص581(المقامة الساسانية).

في الكُدْيَةِ و شَـاب»[1]؛ حيث أصبَح السّروجي هو المُشار إليه والمقَدم في مجالس المقَيَّفِين و المدَرْوِزِين و محافل المشَقْشِقِينَ و المُجَلْوِزِينَ، حتَّى جِيئ بِه لعَقْد نِكاحِ بصيغة المُكدي و لغة الشَّحَّاذ.

و رغم أن المساحة المتُاحة لهذه الشخصية الهامشية إلا أننا نجد لها تأثيرا واضحا على المستمع في الحكم على جانبٍ من شخصية البطل، ويحدث بذلك شيئًا من التوازن الذي يدفع المتلقي بالقبول بشخصية أبي زيد رغم تقلبها في كل مرة من حال إلى حال و تطورها في الخمسين مقامة.

و يمكن في الأخير أن نقول أن الحريري رغم تخصيصه لمساحة ضئيلة في مقاماته للشخصيات الهامشية التي وكَّلها بتقديم شخصية البطل، وذلك لأن الراوي الحارث بن همّام قام بالجزء الكبير منه إلا أننا نجد لهذه الشخصيات الهامشية أهمية بالغة حيث تظهر مُقدمة لشخص البطل عندما يعجز الراوي عن القيام بهذا الدور، فلا يمكن لنا أن نُهمِلَ هذا الدور الذي من خلاله تكتمل الصورة و تتضح معالم شخصية البطل ويتعرف عليها المتلقي ويتمكن المستمع من الحكم عليها بكمال صورتها في ذهنه.

ب- الطريقة المباشرة:

حيث يتولى البطل تقديم نفسه للمتلقي بنفسه من أوصاف حسية خارجية أو أقوال و أفعال سردية، أو حتى مجموعة أحاسيس و انفعالات تنتاب نفسيّة السّروجي وتقلب أحواله في سفره و ترحاله.

- أبو زيد السروجي: من الصفات البارزة في شخصية البطل أبي زيد السّروجي، التي يشترك فيها مع الراوي الحارث بن همّام قضية الغربة الدائمة و الترحال المستمر و نجده في كل مرة يذكر هذه القضية يبدو عليه التأثر من الاغتراب و الحنين إلى وطنه و دياره و يرغب في العودة إلى مسقط رأسه سروج؛ ولا نكاد نجد مقامة من الخمسين تخلو من ذكر لقساوة البعد والفراق، و الرغبة في العودة للأهل و الرفاق وهذه صفة دائمة في شخصية البطل؛ ولكن قبل ذلك يمكن أن نذكر بعض الصفات الجسمانية الخارجية التي يظهر بها كل مرة في تقلبه تحوله و هو لا يُنكر هذا التنكر بل يفتخر بكونه كذلك كقوله في الحلوانية مُجيبًا الحارث في سؤاله عن تقلب حاله:

وَقْعُ الشَّوائِب شَيَّبْ والدَّهْرُ بالنَّاسِ قُلَّبْ

إنْ دَانَ يَوْمًا لِشَخْصٍ فَفِي غَدٍ يَتَغَلَّبْ

فـلَا تَثِقْ بِوَمِيـــضٍ مِن بَرْقِهِ فَهْوَ خُلَّبْ

[1] المصدر السابق:ص ص315-316(المقامة الصورية).

واصْبِرْ إذا هُو أضْرَى بِكَ الخُطُوبَ وأَلَّبْ

فَمَا على التِّبْرِ عَارٌ في النَّارِ حِينَ يُقَلَّبْ[1]

و هو في كل مرة يَنْقِم على الدهر ويتَّهم الزمن، فإن تقلبَه إنما هو لِتَقَلُّب الدّهر وهو ليس عيباً كما أن التِّبر لا يُعَابُ حين يُقَلب في النار ولا يُغيِّر ذلك من جوهره و معدنه؛ و من تقلبات أبي زيد في المقامات نجده في الدينارية بصفة الأعرج الذي يأمل الفرج ويقول مُعَلِّلا فعله:

تَعَارَجْتُ لا رَغْبَةً في العَرَجْ و لَكِن لِأَقْرَعَ بابَ الفَرَجْ

وألقَي حَبْلِي على غَارِبِي وأَسْلُكَ مَسْلَكَ مَن قَدْ مَرَجْ

فإن لَامَنِي القَوْمُ قُلْتُ اعْذِرُوا فليْسَ على أعْرَجٍ مِن حَرَجْ[2]

و هذا تبرير آخر لأفعال البطل الذي لا يستطيع المستمِع أن يلومه وهو في حاله هذه الموصُوفة بالعجز و النقص؛ ونجده في البرقَعيدية في حالٍ مثل حاله هذه و يدَّعي العَجْزَ في كَرِيمَتَيْهِ إقتِداءً بالدَّهرِ الذي تعَامَى عليه و لم يُنْصِفْهُ رغم قرابة الأُبُوَّة التي تجمعهما حيث يقول:

وَلَمَّا تَعَامَى الدَّهْرُ وهْوَ أبُو الوَرَى عنِ الرُّشْدِ في أَنْحَائِهِ و مَقَاصِدِه

تَعَامَيْتُ حَتَّى قِيلَ إنِّي أخُو عَمًى ولَا غَرْوَ أن يَحْذُو الفَتَى حَذْوَوَالِدِه[3]

فكيف يُنْكَرُ على الولد ما لا ينكَرُ على الوالد؟ وهذا لسان حال البطل في تبريره لما ادعاه من العجز في جارحة البصر؛ وهو–أي أبا زيد– في كل مرة يُعرف فيها عن نفسه إلا ويذكر الدّهر بأشياء قد لا تليق، وهذه الشِّنْشِنَة كثيرة عند الحريري في المقامات ولعله بهذا التصوير للدهر في كل مرة يعني نفسه وكأن حال الحارث مع السّروجي كحالِ الحريري مع الدهر لأننا نجد كثيرا من التطابق بين صفات شخصية البطل مع ما يُوصَفُ للدهر من قِبل المؤلف، ونجد مثل ذلك في قوله في المعرية مُحيِيا القاضي لما تَبيَّنَ أمره بعدما تحاكم إليه مع ابنه على مِرْوَدٍ و إبْرَة:

أنا السَّرُوجيُّ و هذا ولَدِي والشِّبْلُ في المَخْبَرِ مِثْلُ الأسَدِ

ومـا تَعَدَّتْ يَدُهُ و لا يَدِي في إبْرَةٍ يَومًا و لا في مِـرْوَدِ

---

[1] المصدرالسابق:ص ص24–25(المقامة الحلوانية)

[2] نفسه:ص31(المقامة الدينارية).

[3] نفسه:ص67(المقامة البرقعيدية).

و إنَّما الدَّهْرُ المُسيءُ المُعْتَدِي مالَ بنَا حَتَّى غَدَونَا نَجْتَدِي

كُلَّ نَدِي الرَّاحَةِ عَذْبِ المَورِدِ وكُلَّ جَعْدِ الكَفِّ مَغْلُولِ اليَدِ

بِكُلِّ فَنٍّ و بِكُلِّ مقْصِدِ بالجِدِّ إنْ أجْدَى و إلَّا بالدَّدِ[1]

فإن اعتداء الدَّهر على السَّروجي وابنه و إساءته لهما هو الذي جعله يلجئُ إلى الحيلة و الاستجداء؛ بل إننا نجده في السَاويَّة يُحذِّر منه و الرُّكُونِ إلى جَنبِه في قوله:

و لا تَرْكَنْ إلى الدَّهْر و إنْ لَانَ و إن سَرْ

فَتُلْفَى كَمَنِ اغْتَرْ بِأفعَى تَنْفُثُ السَّمْ[2]

بل ونجده يشكُوهُ إلى الله تعالى لأنه يدعي اعتدائه عليه و غيَّر حاله من الثَّراء إلى الفقر و العوز كقوله:

أشْكُو إلى الرَّحْمانِ سُبْحَانَهُ تَقَلُّبَ الدَّهْرِ و عُدْوانَهُ

وَحـادِثَاتٍ قَرَعَتْ مَرْوَتِي وقَوَّضَتْ مَجْدِي وبُنْيَانَهُ[3]

و قد نعتاد في تتبعنا لشخصية البطل في المقامات، على العتاب الدائم للدهر إلا أن السّروجي لا يخجل من مجموع الصفات السلبية التي أُلْبِسَها من المؤلف بل يتفاخر بها ولا يستحي من ذكرها كقوله عن نفسه في المقامة الدمشقية:

أنا أُطْرُوفَةُ الزَّما نِ و أُعجُوبَةُ الأُمَمْ

وأنا الحُوَّلُ الذي احْـــتالَ في العُرْبِ و العَجَمْ

غيْرَ أنِّي ابن حاجَةٍ هَاَضَهُ الدَّهْرُ فاهْتَضَمْ[4]

و الحقيقة أننا نلمح الحريري يعني نفسه و مقاماته التي تفوّقت على البديعيّة السابقة، فإننا لم نجد أي ذكرٍ للعَجَم في المقامات الخمسين، و المُرَاد من ذلك أن الحريرية أعجزت العرب ثُم العجَم لماَّ وصلَت إليهم؛ وإننا

---

[1] المصدر السابق:ص ص75–76(المقامة المعرية).

[2] نفسه:ص103(المقامة الساوية).

[3] نفسه:ص364(المقامة التفليسية).

[4] نفسه:ص118(المقامة الدمشقية).

لا نستغرب ذلك حيث يظهر السّروجي كثير الغُربة و الأسفار بين البلدان كحَال صاحِبه بن همّام الذي يبغي من وراء غُربته العلم و الأدب، و تختلف الغاية من الاغتراب عند البطل حيث يصرح عن ذلك بقوله:

لَزِمْتُ السِّفَار وجُبْتُ القِفَار
و عِفْتُ النِّفَار لِأجْنِي الفَرَحْ
وخُضْتُ السُّيُول ورُضْتُ الخُيُول
لِجَرِّ ذُيُولِ الصِّبـــــا و الْمَـــرحْ
و مِطْتُ الوَقَار و بِعْتُ العَقَار
لِحَسْوِ العُقَـار و رَشْفِ القَدَحْ
ولَولا الطِّمَاح إلى شُرْبِ رَاحْ
لَما كَان باحْ فَمِي بالْمُـلَحْ[1]

فإن مُنية السّروجي من السفر على خِلاف صاحبه، إنما هي السُّرور والمرح اللذيْن يخلفهما شربُ الرَاح وحَسْو العُقار و رَشْف القَدَح، و لولا هذه الأشياء لما جادت القرائح و أثمرت الدُّرَر السّروجية؛ و على خِلاف الحارث بن همّام الذي لا نجد له ذكراً لبلده أو الحنين لوطنه فإن البطل لا ينفك يذكر سروج إلا ويظهر شدة شوقه و حنينه و يعبر عن حُرقته بدُموع الثَّكالى كقوله في آخر المقامة الملْطيّة:

كُلُّ شِعْبٍ لِيَ شِعْبُ و بِهِ رَبْعِيَ رَحْبُ
غَيْرَأنِّي بِسَـــــرُوجٍ مُسْتَهَامُ القَلْبِ صَبُّ
هيَ أرْضِي البِكْرُ والجَوُّ الذي منهُ الْمَهَـــبُّ
و إلى رَوْضَتِها الغَنَّاء دُونَ الرَّوضِ أصْبُـــو
ما حَلا لي بَعْدَها حُلْـــــوٌ ولا اعْذَوْذَبَ عَذْبُ[2]

و يأمل أبو زيد في الرجوع إلى وطنه يوما من الأيام، ويُخاطبُ مطيّته و يُرشدها إلى سروج في قوله في الشتوية:

سَرُوجُ يا ناقُ فَسِيرِي و خِدِي وأدْلِجِي و أَوِّبِي و أَسْئِدِي
حتَّى تَطَا خُفَاكِ مَرْعَاها النَّدِي فَتَنْعَمِي حينَئِذٍ و تَسْعَدِي[3]

و لعل شدة الغربة وضَنَك العيش جعلا السّروجي يتطبَّع بكثير من الطباع السيئة و الأخلاق المستهجنة، مما تعافه الانفس ويترفع عنه أُلُوا النُّهى حيث لم يجد مخرجًا للبقاء سوى إمتهان الحيلة والمكر حتَّى أصبح

---

[1] المصدر السابق:ص ص114-115(المقامة الدمشقية).

[2] نفسه:ص402(المقامة الملطية).

[3] نفسه:ص509(المقامة الشتوية).

يَعُدُّ كل من رآه هدفا و مَرماً لإقتناصهِ ونجده ينصح صاحبه الحارث بذلك و يوصيه في الحرامية* بقوله:

عِشْ بالخِدَاعِ فأنتَ في دَهْرٍ بَنُوهُ كأُسْدِ بِيشَه

وأَدِرْ قَناة المَكْرِ حتى تسْتَدِيرَ رَحَى المعِيشَه[1]

و من الصفات السلبية التي يراها الراوي و نحن معه في شخصية البطل حُبّه للخمر و المجون، الذي جعله الحريري في جل المقامات يمثل الوجه الثاني من شخصية أبي زيد الذي يكون عليه في آخر المقامة، وهو مُغاير للوجه الأول الذي يظهر عليه في بداية المقامة حيث يكون إما واعظا مُذكِّرا أو خطيبا مُتوعِّدا، وهذه الازدواجية في الشخصية لا نجدها في شخص الراوي الذي ينكرها في كل مرة و يتعجب منها، كما نلاحظ أن هذه الصفة من المواصفات التي ينفرد بها البطل دون غيره من الشخصيات المقاماتية الأخرى والتي تجعله يتميز عليها، وما يميزه عليها كذلك قوة الشخصية وتأثيرها حتىَّ في هذه الصفات السلبية التي في الغالب يستحي المرء من التصريح أو الجهر بها، فقد وجدناه يتفاخر بكثير خِداعه و تنوع مكره و يتفنّن في ابتداع الأساليب و الحيَّل كقوله في الكوفية:

يا من تَظَنَّى السَّرَابَ مـــاءً لَمَّـــا رَوَيْتُ الذي رَوَيْتُ

ما خِلْتُ أن يسْتَسِرَّ مَكْري و أن يُخِيـــلَ الذي عَنَيْتُ

والله ما بَرَّةٌ بِعِرسِـــي و لا لِيَّ ابن بِـــهِ اكْتَنَيْتُ

و إنَّما لي فُنُـــونُ سِحْـــرٍ أبْدَعْتُ فيها و مـتا اقتَدَيْتُ

لمْ يحْكِها الأصْمَعِيُّ فيمـــا حَكَى ولا حَاكَاها الكُمَيْتُ

تَخِذْتُها وُصْلَةً إلى مـــا تَجْنِيهِ كَفِّـي مَتَى اشْتَهَيْتُ[2]

و لا يتَورّع السّروجي من ذكر الخمر و مُعاقرتها في موقف المتباهي الذي لا يخاف لومة لائم، مثل قوله :

قَتْلُ مِثْلِي يا صَاحِ مَزْجُ المُدَامِ لَيْسَ قَتْلِي بِلَهْذَمٍ أو حُسَامِ

---

* قال الحريري: «هذه أول مقامة أنشأتُها»؛ وهي الثامنة والأربعين في الكتاب، و قد تكون حسب رواية الحريري واقعية حضر الحريري أحداثها في مسجد بني حرام بالبصرة، و منها استلهم المؤلف فكرة إنشاء المقامات الباقية.

[1] المصدر السابق:ص569(المقامة الحرامية).

[2] نفسه:ص ص48-49(المقامة الكوفية).

والتِّي عُنِّسَتْ هي البكرُ بنْتُ الـــــــكَرْمِ لا البِكْرُ مِن بَنَاتِ الكِرامِ

ولِتَحْهِيزِها إلى الكَاس والطَّا سِ قِيامِي الذي تَرى و مُقَامِي[1]

وعلى خلاف شخصية الراوي الذي لم نستطع تحديد مهنته في الحياة، فإننا نجد شخصية البطل تقدم نفسها في كل مرة بمهنة واحدة وهي ثابتة في كل المقامات، و يُبينها لنا بنفسه تقديماً مباشراً في المقامة الاسكندرانية بعدما يذكر موطنه ونسبه في قوله:

سَرُوج داري التي وُلِدتُ بِها والأصْلُ غَسَّانُ حِينَ أنْتَسِبُ

وشُغْلِيَّ الدَّرسُ و التَّبَحُّرُ في الـــــــعِلْمِ طِلابي و حَبَّذَا الطَّلَبُ

ورأْسُ مَالِي سِحْرُ الكَلَام الذي مِنهُ يُصَاغُ القَرِيضُ و الخُطَبُ

أغُوصُ في لُجَّةِ البَيانِ فأَخـــــــــــتارُ اللآلِي منها و أنْتَخِبُ

وأَجْتَنِي اليَانِعَ الجَنِيَّ مِنَ الـــــــــــقَولِ و غَيْرِي للعُودِ يَحْتَطِبُ

وآخُذُ اللَّفظَ فِضَّةً فإذَا ما صُغْتُهُ قِيلَ إنَّهُ ذَهَبُ[2]

إلا أن امتهان صنعة الأدب لم يعد يُذِرُ المال ولا العطايا حيث كسَد سُوقه، فضاقت على السّروجي الأرض بما رَحُبت وتولىَّ بعدما كان يكتسِبُ النَّشَبَ بالأدب و يمتطي المراتب التي ليس فوقها مراتبَ، و يقدم البطلُ نفسه للمتلقي في حالة الكساد الذي ضَرَب صنعته، و نجده في المقامة البكرية يعتب على كل محتاجٍ فقير يسلك هذا المسلك في الكَسْب و يقول فيه:

يَقُولُون إنَّ جَمَالَ الفَتَى و زِينَتُهُ أدَبٌ رَاسِـــــخُ

ومااِن يَزِينُ سِوَى المُكْثِرِينَ ومَنْ طَوْدُ سُودَدِهِ شَـــامِخُ

فأَمَّا الفَقِيرُ فَخَيْرٌ لَهُ مِنَ الأدَبِ القُرْصُ و الكَامِخُ

وأيُّ جَمَالٍ لَهُ أن يُقَالَ أديبٌ يُعَلِّمُ أو نَـــــاسِخُ[3]

---

(1) المصدرالسابق:ص389(المقامة الشِّيرازية).

(2) نفسه:ص81(المقامة الاسكندرانية).

(3) نفسه:ص491(المقامة البكرية).

و لعل كساد السلعة و ضياع الصنعة جعلا شخصية البطل تظهر في جُل المقامات بصفات المسكنة والفقر، الذي أدى به إلى الإستجلاء و الاستعطاف كحاله في المقامة الكوفية حيث يقول:

يأهْلَ ذَا المَغْنَى وُقِيتُمْ شَرَّا ولا لَقِيتُمْ ما بَقِيتُمْ ضُرَّا

قَد دَفَعَ الليلُ الذي اكْفَهَرَّا إلى ذَرَاكُمْ شَعِثاً مُغْبَرَّا

أخَا سِفَارٍ طَارَ واسْبَطَرَّا حَتَّى انْثَنَى مُحْقَوْقِفًا مُصْفَرّا

مِثْلَ هِلال الأُفْقِ حِينَ افْتَرَّا و قَد عَرَا فِنَاءَكُم مُعْتَرَّا

وأَمَّكُم دُونَ الأَنَامِ طُرَّا يَبْتَغِي قِرًى مِنْكُم و مُسْتَقَرَّا[1]

و يمكن لنا أن نلحظ في تتبعنا لشخصية البطل أنه يذكر حنينه إلى حياة اليُسر والسَّعة التي كان عليها قبل دخول العُلُوج بلده سَروج، و كيف كان ذا ثروةٍ يُنفقُ بسخاءٍ و يراهُ الرَّاجُون ملاذاً؛ و نجده في الحرامية يقدم نفسه بالأوصاف المناقضة لصفات المكدي المستجدي بقوله:

أنا مِن سَاكِنِي سَرُو ج ذَوي الدِّين و الهُدَى

كُنْتُ ذَا ثَرْوةٍ بِها و مُطاعـــــاً مُسَوَّدا

مَرْبَعِي مأْلَفُ الضُّيُو فِ و مالي لَهُمْ سُدَى

أشْتَرِي الحَمْدَ باللَّلها و أَقِي العِرْضَ بالجَدَا

لَا أُبَالِي بِمُنْفِسٍ طَـاحَ في البَذْلِ و النَّـدَى

أوقِدُ النَّارَ باليَفَا عِ إذَا النِّكْسُ أخْمَـــدَا

و يَرَانِي المؤَمِّلُو نَ مَــلَاذًا و مَقْصَدًا

لَمْ يَشِـمْ بَارِقِي صَدٍ فانْثَنَى يَشْتَكِي الصَّدَى

لَا و لا رامَ قَابِسٌ قَدْحَ زَنْدِي فأَصْلَـدَا[2]

[1] المصدرالسابق:ص41(المقامة الكوفية).

[2] نفسه:ص565(المقامة الحرامية).

و الناظر في هذه الصفات و حال صاحبها يمكن أن يعذِر البطل في تحامُلِه على الدّهر و سُخطِه الدائِم على الزمن وتقلبه؛ وقد نلمح من تعمّد الحريري تقديم شخصية البطل في حالتين متناقضتين أن المؤلف الضمني يُنبّهُ القارئ و يُحذِّرُه من مصير بطله في المقامات و هو بذلك ينتقد الواقع الذي فرَّق بين أفراد المجتمع، و سَخَّر الكثير لِخِدمَةِ القليل و ليس هذا الوصف مقتصرًا على زمن محدد أو مجتمع مُعين بل هو سائِرٌ في الأمم إلى يوم الدّين، غير أن الأساليب و الوسائِل تختلف من عصر إلى آخر و تبقى الغاية واحدة. وإننا نجد في طريقنا لتتبع جوانب و تغيرات شخصية البطل في مقامات الحريري، مجموعة من الشخصيات التي تجمع الكثير من المتناقضات التي تُضفي الكثير من الجماليات التي تبرز تماسكا في البناء السردي للمقامات، ومن هذا التناقض في شخصية البطل و آخر الصور التي يظهر عليها أبو زيد السّروجي في المقامة الأخيرة و هي البصرية حيث يعلن توبته من كل ما بدَر منه، ويكون ذلك في حضور الحارث بن همّام و قد نكتشف لأول مرة صفة الصدق و الجدية في القول على خلاف ما كان عليه في جل المقامات حيث يقول باكيا نادما:

يا مَن عَلَيهِ المتَّكَلْ قَدْ زَادَ مَا بِي مِنْ وَجَلْ

لِما اجْتَرَحْتُ مِن زَلَلْ في عُـــمْرِيَ المضَيَّعِ

فاغْفِرْ لِعَبْدٍ مُجْتَرِمْ وارْحَـمْ بُكَاءُ المنْسَجِـمْ

فأنت أَوْلَى مَنْ رَحِمْ وخَيْـرُ مَدْعُوٍّ دُعِي[1]

و يمكننا في الأخير القولُ عن شخصية البطل الحريري أبو زيد أنها من الشخصيات الرئيسية التي تتطور في كل مقامة، وتظهر بأشكال متعددة حسب موضوع المقامة و اختلاف دورها من مقامة إلى أخرى حيث يكتشف المتلقي في كل مرة مواصفات جديدة في شخصية البطل لم يجدها في مقامة أخرى، و قد يكون عدم الثبات ميزة يتخصص بها البطل المقاماتي دون غيره في الفنون السردية الأخرى ونجد بعض الصفات التي تميز بها السّروجي عن باقي الشخصيات في مقامات الحريري نوجزها في الصفات التالية:

– الثقافة الموسوعية التي تمكنه من الوصول إلى غاياته بسهولة، و معرفته بفنون اللسان الفصيح و القول البليغ الذي يجمع بين الشعر و النثر.

– عدم الإلتزام بالتعاليم الدينية و الاخلاق رغم علمه بأحكام الشرع و المعاملات و يظهر ذلك في صفة العربدة و المجون.

[1] المصدر السابق:ص ص600–601(المقامة البصرية).

– الإنتساب إلى طبقتين مختلفتين فهو بين الرفاهية و الفقر، و اليسر و العسر، و المتحكم و المحكوم؛ وهذا ما أنتج الإضطراب و الإزدواجية في شخصية البطل.

– الغربة و السفر الدائمين الذين ولدا كثيرا من الحنين إلى الوطن و الشوق إلى العودة.

– التحايل و الفطنة و سرعة البديهة.

– اللاَّمبالاة و الإستهثار بالآخر مهما كانت منزلته بين الناس.

و يمكن أن نرصد بعض نقاط الإختلاف و التلاقي بين شخصيتي البطل و الراوي فنجدهما يشتركان في:

– التغرب و السفر فكلاهما جواب آفاق لا ينتمي لمكان واحد.

– عتابهما للدهر و تسخطهما على الزمن، وهما في ذلك يمثلان وجهة نظر المؤلف الذي يوافقهما في ذلك.

– معرفتهما باللسان و البلاغة و فنون الادب.

و رغم تأثر شخصية الحارث بشخصية البطل إلا أننا قد نجدهما يختلفان في بعض الصفات منها:

– عدم إلتزام السروجي يقابله إلتزام ابن همام غالبا.

– الحنين عند البطل يقابله عدم ذكر الوطن عند الراوي.

– التغير في شخصية أبي زيد يقابله ثبات في شخصية الحارث.

3 – الشخصيات الثانوية:

تتنوع الشخصيات الثانوية في مقامات الحريري و تختلف من مقامة إلى أخرى حسب دورها و الحاجة إليها و نوع الدور الذي تُستدعى لأدائِه في كل مرة، إلا أن المساحة المتاحة لها من طرف المؤلف تكون في الغالب محدودة و لا تسمح لهذه الشخصيات بالنمو أو التطور وتتمثل الشخصيات الحريرية الثانوية في:

– شخصية الابن: تتنوع و تتغير هذه الشخصيات في ظهورها في بضع مقامات فنجده في المقامة الدِّمياطية يظهر بصفات السَّمير في الرَّحال الذي يرافق البطل في سفره و يُحاوره، و هو في هذه المقامة يبدو نكرة بالنسبة للراوي و نحن معه ولا يكتشف الراوي حقيقته إلا في أواخر المقامة عندما يتعرف على شخصية السّروجي، ويقدم الراوي شخصية الابن في هذه المقامة بقوله:« سمِعْتُ صَبِيًّا مِن الرَّجَال يقُولُ لِسَمِيرِه في الرِّحَال»[1]؛ و يُظهر الحريري هذه الشخصية في هذه المقامة بصفات تبرز الوجه المعاكس أو

[1] المصدر السابق:ص33(المقامة الدِّمياطية).

المقابل لصفات البطل، وكأن المؤلف يريد أن يعكس لنا صفات البطل من خلال استفزازه بوداعة و سهولة ابنه و ليونة جانبه في التعامل مع الناس حيث نجد هذه الشخصية الثانوية تقدم نفسها تقديما مباشرا بقول الابن :« أرعى الجَارَ و لو جَار، وأبْذُلُ الوِصَالَ لِمَن صَال، وأحْتَمِلُ الخَليطَ و لوأبْدَى التخْلِيط، وأَوَدُّ الحَميمَ ولَو جَرَّعَنِي الحَمِيم، وأُفَضِّلُ الشَّفِيقَ عَلى الشَّقِيق، وأَفِي للعَشِيرِ وإن لَمْ يُكَافِئْ بالعَشِير، وأَسْتَقِلُّ الجَزِيلَ للنَّزِيل، وأَغْمُرُ الزَمِيلَ بالجَمِيل، وأُنزِلُ سَمِيرِي مَنْزِلَةَ أمِيرِي، وأُحِلُّ أَنِيسِي مَحَلَّ رَئِيسِي، وأودِعُ مَعَارِفِي عَوَارِفِي، وأُولِي مُرَافِقِي مَرَافِقِي، وأُلِينُ مَقَالِي للقَالِي، وأُدِيمُ تَسْآلِي عَنِ السَّالِي، وأَرْضَى مِنَ الوَفَاءِ باللقَاء، وأَقْنَعُ مِنَ الجَزَاءِ بأَقَلِّ الأجزاء، ولا أَتَظَلَّمُ حِينَ أُظْلَم، ولا أَنْقِمُ و لَو لَدَغَنِي الأرْقَم»[1]، لعَل هذه الصفات الملائِكيَّة استفزت الوالد و جعلته ينتفض ليبين لإبنه الحدث ما يجب أن يكون عليه ليعيش في المجتمع الذي لا يقبل من يتصف بمثل أوصافه الخيالية؛ أما في المقامة الكوفية فنجد ابن السّروجي يقدم نفسه بذكر اسمه و بعض الصفات و العلامات التي ساعدت البطل من التعرف عليه لِيُدرك أنه ابنه من صلبه ويتضح هذا السرد من خلال الحوار بين أبي زيد و ابنه الذي لا يعرفه و يسأله:« ..ولكن يافتى ما اسمك، فقد فتَنَنِي فَهْمُك، فقال اسمي زَيْد و منشَئي فَيْد، ووَرَدْتُ هذه المدَرَةَ أمس معَ أَخْوالِي مِن بني عَبْس، فقُلْتُ لهُ زِدْني إيضَاحًا عِشْتَ ونُعِشْت، فقال أخْبَرَتْنِي أمِّي برَّة وهْيَ كاسْمِها بَرَّة، أنَّها نَكَحَتْ عَامَ الغَارَة بِمَاوَان، رَجُلاً من سَرَاةِ سَرُوجَ وغَسَّان، فَلَمَّا آنَسَ منها الإثْقَال وكانَ بَاقِعَةً على مَا يُقَال، ظَعَنَ عَنْها سِرًّا وهَلُمَّ جَرَّا، فَمَايُعْرَفُ أحَيٌّ هُوَ فَيُتَوَقَّع، أم أُودِعَ اللَّحْدَ البَلْقَع»[2]، وهذه العلامات مكّنت السّروجي من التعرف على ولده دون الإفصاح له عن هويته بسبب قلة حيلته و هوانِه بين الناس؛ وفي الأيام الأخيرة من حياة السّروجي تظهر شخصية الإبن الذي يستقبل الوصايا السّروجية ويُعاهد أباه على الإقتفاء والإقتداء حيث يقول:«ياأبَتِ لَا وُضِعَ عَرْشُك ولا رُفِعَ نَعْشُك، فلقَد قُلْتَ سَدَدًا و عَلَّمْتَ رَشَدًا، ونَحَلْتَ ما لَم يَنْحَلْ وَالِدٌ وَلَدًا، ولئِنْ أُمْهِلْتُ بَعْدَك لا ذُقْتُ فَقْدَك، فلأتَأَدَّبَنَّ بِادَابِكَ الصَّالِحَة، ولأَقْتَدِيَنَّ بآثَارِكَ الوَاضِحَة، حَتَّى يُقَال ما أشْبَهَ اللَّيْلَة بالبَارِحة، والغَادِيَّةَ بالرَّائِحة»[3]، وهذه صفات تبرز شخصية الإبن في صورة الولد البار الحريص على تنفيذ وصية والده ورفع رايته من بعده؛ ويُمكن لك أن تلمس وجود المؤلف الضمني الذي يريد القول أن الوصية وإن كان المراد منه في الظاهر مهنة الكدية إلا أنها من وراء ذلك تعني المقامات الحريرية نفسها و هي دعوة لمن بعده للإقتداء به و السير في طريقه.

– **شخصية الزوجة:** من الشخصيات المتغيرة في المقامات حيث نجدها تظهر في مراتها القليلة بأحوال متقلبة حسب تقلب صفات الشخصية المقابلة لها وهي البطل، فهي في المقامة البرقعيدية بصفة العجوز

---

(1) المصدر السابق:ص ص33–34(المقامة الدِّمياطية).

(2) نفسه:ص ص45–46(المقامة الكوفية).

(3) نفسه:ص581(المقامة الساسانية).

المسنة التي تحمل كثيرا من المكر و الدهاء، وهي في هذا الموضع تشبه بعلها ويقدمها الراوي بقوله:« فرَصَدْتُها وهِيَ تَسْتَقْرِي الصُّفُوفَ صَفًّا صَفًّا، وتَسْتَوكِفُ الأكُفَّ كَفًّا كَفًّا، وما إن ينْجَحُ لها عَنَاء، ولا يَرْشَحُ على يَدِها إنَاء، فلَمَّا أكْدَى إسْتِعْطَافُها وكَدَّها مَطَافُها، عَاذَتْ بالإسْتِرْجَاع، ومالَتْ إلى إرْجَاعِ الرِّقَاع، وآبَتْ إلى الشَّيْخِ بَاكِيَةً للحِرْمان، شَاكِيَةً تَحَامُلَ الزَّمَان»[1]، و هنا الزوجة تحذو حذو زوجها ولا سبيل لها غير ذلك سواء كانت راضية أو غير راضية، لأن تبعيتها لشخصية البطل بادية على حاله وأحوالها؛ وفي المقامة التبريزية نجدها في موضع المُخاصم للزوج المنكرة حق العشير ويبدو عليها الصغر من وصف الراوي لها في قوله:« فأومَأ إلى امرأةٍ منهُنَّ بَاهِرَةَ السُّفُور، ظاهِرَة النُّفُور»[2]، و هذه أوصاف قد تكون الأنسب لمن تغتَرُّ بسفورها للتحاكم في زوجها و هذا إختيار دقيق من طرف الحريري لما يناسب تنمُّر الزوجة و تذَمُّرها على عشيرها؛ وأبلغ وصف لها ما وصفها زوجها أبو زيد بقوله مُباهِلاً:«ويلَكِ يا دَفَارِ يا فَجَار، يا غُصَّةَ البَعْلِ و الجَار، أتَعْمَدِينَ في الخَلْوةِ لِتَعْدِيبِي، وتُبْدِينَ في الحَفْلَةِ تكْذِيبِي، وقَد عَلِمْتِ أنِّي حِينَ بَنَيْتُ عَلَيْكِ ورَنَوْتُ إلَيْكِ ألْفَيْتُكِ أقْبَحَ مِن قِرْدَة، وأيْبَسَ مِن قِدَّة، وأخْشَنَ مِن لِيفَة، وأنْتَنَ مِن جِيفَة، وأثْقَلَ مِن هَيْضَة، وأقْذَرَ مِن حيضَة، وأبْرَزَ مِن قِشْرَة، وأبْرَدَ مِن قِرَّة، وأحْمَقَ مِن رِجْلَة، وأوْسَعَ مِن دِجْلَة»[3]؛ وهذه خصومة بين الزوجين وإن كانت خالصة إلا أنها مكيدة بمشاركة الزوجة التي تظهر غالبا بهذه الصفة حيث يتكرر المشهد بنفس الحبكة و ينتهي بالاحتيال على القاضي الذي يكتشف المكيدة بعد الوقوع في حبالة السّروجي، و في المقامة الرملية يحاول الراوي أن يُبرز جانبا آخراً من شخصية الزوجة و هو القوة و الحجاج حيث يقول في وصفها:« فهَمَّ الشيخُ بالكلام وتِبيانِ المرَام، فمنعَتْهُ الفَتَاةُ مِن الإفْصَاح، وخَسَّأَتْهُ عَنِ النُّبَاح، ثُمَّ نَضَتْ عَنها فَضْلَةَ الوِشَاح، وأنْشَدَتْهُ بِلِسَان السَّليطَة الوَقَاح»[4]، و لو لم تكن الفتاة على هذا الحال لخرجا من عند القاضي بخُفِّ حُنين، إذ إن القاضي لمَّا أعجِب بِخَطْبِها أعطاهما من الوَرِقِ ألفَيْن و قال أرْضِيًّا بهما الأجْوَفَيْن؛ ولعل شيطان دهائِها أوحى إليها نسج مقالتها شعرًا لتستميل القاضي لإنصافها فتقول:

يا قَاضِيَّ الرَّملةِ يا ذَا الذي في يَدِهِ التَّمْرَةُ و الجَمْـــرَه

إلَيْكَ أشْكُو بَعْلِيَ الذي لَمَ يَحْجُجِ البَيْتَ سِوَى مَرَّه

---

(1) المصدر السابق:ص ص63–64(المقامة البرقعيدية).

(2) نفسه:ص438(المقامة التبريزية).

(3) نفسه:ص441.

(4) نفسه:ص514(المقامة الرملية).

و لَيْتَهُ لَمَّا قَضَى نُسْكَهُ و خَفَّ ظَهْرًا إذْ رَمَى الجَمْرَه

كان على رأي أبي يوسُف في صِلَة الحِجَّةِ بالعُـــمْرَه[1]

و مقام الشكاية ههنا ليس من قلة الإنفاق أو البخل و إنما سوء المعاشرة و الجفاء الذي يكون بين المرء وزوجه، إلا أن السّروجي في معرض إبطال دعوى الفتاة يشكو قلة حيلته و يسخط على الدهر كعادته.

– **شخصيتي الوالي والقاضي**: نجد الحريري يُوَظِّف شخصية الوالي في بعض الأحيان حيث يكون الأخير هدفا لحبالة السروجي، و يبرزه المؤلف في بعض الصفات المستهجنة التي تبرّرُ احتيال البطل عليه، وفي المقابل لا نجد القاضي يظهر بما ظهر عليه الوالي، ولعل ذلك مرده إلى مكانة القضاء و القُضاة عند الحريري و في المجتمع المسلم فلم يستطع المؤلف الطعن في القاضي الذي يمثل الدين، و استطاع الطعن في الوالي الذي يمثل الطبقة الحاكمة المستبدة التي تستأثر بالكثير؛ وفي المقامة الرحبية يقدم الراوي شخصية الوالي الذي اختصم عنده السّروجي و الغلام بقوله:« إلى أن تَرَاضَيَا بعْد اشتِطَاطِ اللَّدد، بالتَّنَافُرِ إلى وَالِي البَلَد، وكان مِمَّن يُزَنُّ بالهِنَات، ويُغَلِّبُ حُبَّ البَنِينَ على البَنَات، فأسْرَعَا إلى نَدْوَتِه كالسُلَيْكِ في عَدْوَتِه، فَلَمَّا حَضَرَاهُ جَدَّدَ الشَيْخُ دَعْوَاهُ، واسْتَدْعَى عَدْوَاه، فاسْتَنْطَقَ الغُلامَ وقَدْ فَتَنَهُ بِمَحَاسِنِ غُرَّتِهِ، وطَرَّ عَقْلَهُ بِتَصْفِيفِ طُرَّتِه»[2]، وهذه إشارة من المؤلف الضمني الذي يُسلِّط الحريري من خلاله الضوء على الغلاميات في عصره وما قبله، و كانت هذه الإشارة على استحياء إذ لمْ نجد لها ثان في التسعة و الأربعين الباقية.

و قد يظهر الوالي بشخصيته المعتادة المعروفة عند العام والخاص و التي يحب أن يظهر بها كل حاكم متحكم كأن يُشَار إليه بالبنان و يُعَظِّمَه كل إنسان، و في المقامة الشعرية مثل ذلك في قول الراوي: «فَرَكَضْتُ في إثْرِ النَظَّارَة، حتَّى وافَيْنَا بَابَ الإمَارَة، و هُنَاكَ صَاحِبُ المَعُونَة، مُتَرَبِّعًا في دَسْتِه، و مُرَوِّعًا بِسَمْتِه»[3]، إلا أن الحريري لا يُكثِرُ من سرد هذه الصفات التي ترفع من شأن شخصية ثانوية و يقصر المبالغة في السرد على شخصية البطل دون غيره.

---

(1) **المصدر السابق:ص515.**

(2) **نفسه:ص90(المقامة الرحبية).**

(3) **نفسه:ص ص221–222(المقامة الشعرية).**

و على عكس الوالي فإن شخصية القاضي في المقامات لا تظهر إلا بالوجه الحسن المحمود، فنجد الراوي في المقامة الصعدية يصف قاضي صَعْدة بقوله:« فَنُعِتَ لِي قَاضٍ بها رَحِيبُ البَاع، خَصِيبُ الرِّبَاع، تَمِيمِيُّ النَّسَبِ و الطَّبَاع، فَلَم أزَلْ أتَقَرَّبُ إليه بالإلمام، وأتَنَفَّقُ عليهِ بالإجْمام، حَتَّى صِرْتُ صَدَى صَوْتِه، وسَلْمَان بَيْتِه، و كُنْتُ مَعَ اشْتِيَّارِ شُهْدِهِ، وانتِشَاقِ رَنْدِهِ أشهَدُ مَشَاجِرَ الخُصُوم، وأُسْفِرُ بينَ المَعْصُومِ منهم والموصُوم»[1]، وهذه صفات واجبة لمن تصدى للقضاء و الفصل في الخصومات؛ وقد يُوصَف القاضي ببعض الصفات الدميمة التي توصف لذاته وليس لصفته كقاضٍ فنجد الراوي يقدمه في المقامة التبريزية بقوله:«فلما حَضَرا القاضِي و كان مِمَّن يَرَى فَضْلَ الإمْسَاك، و يَضِنُّ بِنُفَاثَةِ السِّوَاك»[2]، فإن الشّح والبُخل من الصفات الخُلقية الذاتية في القاضي و ليس لكونه قاضيًا؛ وفي المعريّة يظهر القاضي بالوجه السمح المسَامح لما فصل بين السّروجي وابنه وقال لهما لما تبين أمرهما و عرف مكيدتهما:«لله دَرُّكَ فماأعْذَبَ نفَثَاتِ فِيكَ، ووَاهًا لَكَ لولا خِدَاعٌ فِيك، وإنِّي لَكَ لَمِن الْمُنْذِرِين، وعَلَيْكَ مِنَ الحَذِرِين، فلا تُمَاكِرْ بعْدَها الحَاكِمِين، واتَّقِ سَطْوَةَ المُتَحَكِّمِينَ، فمَا كُلُّ مُسَيْطِرٍ يُقِيل، ولا كُلُّ أوانٍ يُسْمَعُ القِيل»[3]، ولعل القاضي هنا أبدى إعجابه بالوالد والولد بقدر ما أسدى نصحه و تحذيره؛ و يمكن القول من خلال تتبعنا للشخصيات الثانوية في المقامات الخمسين أنها لم تشغل مساحة ظاهرة في كل المقامات و قد انحصرت في بعض المقامات دون الأخرى، إلا عند الحاجة إليها و سُرعان ما يُسْتَغْنى عنها عند انتهاء دورها.

رابعاً– خلاصة:

يمكننا القول في نهاية هذا الفصل الخاص بالشخصيات في المقامات الخمسين أن البناء السردي للشخوص الحريرية اكتسب كثيرا من الجماليات، واستطاع الحريري ببراعته و تمكنه من الأساليب توظيف الشخصيات باختلاف أدوارها في الأحداث السردية حيث وجدنا صاحب المقامات يستعمل شخوصاً مختلفة لتجسيد هذه الأحداث، إلا أنه يعتمد في كل مقاماته على شخصيتين رئيسيتين هما البطل أبو زيد السروجي الذي يحتل المساحة الواسعة في جميع المقامات، و الراوي الحارث بن همام الذي يأتي في المنزلة الثانية من حيث المساحة السردية و هو أيضا مشارك في الأحداث السردية كباقي الشخصيات.

وهناك شخصيات ثانوية تستدعى في كل مرة حسب الحاجة إليها و هي في الغالب تحتل مساحة محدودة في الأحداث السردية، و تمثلت هذه الشخصيات في الابن أو الزوجة أو القاضي أو الحاكم؛ وهناك شخصيات هامشية لا تلعب أي دور و تنحصر في قول عبارة أو جملة واحدة عل الأكثر و قد يكون

(1) المصدر السابق:ص406(المقامة الصعدية).

(2) نفسه:ص439(المقامة التبريزية).

(3) نفسه:ص76(المقامة المعرية).

حضورها صامتا، ونجد في المقامات هذه الشخصيات تتجسد في تلميذ أبي زيد أو المنادي المذكور في المقامة الصورية.

و قد اعتمد الحريري في تقديم شخصياته للمستمع على الطريقتين التقليدية النمطية و الحديثة التي تعتمد على الحوار الداخلي، إلا أن الاعتماد الأكبر كان على الطريقة النمطية البسيطة و التي تحمل كثيرا من السهولة و المـُبَاشَرة، و نجده أحيانا يقدم شخصياته بالاعتماد على الحوار الداخلي للراوي و هو أكثر تعقيدا لأجل استخراج الانفعالات النفسية لتلك الشخصيات وإشراك المتلقي في هذه التفاعلات.

وفي الأخير لا يمكن أن نبرح هذا الفصل حتى نبين أهمية الشخوص في مقامات الحريري وإن لم تكن الشخصيات واقعية أو حتى مقاربة للواقع إلا أنها جسَّدت لنا الواقع المعَاش في عصر الحريري، و تمكن المؤلف من خلال رسم هذه الشخصيات و تحريكها وفق البناء السردي العام لكل مقامة من تجسيد ذلك الواقع في مشاهد تعود بالمستمع إلى الاندماج في مجتمع المكديين، و الذي يحافظ على اللسان العربي الفصيح و القول التراثي البليغ لأنه الوسيلة الوحيدة حسب صاحب المقامات للوصول إلى الرخاء و السعة في العيش و إن سلك مسلك المكديين.

الفصل الثاني

الفضاء الزمكاني

أولاً: الفضاء الزمـاني.

ثانياً: الفضاء المكاني.

ثالثاً: خـلاصـــــــة.

من خلال دراستنا في الفصل السابق للشخصيات الحريرية و اهميتها في البناء السردي للمقامة لاحظنا إرتباطها الوثيق بعنصرين لا يقلان أهمية عنها و هما الزمان و المكان أو ما إصطلحنا عليه في هذا البحث بالفضاء الزمكاني الذي يجمع بين الفضاء الزماني و الفضاء المكاني، وهما الحيز والحدود اللذيْن تتَنقل عبرهما و تتجسد الأدوار التي تؤديها شخصيات المقامة، وسنحاول التعريف بهذين العنصرين وحضورهما في مقامات الحريري.

أولا– الفضاء الزماني:

جاء في اللسان: الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمُن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد؛ وأزمن الشيئ طال عليه الزمان، والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه، وفي الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال لعجوز تَحَفَّى بها في السؤال و قال:كانت تأتينا أزمان خديجة؛ أراد حياتها، ثم قال: وإن حسن العهد من الإيمان[1]؛ هذه معاني لغوية لمصطلح الزمان وهي الوقت، والدهر، والشدة، والحياة؛ وأضاف القاموس: الزمن العصر، والزمانة، الحُب والعاهة، وأزمن أتى عليه الزمان[2].

و في الاصطلاح:

ذكر لَهُ الجرجاني في تعريفاته معنى دقيقا وهو– أي الزمان – حركة الفلك عند الحُكماء، و عند المتكلمين عبارة عن متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم، كما يُقال : ((آتيك عن طلوع الشمس)) ، فإن طلوع الشمس معلوم و مجيئه موهوم، فإذا قُرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام[3]، و نرى هنا أن الزمن مهم في تحديد الأحداث وتحققها في الواقع؛ أما جيرار جينيت فيبين لنا أهمية الزمان في إبراز أحداث الحكاية ويرى أنه من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا أن لا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل، وقد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحقه، أو يزامنه، أو يتداخل الواحد منهما بالآخر[4]؛ وباعتبار السرد فناً أدبيا فهو بالدرجة الأولى يتعامل مع الزمن من خلال تتبع الأحداث والوقائع ويظهرها في مظهر يؤثر فيه على السامع؛ ويُعرف برنس جيرالد الزمن في الحكاية بأنه: « مجموعة العلاقات الزمنية –السرعة speed، والترتيب الزمني order، والمسافة distance– القائمة بين المواقف و الأحداث المروية وسردها؛ بين القصة story والخطاب

---

[1] ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج13، ص199، مادة(زمن).

[2] ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، 1983، ص232.

[3] ينظر: علي بن محمد السيد الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص99.

[4] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص103.

discourse، المروي narrated، والسرد narrating »[1]؛ وقد اختلف النقاد عند تقسيمهم للزمان في عملية السرد وذلك حسب رؤية كل منهم لهذا العنصر الفعال في الحكاية أو القصة أو المقامة في أدبنا العربي؛ ونجد جيرار جينيت يتبنى تقسيما للزمن السردي يعتمد فيه على ثلاثة معايير:

1- معيار الترتيب: وهو عملية رصدٍ لتتابع أزمنة السرد ومدى مطابقتها بين بناء الحكاية ومتنها، وما ينتج عن ذلك من فوارق زمنية يتحكم فيها الكاتب باستخدام مفتاحي الاسترجاع والاستباق، وهما مكونان من المكونات السردية التي تُوجِدُ سِمة المرونة والفسحة في المسرود؛ ويمكن أن يكون الترتيب معدوما وذلك إذا تطابق بناء الحكاية مع المتن الحكائي[2]؛ ويُجيبنا الترتيب عن سؤالنا((متى؟))بمصطلحات مثل: أولا، أخيراً، قبل، بعد..إلخ؛ ويتمثل الاسترجاع في سرد أحداث المقامة في نقطة ما بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة؛ أما الاستباق فهو سرد أحداث المقامة في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة؛ وهنا يمكن أن نميز كما ميز الباحثون قبل ذلك بين زمنين لعملية القص و قد ذكر حميد لحمداني هذا التقسيم بقوله:«إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع»[3]، وقد يتضح ذلك أكثر من خلال هذا المثال: في قولنا (ضرب و بكى واشتكى) فإن الترتيب المنطقي هو: الضّرب ثم البكاء ثم الشكاية و هذا يمثل زمن القصة، أما إذا ابتكرنا ترتيبا جديدا يكون على نحو قولنا (اشتكى وضرب و بكى) فإن الترتيب لم يتقيد بالتتابع السابق للأحداث و هذا هو الزمن السردي، و يُعرف هذا الاختلاف بين الزمنين عند جيرار جينيت بالمفارقة الزمنية التي يعرفها بقوله:« تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة »[4]، والتي يسميها أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية؛ وعلى هذا يمكن أن نميز حالتين في ترتيب الأحداث السردية و تتابعها عبر الزمن ونحاول تتبعهما حسب تواجدهما في المقامات الخمسين:

- حالة الترتيب الزمني المنطقي للأحداث السردية.

- حالة المفارقة الزمنية.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السر ديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص198.

[2] ينظر:جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، 1989، ص123.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص73.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص47.

أ- حالة الترتيب المنطقي: حيث لا يمكن للمؤلف التغيير في زمن الأحداث و تسلسلها وينقلها كما تكون عليه في الواقع الذي يمثل زمن أحداث القصة الفعلية، و المكتوب الذي يمثل زمن أحداث الحكاية التي يتلفظ بها الراوي في وقت الحكي.

ويؤدي الاعتماد على هذا النمط من الحكي حتماً إلى بناءٍ سردي متماسك حيث إن الحفاظ على الترتيب و التسلسل يجبِر المؤلف على إيجاد العلاقات التي تربط الأحداث السردية ببعضها و تحافظ على تسلسلها وفق رؤية السردية التي تقوده إلى هذا الالتزام، و لعل هذا الالتزام الذي يضمن تماسك النص السردي وفق الرؤية البنائية يجعل المؤلف يسقط في فخ الرتابة و الثقل في الأحداث السردية التي تصل بالقارئ أو المستمع إلى مشارف الملل و النفور، و لا نكاد نلمس شيئًا من ذلك عند تتبعنا لترتيب الأحداث السردية في مقامات الحريري الخمسين وقد يكون مرد ذلك إلى براعة من الحريري أو أن هناك جوانب أخرى مختلفة اجتمعت لتجذب المستمع و القارئ و تتستر على ذاك الملل إن وُجد.

ويمكن أن نمثل لهذه الحالة إنطلاقا من المقامة الصنعانية التي يتجسد فيها الترتيب المنطقي النمطي للزمن، ولا نلمح أي خلل في هذا التسلسل حيث تبدأ أحداث المقامة هكذا:

1- إبتعاد الحارث بن همام عن وطنه و وصوله إلى صنعاء اليمن.

2- إستماعه للواعظ الذي إجتمع حوله الناس و أحاطو به و هو يخطب فيهم.

3- تفرق الجمع بعد إنهاء الموعظة وإنسلال الواعظ من بين الجماعة.

4- تتبُّع الحارث للشيخ الواعظ حتى مكان إقامته.

5- تعرف الحارث بن همام على السروجي و كشف حقيقته.

6- إنصراف الحارث من مجلس السروجي بعد أن صَبَرَ حاله و تلونه بين واعظ و عربيد.

وأنت ترى هنا أن الترتيب التسلسلي للأحداث السردية الملفوظة في هذه المقامة يتوافق مع الواقع من تلك الأحداث، ولا نرى أي شرخٍ في التسلسل الزمني للمقامة و هذا ما يلبس السرد المقاماتي النمطي جمالية التماسك و السبك في البناء، حيث يتدرج المستمع في الأحداث وفق مسار مستقيم بدون توقف حتى يصل إلى نهاية المقامة و هو يحمل في ذهنه هذا التسلسل الزمني و يتذكره بالترتيب الذي سمعه من دون تغيير.

و لو نظرنا في المقامة الثانية من الخمسين وهي الحلوانية لا نجد القاعدة السابقة تنخرم بأي حال من الأحوال، حيث يحافظ الحريري على الترتيب النمطي المنطقي للأحداث السردية يتَّبعُ التسلسل الزمني في سرد وقائع المقامة، وقد جاء ترتيب أحداث هذه المقامة على النحو التالي:

1- نزول الحارث بن همام بمدينة حُلوان.

2- التقاء الحارث بأبي زيد و التعرف عليه من تلون حاله.

3- افتراق الحارث عن السروجي بعد عزم هذا الأخير الرحيل.

4- عودة الحارث إلى موطنه و مسقط رأسه.

5- التقاء الحارث بن همام بالرجل المسكين البالية ثيابه في أحد المجالس الأدبية.

6- مناظرة الرجل للجمع الجالس في مجال الشعر.

7- تعرف الحارث بن همام على الرجل ليجده أبا زيد السروجي.

8- مفارقة السروجي للمجلس بعد نيله الإعجاب و التقدير.

وبرغم وجود انقطاع زمني نستنتجه من عملية الافتراق بين الحارث و السّروجي ثم الالتقاء في مكان مغاير، إلا أننا لا نلمس أي تغييرٍ في المسار التسلسلي للزمن حيث حافظ عليه الحريري و هو بدوره حافظ على البناء السردي للمقامة؛ و لو تتبعنا المقامات الخمسين لوجدنا كثيرا من الإستعمال للزمن التسلسلي الذي يحافظ على الترتيب المنطقي للأحداث السردية، ولعل السبب في ذلك أن المؤلف يسعى للحفاظ على البناء السردي العام للمقامات.

ب- حالة المفارقة الزمنية: حيث يمكن للمؤلف أن يُغيِّر في تسلسل الأحداث التي تكون عليه في الترتيب النمطي المنطقي للأحداث السردية، و يستطيع المؤلف بهذه الآلية تعديل هذه الأحداث و تموقعها على المسار الزمني فيقدم المتأخر و يُؤخِّر المتقدم حسب الرؤية السردية الجديدة التي تنتج من هذا التعديل؛ و نجد في المقامات عديد الإستعمالات لحالة المفارقة الزمنية منها المقامة الكوفية حيث يذكر الراوي مع بداية المقامة زمن وقوع الأحداث بقوله:« سَمَرْتُ بالكُوفة في ليلةٍ أديمُها ذُو لَونَيْنِ، وقَمَرُها كتَعْويذٍ مِن لُجَيْن»[1]، و هذا التقديم من الراوي يضع الحدود الزمانية للأحداث السردية حيث كانت بداية ليلة سمره مع رفقته منتصفة القمر تجمع بين الظلمة و النور حتى يُرَى قَمَرُها كأنه طوقٌ من فِضَّة، أما نهاية ليلة السمر فكانت

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص40(المقامة الكوفية).

مع غروب القمر و تغَشِّي الليل البهيم و لو تتبعنا أحداث هذه المقامة وفق الترتيب المنطقي الذي يحترم التسلسل الزمني لهذه الأحداث فنجده على النحو التالي:

1- سمر الحارث مع رفقته من بداية الليل إلى نهايته.

2- صَكُّ الباب و قدوم الضيف مستفتحا يطلب الضيافة.

3- تعرف الحارث على الضيف و أنه أبو زيد السروجي.

4- طلب الجماعة من السروجي أن يخبرهم بقصة من قصصه العجيبة.

5- يسرد السروجي قصته بالعودة إلى بداية الليلة حيث وقف عند باب إحدى الديار وطلب الضيافة.

6- إجابة صاحب الدار و هو غلام حسن رث الثياب للضيف و هو أبو زيد.

7- سؤال أبي زيد للغلام عن إسمه ونسبه.

8- تبين أبي زيد لحقيقة الغلام وتحقق من أنه إبنه بصدق علاماته.

9- إعجاب الجماعة بقصة أبي زيد و كتابتهم لها بعد أن سردها عليهم.

10- أخذُ أبي زيد للمال الذي جمعوه له ليُعيل به إبنه الذي كان بعيدا عنه.

11- إكتشاف الحارث لخدعة السروجي بعد إنقضاء الليلة وطلوع شمس النهار.

12- فِراق أبي زيد للحارث.

و لو أردنا أن نحترم الترتيب المنطقي للأحداث حسب التسلسل الزمني الطبيعي لَقَدَّمنا الأحداث السردية التي وقعت في بداية الليل على التي حدثت في آخره، فنبدأ السرد من بداية قصة السروجي مع الغلام و هو الحدث الخامس في ترتيب السرد المنطقين ثم العودة إلى الحدث الأول بعد إنتهاء قصة السروجي مع الغلام عند الحدث الثامن من الترتيب المنطقي، ثم يُستَأْنَفُ السرد من الحدث التاسع في الترتيب المنطقي الذي أوردناه سابقا؛ ولا شك أن العدول في السرد عن المسار الزمني التسلسلي ضرورة في هذا المقام من أجل إبراز موضوع المقامة و فحواها، و نجد الحريري في هذه المقامة يستعمل تقنية الإسترجاع التي مكَّنته من السير بالأحداث السردية وفق مسارين زمنيين مختلفين لكن بتوقيف أحدهما لمدة زمنية يُفسَحُ فيها المجال للمسار الزمني الثاني الذي يحمل أحداثا سردية مغايرة للأول في المكان و الزمان و قد يكونان في نفس

الزمان كما هو الحال في هذه المقامة؛ و لو أردنا إعادة ترتيب الأحداث السردية للمقامة الكوفية وفق حالة المفارقة الزمنية لكان الترتيب على النحو الآتي:

5- يسرد السروجي قصته بالعودة إلى بداية الليلة حيث وقف عند باب إحدى الديار وطلب الضيافة.

6- إجابة صاحب الدار و هو غلام حسن رث الثياب للضيف و هو أبو زيد.

7- سؤال أبي زيد للغلام عن اسمه ونسبه.

8- تبين أبي زيد لحقيقة الغلام وتحقق من أنه ابنه بصدق علاماته.

1- سمر الحارث مع رفقته من بداية الليل إلى نهايته.

2- صَكُّ الباب و قدوم الضيف مستفتحا يطلب الضيافة.

3- تعرف الحارث على الضيف و أنه أبو زيد السروجي.

4- طلب الجماعة من السروجي أن يخبرهم بقصة من قصصه العجيبة.

9- إعجاب الجماعة بقصة أبي زيد و كتابتهم لها بعد أن سردها عليهم.

10- أخذُ أبي زيد للمال الذي جمعوه له ليُعيل به ابنه الذي كان بعيدا عنه.

11- اكتشاف الحارث لخدعة السروجي بعد انقضاء الليلة وطلوع شمس النهار.

12- فِراق أبي زيد للحارث.

و نلاحظ تمكن الحريري من إيجاد حالة المفارقة الزمنية هذه باستخدام عملية الاسترجاع التي يعرفها تودوروف بقوله:«و هي أكثر تواتراً، فتَروي لنا فيما بعد ما قَد وقَع مِن قَبل فعادة ما يُشْفَعُ في الروايات الكلاسيكية إدخال شخصية جديدة بقصٍ لِماضيها أو حتى بِذِكر لأجدادها»[1]، و في الكوفية وجدنا أن الغلام لما سأله السروجي عن إسمه و نسبه أخبره بقصته مع والده وأمه بَرَّة، و هذا مقام يُستعَان فيه بالإسترجاعات و ينتج من سرد قصة أبي زيد و قصة الغلام إسترجاعان ساهما في توسيع الفضاء الزماني للسرد في هذه المقامة و مكنا الراوي من الاستطراد و فسحا المجال له للتخييل و الوصول بالمستمع إلى أبعد نقطة في المسار الزمني للحكاية، وكذا الخروج من رتابة و ثقل السرد النمطي التسلسلي و هي دون شك

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص48.

جمالية من الجماليات السردية في مقامات الحريري؛ وربما اكتفينا بذكر الاسترجاعات في المقامة الكوفية إلا أن جل المقامات لم تخلُ من استرجاع أو أكثر.

و يُقابل عملية الاسترجاع عملية أخرى يُسميها تودوروف الاستقبال أو الاستباق الذي يكون عندما يُعْلَنُ بصفة مُسَبَّقَةٍ عن الأحداث التي ستتحقق في المستقبل[1]، وفي المقامات نجد بعضا من الإستباقات التي يستشرف الراوي من خلالها ماسيحدث من أحداث سردية أو ما يتمنى أن يقع كقول الحارث بن همام في المقامة المغربية :« فقُلتُ لأصحابي لو حَضَرَ السَّروجي هذا المقامَ، لَشَفَى الدَّاء العُقَام، فقالوا لو نَزَلَتْ هذه بإياس، لأمْسَكَ على يَاس»[2]، وحسب الراوي فإن حضور السروجي كفيل بفك رموز المسائل الأدبية التي أشكلت على الحاضرين و أستصعبها جميع الجالسين؛ وقد يكون هدف الراوي من هذا الإستشراف التمهيد لظهور البطل و تهيئة نفوس المستمعين لإستقبال أحداثٍ جديدة يشارك فيها السروجي؛ و قد نجد الراوي يستقبل بعض الأحداث من خلال التعاهد بين أصحاب المجلس على القيام بها مثل قول الحارث:«وكُنَّا تقاسَمْنا على حِفظِ الوِداد، وحظْرِ الإسْتِبْدَاد، وأن لا يتفَرَّدَ أحَدُنا بالْتِذَاذ، ولا يَسْتَأْثِرَ ولو بِرَذَاذ، فأجمَعنا في يوم سما دَجْنُه، ونَما حُسْنُهُ، وحَكَمَ بالإصطِبَاح مُزْنُهُ، على أن نلْتَهِيَ بالخُرُوج، إلى بعْضِ الْمُرُوج، لِنُسَرِّحَ النواظِر، في الريَّاض النَّواضِر، ونصْقُلَ الخَواطِر بِشَيْمِ المواطِر»[3]، فهذه عهود تعاهد عليها بن همام و رفقته في السفر وهو يشارك المستمع في هذه الأحداث المستَقْبَلة.

2- معيار السرعة السردية: وهي أداة لقياس الزمن المسرود مقارنةً بزمن الواقع السردي، وذلك أن الزمنين قد يتساويا أحياناً[4]، وفي غالبها لا يُمكن أن نستغرق زمناً للحكاية كالزمن الذي جرت فيه وقائعها، ولذلك قد يُلجأ في عملية ضبط السرعة واستخدامها لتحديد إيقاع سردي وتحديد وتيرة الأحداث السردية؛ وسنحاول رصد هذا المعيار في المقامات الحريرية وتحديد كل من مواطن التسريع و البطئ فيها، وسنعتمد في هذا التحديد على وسائل أربع تتمثل في:

- المشهد: حيث يتطابق فيه زمني الحكاية و المحكي، وتتساوى فيه السرعتان[5]، ونجد ذلك في الأشكال الحوارية للسرد، أو التفصيل في سرد الأحداث و الذي لا يؤدي إلى الرتابة و الملل و هو من الأشكال التي تعدِل عن السرد النمطي المنطقي؛ ويذكر محمد بوعزة هذا المعنى بقوله:« يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد و يسنِدُ السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص48.

[2] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص153(المقامة المغربية).

[3] نفسه:ص ص236-237(المقامة القطيعية).

[4] ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر على التبئير، ص125.

[5] نفسه:ص126.

مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته»[1]، وفي الغالب لا نرى السارد يتوقف عن سرد الأحداث إلا في حالة إشتغال البطل نفسه بالسرد، أو في الحالات الحوارية التي تتعدد فيها الشخصيات ومن خلال تتبعنا للمشاهد في المقامات الخمسين نجدها مستعملة من طرف الحريري في كثير المواضع الحوارية ومنها المشهد الحواري بين الفتى الفصيح و السروجي الذي ينقله الراوي لنا بقوله:«فصمد لهُ فتًى فَتِيقُ اللسان، جريءُ الجَنَان، وقال إنِّي حَاضَرْتُ فُقَهَاءَ الدُّنيا، حتَّى انْتَخَلْتُ منْهُم مائَةَ فُتْيَة، فإن كُنْتَ مِمَّن يَرْغَبُ عن بَنَاتِ غَير، ويَرْغَبُ مِنّا في مَيْر، فاسْتَمِعْ وأَجِبْ لِتُقَابَلَ بِما يَجب، فقال الله أكْبر سَيَبِينُ المِخْبَر، وينْكَشِفُ المضْمَر، فأصْدَعْ بِما تُؤْمر، قال ما تقُولُ في مَن توضأ ثُم لَمَسَ ظَهْرَ نَعْلِه، قال انتَقَضَ وُضُوءُه بِفِعْلِه(النعل:الزوجة)، قال فإن توضَّأ ثُم أتْكَأَهُ البَرْدُ، قال يُجَدِّدُ الوُضُوءَ من بَعْدُ(البرد:النوم)، قال أيَمْسَحُ المتَوَضِّئُ أُنْثَيَيْهِ، قال قد نُدِبَ إليه ولم يُوجَبْ عليه(الأنثيان:الأذنان)..»[2]، ويستمر المشهد في حوار بين سؤال الفتى و جواب أبي زيد حتى تنقضي المائة مسألة ونحن نرى هنا أن السرد توقف بمجرد بداية التحاور حيث يدخل المستمع في حالة من الإنفعال مع التراجع في الحوار ويتخلص من رتابة السرد و الملل من سماع الصوت الواحد؛ ونجد في المقامة البكرية مشهدا يجسد الجمالية في التراجع و المحاورة حيث يسأل السروجي غُلامًا من القرية بعد أن حيَّاه بالسلام واستفهمهُ فقال له الغلام:« وعَمَّ تسْأَلُ وفَّقَكَ الله، قال أيُبَاعُ ههنا الرُّطَبُ بالخُطَب، قال لا والله، قال ولا البَلَحُ بالْمُلَح، قال كلَّا و الله، قال ولا التَّمر بالسَّمَر، قال هيْهَات و الله، قال ولا العَصَائِدَ بالقَصَائِد، قال اسْكُتْ عَافَاكَ الله، قال ولا الثَّرائِدَ بالفرائِد، قال أيْنَ يُذْهَبُ بِكَ أرْشَدَكَ الله، قال ولا الدَّقِيقَ بالمعْنَى الدَّقِيق، قال عَدِّ عَن هذا أصْلَحَكَ الله»[3]، وهنا لا نكاد نشعر بوجود السارد حيث ينتقل إهتمام المتلقي إلى شخصيات أخرى تجعل الأحداث واقعة في نفس الزمن الذي تُروى فيه وتجسدها بتعطيل دور السارد و ينتج عن ذلك المشهد.

– **الحذف**: من التقنيات التي يتم من خلالها التحكم في السرعة السردية، وفيه ينعدم زمن الحكاية و يتجلى ذلك في مظهر البياض الذي يسمح بالقفز على مُدد زمنية قد تكون طويلة[4]، وهنا تكون السرعة قُصوى لأجل تجاوز هذا الفراغ ؛ ونجد الحريري في مقاماته يستعمل هذه الوسيلة في السرد ليوجد لدى المتلقي مساحة من التخييل فنجده يترك ذلك البياض الذي يخلفه الحذف تحت تصرف المتلقي يتخيل فيه الأحداث السردية و يتوقع فيه مايشاء؛ و في المقامة الزبيدية يمكن أن نلمح شيئا من الحذف في بداية المقامة عندما يقول ابن همام:« لمّاَ جُبْتُ البِيد إلى زَبِيد، صَحِبَنِي غُلامٌ قَد كُنْتُ رَبَّيْتُهُ إلى أن بَلَغَ أشُدَّهُ،

---

[1] **محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات و مفاهيم، ص95.**

[2] **أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص336–337(المقامة الطَيبية).**

[3] **نفسه:ص ص492–493(المقامة البكرية).**

[4] **ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص127.**

وثَقَّفْتُهُ حتَّى أكْمَلَ رُشْدَه، وكانَ قَد أنِسَ بأخْلاقِي، وخَبَرَ مَجالِبَ وِفاقِي، فلَمْ يكُنْ يتَخَطَّى مَرَامِي، ولا يُخْطِئُ في المَرَامِي، لاجَرَمَ أنَّ قُرْبَهُ الْتَاطَتْ بِصَفَرِي، واخْلَصْتُهُ لِحَضَرِي وسَفَرِي، فألْوَى بِه الدَّهْرُ المُبِيد، حِينَ ضَمَّتْنَا زَبِيد، فلَمَّا شَالَتْ نَعَامَتُه، وسَكَنَتْ نَأمَتُه، بَقِيتُ عَامًا لا أُسِيغُ طَعَامًا، لا أُرِيغُ غُلامًا، حتَّى ألْجَأتْنِي شَوائِبُ الوحدة، ومتَاعِبُ القَومَةِ و القَعْدة، إلى أن أعْتَاضَ عَنِ الدُّرِّ الخَرَز، وأرتَادَ مَن هُو سَدَادٌ مِن عَوَز»[1]، فالحريري يذكر لنا الغلام بلغ أشده و يحذف ما قبلها من أحداث جرت قبل البلوغ، وينتقل بعدها مباشرة ليذكر سن الرشد و يحذف كذلك ما قبلها من مدة زمنية ثم يذكر حال الحارث مدة عام بعد وفاة الغلام لا يطيب له فيها شيئ؛ ونلاحظ في الفقرة السابقة أن المؤلف جمع بين نوعين من الحذف حيث لم يحدد زمني البلوغ و سِنِّ الرُّشد و هذا حذف ضمني يستنتجه المتلقي بنفسه، و حَدَّد الزمن بعد هلاك الغلام و هذا حذف مُعْلَنٌ ذكره الراوي.

– **الوقفة**: فيها ينعدم زمن المحكي حيث تتوقف الأحداث، لكن دون حذفها، وهنا تكون السرعة متدنية أو منعدمة حتّى نصل إلى توقف تام للحكاية ويحصل بذلك خلل زمني غير سردي[2] حيث يبقى إستئناف السرد منتظرا في أي لحظة بعد الأنتهاء من عملية الوصف الذي تستغرقه الوقفة، ونجد في المقامات كثيراً من الوقفات التي تجذب إنتباه القارئ و تسترعي سمعه و تزيد من جمالية السرد المقاماتي وتشويقه كقول السروجي للقاضي واصفا الإبرة التي أعارها للغلام الذي أتلفها:« إنَّهُ كانت لي مَملُوكةٌ رشِيقَةُ القَدِّ أسيلَةُ الخَدِّ، صَبُورٌ على الكَدّ تَخُبُّ أحيانًا كالنَّهْد، وتَرْقُدُ أطْوَارًا في المَهْدِ وتَجِدُ في تَمُوزَ مَسَّ البَرْد، ذَاتُ عَقْلٍ وعِنَان، وحَدٍّ وسِنَان، وكَفٍّ بِبَنَان، وفَمٍ بِلا أسْنَان، تَلْدَغُ بِلِسَانٍ نضْنَاض، وتَرْفُلُ في ذَيْلٍ فَضْفَاض، وتُحْلَى في سَوَادٍ وبَيَاض، وتُسْقَى ولكن من غير حِيَاض، ناصِحَةٌ خُدَعَة، خُبَأَةٌ طُلَعَة، مطْبُوعَةٌ على المَنفعة، ومِطْواعَةٌ في الضَّيْقِ و السَّعَة، إذا قَطَعْتَ وصَلَتْ، ومتى فصَلْتَها عنْكَ انْفَصَلَتْ، وطَالَمَا خَدَمَتْكَ فَجَمَّلَتْ، ورُبَّمَاجَنَتْ عَلَيْكَ فآلَمَتْ و مَلْمَلَت»[3]، ونلاحظ أن الحريري على لسان أبي زيد شديد التدقيق والإستغراق في الوصف و جمع بين جوانب متعددة في إظهار صفات ومزايا مملوكته وزاد من الإنتباه و شدَّ إليه إهتمام المتلقي، وقد استعمل السّروجي التورية في وصفه فقد يتوهم المستمع أنه يصف ذاتاً وهو يصف جمادًا ولو لم يفصح عن موصوفه لذهبت الأذهان إلى ما لم يُرِدْهُ الواصف؛ وفي المقامة الحلبية نجد الراوي يتوقف عند وصف مهنة التعليم و المعلِّم على لسان البل في قوله:«أما إنَّ التعليمَ أشْرَفُ صِنَاعة، وأرْبَحُ بِضَاعة، وأنْجَحُ شَفَاعَة، وأفْضَلُ بَرَاعَة، ورَبُّهُ ذُو إمْرَةٍ مُطَاعَة، وهيْبَةٍ مُشَاعَة، ورَعِيَّةٍ مِطْوَاعة، يتَسَيْطَرُ تَسَيْطُرَ أمِير، ويُرَتِّبُ

[1] أبومحمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص370–371(المقامة الزبيدية).

[2] جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص127.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص69–70(المقامة المعرية).

ترتيبَ وزير، ويَتَحَكَّمُ تَحَكُّمَ قَدير، ويتشَبَّهُ بِذِي مُلْكٍ كَبير، إلا أَنَّهُ يحْرَفُ في أمَدٍ يَسِير، ويَتَّسِمُ بِحُمْقٍ شَهير، ويتقَلَّبُ بِعَقْلٍ صَغِير، ولا يُنَبِّئُكَ مثْلُ خبير»[1]، و ههنا نجد الوصف قد جمع بين المهنة وصاحبها وقد تحدث عن مهنة التعليم بين الصناعات الأخرى و ذكر فضله من الجانبين المادي و المعنوي إضافة إلى منزلته بين الناس، ونلاحظ أنه جمع في وصف المعلم بين المزايا و المساوئ و إسترسل في وصفه ليُبين الجوانب المختلفة في عملية الوصف التي تتطلبها الوقفة السردية.

– **التلخيص**: ويكون فيه زمن السرد أقل وضئيل في مقابل الزمن الواقعي للحكاية، حيث تظهر السرعة بصورة مكثّفة أومركّزة حكما أن هذه التفصيلات لا تمنع من امتزاج الحالات الأربع أو بعضها في المشاهد خاصة الحوارية منها[2]؛ وقد يلجأ السارد إلى تلخيص الأحداث و إختصارها لتوهمه بعلم المتلقي لهذه الأحداث أو تخيلها ويكتفي بالإشارة إليها أحيانا ولا يشير في أحايين كثيرة، ونجد الحريري يسلك هذا المسلك في التلخيص بهدف تسريع إيقاع السرد والخروج بالمستمع من الرتابة والمَلَل إلى التفاعل و التشويق الذي يريده المتلقي بالوصول إلى نهاية الأحداث في أسرع زمن ممكن ونجد في المقامة الرقطاء يستعمل الحريري هذه التقنية في بداية الاحداث السردية و في نهايتها فيقول الراوي في بداية المقامة:«حلَلْتُ سُقَي الأهواز، لابِسًا حُلَّةَ الإعْواز، فلَبِثْتُ فيها مُدَّةً أُكَابِدُ شِدَّةً، وأُزَجِّي أيَّامًا مُسْوَدَّة، إلى أن رأيْتُ تَمَادِيَ المُقَام، من عَوَادِي الإنتِقَام، فرَمَقْتُها بعَيْنِ القَالي، وفَارَقْتُها مُفارَقَة الطَّلَل البَالي، فظَعَنْتُ عن وَشَلِها كمِيشَ الإزار، راكِضًا إلى المِيّاه الغِزَار، حتَّى إذا سِرْتُ منها مَرحَلَتين، وتَعُدتُ سُرَى لَيْلَتَين، تراءت لي خيمةٌ مضروبة، ونارٌ مشْبُوبَة، فقُلْتُ آتيهما لعليَ أنْقَعُ صَدَى أوْ أجِدُ على النَّار هُدًى»[3]، فإنّ مُدة بقاء الحارث بالأهواز هي مجموعة من الاحداث السردية التي إختصرها وأشار إليها بالمدة، وذكر الراوي مدة مسيره بعد أن خرج منها و هي محددة بليْلتين لَخَّصَ فيهما الأحداث السردية من أجل الوصول بالمُسْتمع بأقصى سرعة ممكنة إلى الأحداث المهمة في المقامة؛ وفي نهاية هذه المقامة نجد إستعمال التلخيص على لسان أبي زيد لما بقي في ضيافة الوالي بقوله:« فلَمَّااسْتَشَفَّ الأمير لَآلِيها، ولَمح السِّر المُودَعِ فيها، أوعَزَ في الحالِ بِقَضَاء دَيْنِي، وفَصَلَ بينَ خَصْمِي وبَيْنِي، ثُم اسْتَخْلَصَنِي لِمُكاثَرَتِه، واخْتَصَّنِي بأَثَرَتِه، فلَبِثْتُ بِضْعَ سِنِينَ أنْعَمُ في ضِيَّافَتِه، وأرتَعُ في رِيفِ رأْفَتِه، حتَّى إذا غَمَرَتْنِي مَوَاهِبُه، وأطَالَ ذَيْلِي ذَهَبُه، تلَطَّفْتُ في الإرتِحال، على ما ترى من حُسْن الحال»[4]، ونجد أن الحريري يكثر من إستعمال التلخيصات في المقامات الخمسين ويكون أحيانا بذكر زمن التلخيص وتحديده مثل قول الراوي في نهاية المقامة التفليسية:« ورَافَقْتُهُ عامَيْنِ أجْرَدَيْن»[5]؛ أو

---

(1) المصدر السابق:ص ص540–541(المقامة الحلبية).

(2) ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص126.

(3) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص258–259(المقامة الرقطاء).

(4) نفسه:ص269.

(5) نفسه:ص369(المقامة التفليسية).

يكون بعدم تحديد الزمن وهو التلخيص الضمني مثل قول الراوي في نهاية المقامة الصورية:«فبادَرْتُ إلى مُصَافَحَتِه، واغتَنَمْتُ مُؤَاكَلَتَهُ مِن صَحْفَتِه، وظَلْتُ مُدَّةَ مُقَامِي بِمِصْرَ أعْشُو إلى شُوَّاظِهِ، وأحْشُو صَدَفَتَيَّ مِن دُرَرِ أَلْفَاظِه، إلى أن نَعَبَ بَيْنَنا غُرَابُ البَيْن، ففَارَقْتُهُ مُفَارَقَةَ الجَفْنِ لِلعَيْن»[1].

3- التواتر: نبحث عن هذا المعيار في المقامة بالتساؤل بصيغة ((كم مرة)) وتكون الإجابة بعدد المرات في الساعة، أو اليوم، أو في الصفحة الواحدة أو أكثر؛ وبذلك فإن: «التواتر هو العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة و عدد المرات التي يُروى فيها أو يُشار إليه في النص، وذلك يستلزم التكرار»[2]؛ وقد ظهر هذا المعيار لأول مرة و أدخله جيرار جينيت بمفهوم العلاقة بين تردد الأحداث و تكرارها في الحكاية، و عدد المرات التي نجدها مذكورة فيها من المَسْرُودِ؛ ويُمَيِّزُ جينيت ثلاثة حالات[3] يكون عليها التواتر أو التردّد وهي:

- المفردي[*]: يكون فيه عدد مرات المحكي مطابقاً لعددها في الواقع.

- التكراري: يكون فيه عدد مرات الحكي أكبر من عدده في الواقع، أي يتكرر سرد الأحداث التي وقعت مرة واحدة في الواقع.

- التعددي: و هو عكس التكراري حيث يُكتَفى بسرد الأحداث المتعددة مرةً واحدة.

و يمكن لنا أن نرصد عملية التواتر للسرد في مقامات الحريري، ونجد هذه العملية تتجسد في حالاتها المختلفة ففي بداية المقامة القطيعية يفتتحها الراوي بقوله:«عاشَرْتُ بقَطعَةِ الرَّبيع، في إبَّان الرَّبيع، فِتية وجوههم أبلجُ من أنواره، وأخلاقُهُمْ أبهَجُ من أزهاره، وألفَاظُهُم أرقُّ من نسيم أسْحَارِه، فاجْتَلَيْتُ منهُم ما يَزْرى على الرَّبيع الزّاهر، ويُغْني عن رَنَّات المَزَاهر»[4]، وأنت تلاحظ أن الراوي ذكر الربيع وما حواه من أحداث سردية متواترة ليلتقطها المتلقي جملة واحدة و هذا النوع من التواترات التعددية التي تتعدد فيها الأحداث السردية؛ ومن هذه الحالة قول الراوي في بداية المقامة النجرانية لما دخل نجران:«تَخِذْتُ أنْدِيَتَها مُعْتَمَري، وموسِمَ فُكَاهَتِي وسَمَرِي، فَكُنْتُ أتَعَهَّدُها صَبَاحَ مَسَاء، وأظْهَرُ فيها على ما سَرَّ وسَاء»[5]، فنجد

---

[1] المصدر السابق:ص322(المقامة الصورية).

[2] شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة ، الدارالبيضاء ،ط1، 1995، ص88.

[3] ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص128.

[*] أطلق عليه جينيت في كتابه "خطاب الحكاية" اسم (المشهد النفرُدي).

[4] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص236(المقامة القطيعية).

[5] نفسه:ص462(المقامة النجرانية).

ههنا تعدد الأحداث و تكرارها لكن ليست تكرارية لأنها لم تقع في الواقع جملة واحدة؛ ويكون عكس التعددي عندما تتكرر فيه مرات الحكي ومثل ذلك نجده في المقامة البصرية قول أبي زيد:

كم خُضْتُ بَحْرَ الضَّلال جَهْلا ورُحْتُ في الغَيِّ واغْتَدَيْتُ

وكم أطَعْتُ الهَـوَى اغْـــتِرَاراً واخْتَلْتُ واغْتَلْتُ وافْتَرَيْتُ

وكم خَلَعْتُ العِـــــذَارَ رَكْضاً إلى المَعَاصِي ومـــا وَنَيْتُ

وكم تناهَيْتُ في التَّخَطِّـــــي إلى الخَطَايا ومـــا انْتَهَيْتُ[1]

ومن نماذج التواتر التكراري قول الراوي في المقامة الدِّمشقية مُعَاتبا ومُذَكِّراً السّروجي بما حدث في بداية المقامة و مُسترجعًا تلك الأحداث حيث يقول:«فلما عَثَرْتُ على لَبْسِه، وتفاوُتِ يوْمِهِ من أمْسِه، قُلْتُ لهُ أولى لَكَ يا مَلْعُون، أَأُنسِيتَ يومَ جَيْرُون»[2]؛ أما حالات التواتر التفردي فنجدها طاغية في معظم المقامات الحريرية ومنها قول الراوي في المقامة الشعرية:«واسْتَعْهَدَهُما أن يتعَاشَرَا بالمَعْروف، إلى إظْلالِ اليَوم المَخُوف»[3]، ونحن لا نرى هنا أي تعدد في جانبَيْ السّرد سواء ما تعلق بالمنطُوق من الأحداث السردية و ما يقع منها حتَّى اليوم المَخُوف وهو يوم المَمَات.

و يمكن أن نوجز ما أوردناه في حديثنا عن الفضاء الزماني في المقامات الخمسين بالقول أن صاحب المقامات إستخدم عامل الزمن في السرد بجميع أشكاله المُمكِنة، و أبرز للمتلقي جماليات في البناء السردي لمقاماته الخمسين و قد استخدم الحريري مصطلحات متعددة للدلالة على الزمن كالدهر و العام واليوم و الليلة والربيع وغيرها الدالة على المَفهوم الفلكي للزمن السردي.

وقد ذكرنا ثلاثة معايير في رصد الخصائص الزمنية للسرد في المقامات بداية بالترتيب بحالتيه المنطقي الذي يُحترم فيه الزمن التسلسلي، وحالة المفارقة الزمنية التي يلجأ فيها المؤلف إلى العدول عن النمطية في ترتيب الزمن التسلسلي بالإعتماد على تِقْنِيَّتَيْ الإسترجاع و الإستباق؛ أما المعيار الثاني فهو السرعة السردية وتقنيات الإبطاء و التسريع في الإيقاع السردي و التي تمثلت في عناصر أربعة هي المشهد والحذف و الوقفة والتلخيص، وليس بالضرورة أن تكون هذه العناصر الأربعة منفصلة عن بعضها حيث يمكن أن نرى مثلا مشهدا حوارياً يتضمن الحذف أو التلخيص أو التوقف؛ و يتمثل المعيار الثالث لدراسة الزمن السردي في التواتر الذي يحدد العلاقة بين تردد الأحداث في الحكاية و تكرارها في الواقع المسرود.

---

[1] المصدر السابق:ص ص592–593(المقامة البصرية).

[2] نفسه:ص114(المقامة الدِّمشقية).

[3] نفسه:ص233(المقامة الشعرية).

ثانياً– الفضاء المكاني:

ذكر ابن سيده في المحكم: المكان هو الموضع والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، والمكانة المنزلة عند الملك، وتمكّن من الشيئ، و استمكن: ظَفِر؛ وأَمْكَنَ المكان: أَنْبَتَ الْمَكْنان[1].

يُعتبر المكان سواءً كان حقيقيا بمعناه اللغوي الذي أوردناه آنفاً أو بمعناه المتخيّل، عنصراً هاماً في تكوين البناء السّردي للحكي عموما، وفي فن المقامة خصوصاً حيث لا يمكن أن نضع له حدوداً ولا نستطيع حصره في زمن معيّن لذلك وجب إطلاقه وتوسيعه إلى مفهوم الفضاء، ونجد مثل هذا الطرح عند برنس في تعريفه للفضاء (space) بأنه: « المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة و مقتضيات السرد؛ وعلى الرغم من إمكانية السرد دون الإحالة على فضاء القصة، وفضاء مقتضيات السرد، أو العلاقات القائمة بينهما، فإن الفضاء يمكن أن يؤدي دوراً هاماً في السرد »[2]؛ وهذا الدور يتجسد في كون الفضاء المكاني هو المُرتكز الذي يعتمد عليه المؤلف في تكوين الشخصيات التي تنبني عليها الأحداث السردية، و بالتالي فإن التصوير الفني و الجمالي للسرد يكون حتما ضمن حدود الفضاء المكاني.

وقد يكون المكان نادر الوجود في بعض الأشكال السردية إلا أنه ضروري لأنه يحدد لنا الملامح العامة لحدود الأحداث[3]، حتى أنه قد يتجلى لنا مثلا في عنوان المقامة كالصنعانية، والكوفية...إلخ، ويمكن أن نلمس أهمية الفضاء المكاني ونكتشف الأماكن دلالاتها من خلال الدراسة التحليلية لمقامات الحريري؛ والبداية تكون من تسمية المقامات حيث نجد أربع وأربعين مقامة من الخمسين منسوبة إلى المكان الذي بالضرورة نجده يحمل دلالات قد تكون غير مقصودة أحيانا و لكن في غالبها تعكس إما الحياة الثقافية التاريخية، أو الدينية الروحية التي تتلبس بثوب القداسة، أو حتى الارتباط بالوطن و الحنين الذي يُنتجُ الانتقال و العودة؛ ورغم الحضور الطاغي للمكان في مقامات الحريري لم نجد أي ذكر للباديّة أو الصحراء إلا في مقامتين من الأربع و الأربعين، وفي المُقابل حضرت المَدينة في الباقية؛ وقبل التعرف على الفضاء المكاني في المقامات الخمسين بقي أن نسوق تعريفاً يُبرزُ جوانب جديدة في تطبيق السرد المَكاني و هو تعريف ليتمان الذي يقول:« المكان هو مجموعة من الأشياء المُتَجَانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المُتَغيِّرة...إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المَكانية المألوفة/العادية (مثل

---

[1] ينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج7، ص56، مادة (مكن).

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص182.

[3] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص67.

الاتصـال، المسـافة...إلخ)»[1]، ولو أردنا تحديد تلك الأشياء و مظاهر التجانس للَزِمَنـا أن نُجرِّد كل العلاقات التي تربطها من أي سياقات خارجية و وضعها في السياق المكاني المجرد.

ولو أردنا تحديد الفضاء المكاني الذي تمثله المدينة أو العاصمة المذكورة في الأربع و الأربعين مقامة من الخمسين فإننا نجدها تتوزع في أنحاء القطر الإسلامي على النحو التالي:

- فضاء **العراق** ذُكر في خمسة عشر مقامة، وشملت البصرة وبغداد والكوفة وما بها من مدن أخرى.
- فضاء **اليمن** ذُكر في عشر مقامات، وشملت صنعاء و همذان وصعدة وغيرها.
- فضاء **الشام** ذُكر في سبع مقامات، وشملت دمشق وحلب و الغوطة و الرملة و فارق وغيرها.
- فضاء **الحجاز** ذُكر في أربع مقامات، ومنها مكة وطيبة والجزيرة.
- فضاء **مصر** ذُكر في ثلاثِ مقامات، وشملت الإسكندرية ودمياط و تَنِّيس.
- فضاء **فارس** وبلاد العجم ذُكر في أربع مقامات.
- فضاء بلاد **المغرب** ذكر في مقامة واحدة.

وتستطيع من خلال هذه الأفضية أن تضع معالم و حدود للمتخيل المكاني الذي بُنِيَ عليه السرد الحريري للمقامات، فنجده ينطلق من بصرة العراق و هي الفضاء المركزي و يُغطي كل القطر الإسلامي بما فيها البلدان الأعجمية، والحجاز حتى يصل إلى بلاد المغرب مرورا بمصر؛ ولو رجعنا إلى المقامات البديعية لوجدنا ضيقاً و انحصارا في الفضاء المكاني الذي تغيب فيه بعض الأفضية مقارنة بالحريرية، و لعل أيمن بكر حمل بعضا من العتاب على بديع الزمان في عدم إدراج بعض البلاد العربية ضمن الفضاء المكاني لمقاماته، كبلاد المغرب مثلاً حيث يقول :«هذه المدن التي ذُكرت في المقامات كإطار للحدث تقع بين العراق وفارس والشام، في حين لا تظهر أية مدينة من مصر أو المغرب العربي أو الأندلس كإطار للحدث»[2]؛ ويُعلل العاتبُ هذا التجاهل من صاحب المقامات بمركزية هذا الفن الذي بدأ في الجهة الشرقية من البلاد الإسلامية وتحديدا من بغداد.

وفي المقامات الحريرية تتعدد دلالات الفضاء المكاني حسب المتخيل السردي للمؤلف، حيث يمكن أن نجد هذه الدلالات تتأثر أحيانا بالجانب الثقافي أو الأيديولوجي أو حتى النفسي للمؤلف من خلال شخصيات المقامة، و يمكن أن نكتشف هذه الدلالات بتحليل الأفضية و الأماكن التي تشكلت عليها

---

[1] **يوري لوتمان و آخرون، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم دراز، عيون المقالات، الدارالبيضاء، ط2، 1988، ص69.**

[2] **أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني: دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص ص104-105.**

وبها الأحداث السردية في كل مقامة من المقامات الخمسين؛ ومن أجل معرفة تلك الدلالات يمكن أن نقسم الفضاء المكاني إلى ثلاثة أقسام نبحث عنها و نرصد وجودها في مقامات الحريري ونحاول الربط بين الأحداث السردية و الأفضيَة المكانية التي تحملها، وذلك حسب اتساع الفضاء وانحصاره وهي:

أ- الفضاء القُطري: وهو الذي يشمل حدود القطر الإسلامي الذي جرت عليه الأحداث السردي للمقامات مجتمعةً من الشرق إلى الغرب وحتى بلاد العجم؛ وقد يدلنا هذا الفضاء على اتساع البلاد الإسلامية و هيمنة اللسان العربي و انتشاره حتى في بلاد العجم، كما يعكس تمدد فن المقامات عموما و مقامات الحريري على وجه الخصوص، عبر هذا الفضاء القُطري الذي يحمل هنا دلالات ثقافية خالصة؛ وهذا الفضاء لا يمكن للمؤلف أن يتحكم فيه أو يُغيره في كل مرة كما في الفضاء العام، ورغم أننا نجد للفضاء القُطري حدوداً في المقامات الحريرية و قبلها البديعية إلا أننا لا نستطيع تحديده في حيِّزٍ معلوم، فقد تجد كاتبا لمقامة مثلا لم يُتَخيَّل وقوع أحداثها على وجه الأرض ولا تحتها؛ وهذا الفضاء المجازي هو الذي يمنح المجال في حُريّة التخييل و الإبداع.

ب- الفضاء العام: وهو الذي يشمل الأحداث السردية التي تقع في المدينة أو البلد الذي يحمل هذه الأحداث في كل مقامة، حيث نجد الفضاء العام لكل مقامة ينفصل عن الأخرى و تتباعد الفضاوات العامة حسب تواجد الشخصيات وتنقلها من فضاءٍ إلى آخر وفق الرؤية السردية للمؤلف، و نجد الحريري يتنقل بشخوصه من البصرة إلى بغداد و من حلب إلى دمشق و من الاسكندرية إلى المغرب و من همذان إلى أذربيجان وفارس ومن مكة إلى المدينة، ونلاحظ أن هذا الفضاء أضيق من السابق وهو أوسع من الفضاء الخاص.

جـ- الفضاء الخاص: و هو الذي يشمل مكان وقوع الأحداث و الذي ينتمي إلى المدينة الواحدة حيث يتحدد الفضاء الخاص بذكره في المقامة الواحدة و قد يتكرر في أكثر من مقامة عكس الفضاء السابق الذي ينفصل الواحد عن الأخر، وقد يكون الفضاء الخاص عبارة عن المجالس أو الأندية أو الأسواق أو المساجد أو البُيوت و السَّاحات؛ وقد ذكر لوتمان في حديثه عن المكان الفني مثل هذا المفهوم بقوله:«فالإنسان يعيش في جسده وبه، ويموت إذا أُصِيبَ هذا الجسد ولكن هناك مساحة تُجاوز جسد الإنسان، ولكنها لا تقل أهمية بالنسبة لحياته وهذه المساحة تختلف على المستوى الفردي أو الإجتماعي أو القومي، ولكنها محددة ومعروفة على هذه المستويات جميعا وتمثل هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيِّز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيِّزٍ جماعي تُنظِّمُهُ الجماعة لتُحافظ على تماسُكها وتنَاغُمِها،

إلى حيِّز قومي تُحارب الدولةُ لحمايته، إلى حيِّز كوني»[1]؛ إلا أن لوتمان استعمل مصطلح الحيِّز للدلالة على المكان الجغرافي الذي يتحدد بمعالم و فواصل نفرق بها بين الفرد و الجماعات و المجتمعات والدول والكون الذي يجمع كل هؤلاء، وقد لا يكون هذا المصطلح الأمثل في هذا المقام إذ إن الحيِّز لا ينحصر في الدلالة المكانية الجغرافية فقط؛ ونجد عبد المالك مرتاض يفضل مصطلح الحيِّز على الفضاء لما له من شمولية في الدلالة و التي لا ترسم الدقة في التصوير الفني للمكان الجغرافي الحقيقي، ويبرر مرتاض ذلك بقوله:«إن مصطلح ((الفضاء))، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيِّز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيِّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل»[2]؛ وإذا كان الحيِّز عند مرتاض أكثر دقة وتناسبا فإن الفضاء أكثر ليونة و ملائمة للوصف السردي التخييلي الإبداعي الذي يتجاوز قيود التحيُّز و الانغلاق، وليس كل فارغ معدوم وقد ذكر الحريري مصطلح الفضاء للدلالة على المكان الجغرافي الخالي على لسان الراوي في قوله في أواخر المقامة الشعرية:«فلما أجزنا حِمى الوالِي، وأفضَيْنا إلى الفضَاءِ الخالي، أدركني أحد جلاوزَتِهِ، مُهيباً بي إلى حوْزَتِه»[3]؛ ولم يقصد الراوي ههنا الفراغ طبعا ولا الخواء التام وذلك لوجود الأشكال و الأثقال والأحجام التي تجعل من الفضاء حيِّزًا عند مرتاضٍ.

وما يمكن أن نلاحظه في كل المقامات التي سُميت باسم مدينة أو بلد أن الراوي يبتدر السرد بتحديد الفضاء المكاني الذي يؤطر الأحداث، وذلك لأجل سحب المستمع نحو التفاعل مع الأحداث السردية ومشاركة الراوي في وصف ذلك الفضاء الحاضن لها، ونجد الحريري في بداية المقامة الحرامية يقدم الفضاء المكاني للأحداث السردية بقول الراوي و هو في هذه المقامة أبو زيد السروجي: ما زلتُ مُذْ رَحَلْتُ عَنْسِي وارتَحَلْتُ عَن عِرْسِي وغَرْسِي، أحِنُّ إلى عِيَانِ البَصْرَة، حَنِينَ المَظْلُومِ إلى النُّصرَة، لِمَا أجْمَعَ عَلَيْهِ أرْبَابُ الدِّرَايَة، وأصْحَابُ الرِّوَايَة، من خَصَائِصِ مَعَالِمِها و عُلَمَائِها، ومآثِرِ مَشَاهِدِها و شُهَدَائِها، وأسألُ الله أن يُوطِئَنِي ثَرَاها لأفُوزَ بِمَراها، وأن يُمْطِينِي قَرَاها لأَفْتَرِيَ قُرَاها، فلَمَّا أحَلَّنِيها الحَظ و سَرَحَ لي فيها اللَّحْـــــــظ

رأيْتُ بِها ما يَمْلأُ العَيْنَ قَرَّةً ويُسْلِي عنِ الأوْطَانِ كُلَّ غَرِيبِ[4]

و لعل هذا الحنين المفرط من البطل لمدينة البصرة يجعله يرسم لها صورة قبل أن يصل إليها ويعتمد في وصفها على ما يسمعه من الرواة، وبعد أن يحل بها يتأكد رأي العين مماكان يسمع وهذا الوصف القبلي لاشك يتجاوز البعد الجغرافي للمكان و يدخل في البعد التخييلي للفضاء، وهذا المكان بالنسبة للبطل هو

---

(1) يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، ص60.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص121.

(3) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص233(المقامة الشعرية).

(4) نفسه: ص ص557–558(المقامة الحرامية).

الملاذ الآمن الذي يوفر السكينة و الآمان و هو الذي يقول عنه باشلار:«إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مُبَالِيا ذا أبعادٍ هندسيةٍ وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بَشَرٌ ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذبُ نحوهُ لأنه يُكثِّفُ الوجود في حدودِ تتَّسِمُ بالحماية»[1]، وقد تكون المدينة في المقابل تحمل الدلالات العدائية التي تُولِّدُ النفور و الإبتعاد من المكان و يتحول مقام الوصف في هذه الحالة من الحنين إلى النفور و من الإنجذاب إلى الإبتعاد و من التذكر إلى النسيان، و نجد مثل هذه الحالة في المقامة الواسطية حيث يتحدث الراوي عن تجربته مع الغربة لمَّا حَلَّ بواسط[*]، ويقدم وصفاً لتسلط المدينة و جورها على الغُرباء ويقول:«أَلْجَأَنِي حُكْمُ دَهْرٍ قاسط، إلى أن أنتَجِعَ أَرْضَ واسطٍ، فقَصَدْتُها وأنا لا أعْرِفُ بِها سَكَنًا، ولا أملِكُ فيها مَسْكَناً، ولَمَّا حَلَلْتُها حُلُولَ الحُوتِ بالبَيْدَاء، والشَّعْرَة البَيْضَاءِ في اللِّمَّةِ السَّوداء، قادَنِي الحَظُّ النَّاقص والجَدُّ النَّاكِص، إلى خَانٍ يَنْزِلُهُ شُذَّاذُ الآفاق وأخْلاطُ الرِّفَاق، وهْو لِنَظَافة مكانِهِ و ظَرَافَة سُكَّانِه يُرَغِّبُ الغَرِيبَ في إيطَانِه، ويُنْسِيهِ هَوى أوطَانِه، فاسْتَفْرَدْتُ مِنْهُ بِحُجْرة، ولَمْ أُنَافِس في أُجْرة»[2]؛ وأنت تلاحظ إنتقال الراوي في وصف الفضاء المكاني حيث ينتقل من العام إلى الخاص حتَّى ينتهي إلى آخر مكان و هو الحجرة، التي يُحيط بها فضاء أوسع و هو الخان أو الفندق الذي يتكون من مجموعة الحجرات، و يحيط بالخان فضاء أوسع هو المدينة التي صوَّرها المؤلف في هذه المقامة بصفاتها الحقيقية التي تجمع بين التناقضات و الصراع الدائم الذي ينتج الصَّخب والضَّجر ويُفرغ المجتمع المدائني من القيم الروحية و الأخلاقية، وفي المقابل ربما تجد في المدينة ما يسرُّك من ظرافة و ليونة وحسن أدب وأُلفة تُشْتَهى ما لا تجده في البادية أو القرية؛ ومن الصور الموحشة للفضاء المكاني العام و هو في المقامة الرَّقْطَاء مدينة الأهواز[*]، حيث يُصور الراوي ما كابده من شقاء وبؤس لمَّا حلَّ بها فيقول في بداية المقامة:« حَلَلْتُ سُوق الأهواز، لابِسًا حُلَّة الإعْواز، فَلَبِثْتُ فيها مُدَّةً أُكَابِدُ شِدَّة، وأُزَجِّي أيَّامًا مُسْوَدَّة، إلى أن رَأَيْتُ تَمَادِيَّ المُقَام، من عَوَادِي الإنتِقَام، فَرَمَقْتُها بِعَيْنِ القَالِي، وفَارَقْتُها مُفَارَقَةَ الطَّلَلِ البَالِي، فَظَعَنْتُ عَن وَشَلِها كَمِيشَ الإزَار، راكِضًا إلى المِيَّاهِ الغِزَار»[3]؛ وربما تظهر لنا ههنا الصورة الجلية للهروب من المكان والنفور منه، فالراوي لم يجد في فضاء الأهواز ماكان يصبو إليه من رخاءٍ ويُسْرٍ في العيش بل يصف شدة مكابدته و معاناته في همذان ولم يبقى من بُدٍّ غير الإنتقال إلى الأفضل و ذلك أن بقاءه يُعَدُّ عِقابًا و ظُلْمًا لِنَفْسِه، ويتمادى الراوي في وصفه حتى يُصَوِّرَ للمتلقي جَوْرَ المكان عليه فهو في نظره مثل الطّلل البالي الذي خرج منه مبْغِضًا له، لعلَّه يجدُ فضاءً أرحَبَ و أرْيَحَ له من الأهواز.

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص31.

[*] مدينة بالعراق سُمِّيت باسم قصرٍ بناه الحجاج بين الكوفة والبصرة، لأنه يتوسط المدينتين.

[2] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص295–296(المقامة الواسطية).

[*] مدينة بين البصرة و بلاد فارس، معروفة بالحُمَّى التي تصيب الشخص فتُضعِفُ عقله.

[3] نفسه:ص ص258–259(المقامة الرَّقطَاء).

وإننا نجد الحريري في كثير من المقامات يُصَوّرُ حالة الإنتقال من المكان الجبري الذي يشبه السجن إلى المكان المحبب الذي يشتهيه و يُوفِّرُ له الراحة و الأمان، وليست كل الأماكن العامة في المقامات الحريرية على النحو الذي لا يرحِّبُ بالغريب و لا يُسْمَعُ فيه للأديب؛ و يقدم الحريري على لسان شخصياته وصفًا لكثيرٍ من المُدن والعواصم العربية و الاسلامية وهي تمثل كل الأفضية العامة التي جرت عليها الأحداث السردية للمقامات.

أ- الأفضية العامة: إضافة إلى فضائي مدينة واسط والأهواز المذكورين سابقاً، فإننا نجد تنوعا في فضاوات المدن و هي كما أشرنا سابقًا تمتد عبر القطر الإسلامي وحتَّى بلاد العجم؛ وسنذكرها بعضا منها:

- مدينة برقعيد(*): سُميت بها المقامة البرقعيدية، وافتتح بها الحريري المقامة بقول الحارث:«أَزْمَعْتُ الشُخُوص من بَرْقَعِيدَ وقَد شِمْتُ بَرْقَ عِيدٍ، فَكَرِهْتُ الرِّحْلَة عن تِلْكَ المَدِينة، أو أَشْهَدَ بِها يَومَ الزِّينَة»[1]، وهذا الفضاء يبدو أرحم و ألْيَنَ من الفضاء السابق حيث يميل الراوي للبقاء في برقعيد و يكره أن يُفارقها لما لقيه من الأمان و الألفة فيها.

- مدينة طيبة : مدينة الرّسول محمد صلَّى الله عليه وآله وسلّم، ذُكرت في بداية المقامة الطيبية التي سُمِّيَتْ بها حيث يقول الراوي:«أجمعْتُ حِينَ قضَيْتُ مَنَاسِكَ الحَجِّ، وأقَمْتُ وظَائِفَ العَجِّ و الثَّج، أن أقْصِدَ طَيْبَة، مع رُفْقَةٍ من بني شَيْبَة، لأزُورَ قَبْرَ النَّبِي المُصْطَفى، وأخْرُجَ من قَبِيلِ مَن حَجَّ و جَفَا»[2]، ويمكن القول أن فضاء طيبة ههنا يمثل الفضاء الأيديولوجي حيث يذكر لنا الراوي مؤشراً لوجوده وهو قبر النبي المصطفى الذي يمثل الإنتماء للدين الإسلامي من خلال إتباع الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، وهي تضفي على هذا الفضاء طابعا وجدانيًا يعكس عقيدة الشخصيات السردية للمقامات و المؤلف من ورائهم، وهي تنتقل بالضرورة إلى المتلقي الذي يتفاعل مع هذه الأفضية و تُكسبه كثيرا من الطمأنينة و الأمان؛ أما الإنتقال من فضاء إلى آخر وتحديدا عملية العودة إلى الوطن التي تنشأ من الحنين إلى أماكن المنشأ و مسقط الرأس، وفي المقامة الدِّمشقية يذكر الراوي فضائين هما البصرة أو العراق و الغوطة.

- مدينتي العراق(البصرة) و الغوطة(*): ذكرهما الحريري في بداية المقامة الدِّمشقية في حديثه عن الارتحال بين العراق و الشَّام، حيث يقول الراوي:«شَخَصْتُ من العراق إلى الغُوطَة، وأنا ذُو جُرْدٍ مَرْبُوطة وجِدَةٍ مَغْبُوطَة، يُلْهِينِي خُلُوُّ الذَّرْع، ويَزْدَهِينِي حُفُولُ الضَّرْع، فلما بَلَغْتُها بَعْدَ شِقِّ النَّفْس، وإنْضَاءِ العَنْس، أَلْفَيْتُها

(*) مدينة في ديَّار ربيعة فوق الموصل و دُون نصيبين، بينها وبين الموصل عشرون فرسخًا.

(1) المصدر السابق:ص60(المقامة البرقعيدية).

(2) نفسه:ص ص333-334(المقامة الطيبية).

(*) موضع بساتين دمشق الشّام، قال الواحدي: جنات الأرض أربع غوطة دمشق وشعب بُوان وأُبُلَّة البصرة وسغد سمرقند، وكان أبو بكر الخوارزمي يقول: قد رأيتُها كلها فوجَدْتُ الغُوطة أخْصَبهاو أمْرَعَها وأحْسَنها.

كما تَصِفُها الألسُن، وفيها ما تشْتَهِيهِ الأنفُسُ وتَلَذُّ الأعْيُن، فَشَكَرْتُ يَدَى النَّوى، و جريْتُ طَلَقاً معَ الهوَى، وطَفِقْتُ أفُضُّ فيها خُتُومَ الشَّهَوَات، وأجتَنِي قُطُوفَ اللَّذَّات، إلى أن شَرَعَ سَفَرٌ في الإعراق، وقد اسْتَفَقْتُ من الإغْرَاق، فعَادَنِي عِيدٌ مِن تِذْكَارِ الوَطَن، و الحَنِينِ إلى العَطَن، فقَوَّضْتُ خِيَّامَ الغَيْبَة، وأسْرَجْتُ جَوَادَ الأوْبَة»[1]؛ وههنا نلاحظ أن الانتقال يجمع بين فضائين اختيارين حيث يُصوِّرُ الراوي انتقاله من مدينته البصرة وهي مسقط رأسه نحو ديار الشَّام وإلى غُوطَتها تحديدا ووجَدها كما وصفها و وُصفَتْ لَه فضاءً يُوفر الأمن و الأمان، ويُبْهِجُ النَّفْسَ و يَمْلأها سُرُوراً وإطْمِئْناناً، إلا أنه بعد ذلك لم يجد غير الأَوْبة إلى الوطن من شدة الحنين إلى الديَّار و العَطَن؛ و هنا يمكننا القول أن فضاء العراق يمثل الفضاء المكاني الذي يعكس الهوية لكل من شخصيات المقامة و المؤلف معًا، ويريد الحريري في أكثر من مرة إبراز هذه الهوية من خلال الفضاء المكاني الذي يعكس مجموع العادات والتقاليد و الأعراف التي تمثل تلك الهوية، وفي حالة مُغايرة يُصور لنا الحريري طابعا آخر من الهوية تختلف عن المدينة و الحَضَر، و هي البادية حيث يصفها الراوي في بداية المقامة الوبرية بقوله:«مِلْتُ في رَيِّقِ زماني الذي غَبَر، إلى مُجَاوَرةِ أهْلِ الوَبَر،لِآخُذَ أخْذَ نُفُوسِهِمُ الأبِيَّة، وألْسِنَتِهِم العَربيَّة، فَشَمَّرْتُ تَشْمِيرَ مَن لا يألُو جُهْدًا، وجَعَلْتُ أضْرِبُ في الأرضِ غَوْرًا ونَجْدًا، إلى أن اقتَنَيْتُ هَجْمَةً مِنَ الرَّاغِيَة، وثَلَّةً مِنَ الثَّاغِيَة، ثُمَّ أوَيْتُ إلى عَرَبٍ أرْدَافِ أقْيَال، وأبْنَاءِ أقْوَال، فأوْطَنُونِي أمْنَعَ جَنَاب، وفَلُّوا عَنِّي حَدَّ كُلِّ نَاب، فَمَا تَأَوَّبَنِي عِنْدَهُمْ هَم، ولا قَرَعَ صَفَاتِي سَهْم»[2]، وننظر هنا أن فضاء البادية مكانا جاذباً وذلك لما يُبْديه الراوي من تعلق و إشتياق لهذا الفضاء الذي يتميَّزُ بالفضائل وتمام مكارم والأخلاق و فصاحة اللّسان، كما أن الراوي يصف هذا المكان بالآمن الذي يوفر له الراحة الجسدية و النفسية؛ ويمكننا بذلك القول أن هذا فضاء البادية عند الحريري و شخصياته يمثل الفضاء النفسي الذي يلجأ إليه في كل مرة حيث يجد فيه ما لا يجده في المدينة.

أما بطل المقامات فنجده يصوِّر الفضاء الذي وُلد فيه ويُعبِّرُ عن مشاعره النفسية لما يتذكر بلده الذي أخرج منه، وكيف أصبح من دون هوية ولا إنتماء فهو في تنقلٍ دائم بين المدن ولا يجد مستقراً له كوطنه الاصلي حيث يقول في المقامة النجرانية:

سَرُوجُ مطْلَعُ شَمْسِي ورَبْعُ لَهْوِي و أُنْسِي

لكِنْ حُرِمْتُ نَعِيمِي بها و لَذَّةَ نفْسِي

واعْتَضْتُ عنْها اغْتِرَابًا أمَرَّ يَوْمِي وأمْسِي

---

[1] المصدر السابق:ص ص106–107(المقامة الدمشقية).

[2] نفسه:ص ص270–271(المقامة الوبرية).

مالي مَقَرٌ بـــــأرضٍ و لا قَـرَارٌ لِعَنْسِـــــي

يَوْمًا بِنَجْدٍ و يَوْمًـــا بالشامِ أُضْحِي و أُمْسِي[1]

ب- الأفضية الخاصة: تتمثل هذه الافضية في المكان الذي تنحصر فيه الأحداث السردية في المقامات، حيث تتصف بالمحدودية ويستطيع الراوي أن يضع لها معالم معيَّنة يستطيع المتلقي أن يضع لها صورة في ذهنه من خلال مقارنتها بصور أخرى في ذاكرته مسبقا، ويمكن أن تتوضح هذه الرؤية بذكرنا لبعض النماذج من المقامات الخمسين:

- فضاء النوادي أو المجالس أو المحافل: وهذه المصطلحات نجدها مستعملة كلها في المقامات بنفس المعنى و هو الفضاء الذي يجتمع فيه الناس لحضور مشهد معين أو حادثة أو سماع خطبة أوغيرها، و قد تكون للدلالة على فضاء القضاء أو حِمَى الحاكم وغيرهما من الافضية، وفي المقامة الصنعانية يصف الراوي أحد الأندية بقوله:«حتَّى أدَّتْنِي خاتمة المطَاف، وهَدَتْنِي فاتِحَةُ الأَلْطَاف، إلى نادٍ رحيب مُحْتَوٍ على زِحَامٍ ونَحِيب، فوَلَجْتُ غَابَةَ الجَمْع لأسْبُرَ مجْلَبَةَ الدَّمْع، فرَأَيْتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَة، شَخْصًا شَخْتَ الخِلْقَة، عليه أُهْبَةُ السِيَّاحة، ولهُ رَنَّةُ النِّيَاحَة»[2]، ومن هذا الوصف الدقيق لهذا التجمع الذي يظهر فيه هذا الشخص وهو السّروجي يتوسط الناس وهم يُحيطون به إحاطة الهالة بالقمر و هو يعظهم، حيث نكتشف نوع هذا الفضاء الذي يعكس حالة هؤلاء الناس وهم في حالة التأثر والبكاء من الموعظة؛ وقد يكون النادي فضاء للقراءة والتعليم مثل قول الراوي في المقامة الحلوانية:« فلَمَّا أُبْتُ من غُرْبَتِي إلى مَنْبِتِ شُعْبَتِي، حَضَرْتُ دَارَ كُتُبِها التي هيَّ مُنْتَدَى المُتَأَدِّبِين، و مُلْتَقَى القَاطِنِين منهم و المُتَغَرِّبين»[3]، وهذه الأندية غالبا ما ترجع على رُوَّادها بالفوائد العظيمة و الآداب الجليلة حتَّى أصْبحت قبلة كل قاطن ومغترب.

ومن الافضية الخاصة المذكورة في المقامات فضاء المنزل الذي يلتمس فيه السّروجي الراحة و الأمان مثل قوله في المقامة الكوفية عندما وقف على باب دارٍ مسْتجديًا أهلها:

حُيِّيتُمُ ياأهـــــلَ هـــذا المـــنزِلِ وعِشْتُم في خَفْضِ عَيْشٍ خَضِلِ

ما عِنْدَكُمْ لإبن سَبِيلٍ مُرْمِـــلِ نِضْوِ سُرَى خَـــابِطِ لَيْلٍ ألْيَلِ

---

[1] المصدر السابق:ص472(المقامة النجرانية).

[2] نفسه:ص11(المقامة الصنعانية).

[3] نفسه:ص20(المقامة الحُلوانية).

جَوِي الحَشَى على الطَّوى مُشْتَمِلِ ما ذَاقَ مُذْ يَومَان طَعْمَ مأكَلِ[1]

ويقابل فضاء المنزل الذي يجد فيه السّروجي الرّاحة و الأمان فضاء السّجن الذي يوحي بالوحشة و الضيق وهو فضاء يُنْفَرُ منه، و يصور أبو زيد حالة النفور هذه بقوله في المقامة الأسكندرانية:

كِدْتُ أُصْلَى بِبَلِيَّة من وَقَـاحٍ شَمَّرِيَّة

وأزُورُ السِّجْنَ لَولا حَاكِمُ الإسْكَنْدَرِيَّة[2]

ومثل هذه الأفضية الخاصة التي تبعث النفوس على النفور والفزع فضاء المقابر، إلا أن المؤلف يورد هذا المكان المنبوذ كفضاء للتذكير و التأمل في المآل حيث يقول الراوي في المقامة الساويَّة:«آنَسْتُ مِن قَلْبِي القَسَاوة حِينَ حَلَلْتُ سَاوة، فأخَذْتُ بالخَبَرِ المأثُور، في مُدَاواتِها بِزِيَّارَة القُبُور، فلَمَّا صِرْتُ إلى مَحَلَّةِ الأمْوات، وكِفَاتِ الرُّفَات، رأيْتُ جَمْعًا على قَبْرٍ يُحْفَرُ، ومجْنُوزٍ يُقْبَر»[3]، و لعل عمل الراوي بحديث الرّسول الكريم هو ما جعل المكان المنبوذ يتحول إلى مزاراً تتضِّحُ فيه الرؤية وتنجلي به الغشاوة عن البصائر و القلوب، فإن القبور عند المؤلف ليست مكاناً للأجساد الفانية، وإنما هي بداية لحياة أخرى تنتهي عندها الأماني والأمنيات فليست هناك أعمالٌ بعد الممات؛ كما نجد السّروجي لما قام واعظاً عند القبر يصف هذا المكان بقوله:

كأنّي بِـكَ تَنْحَط إلى اللَّحْدِ وتَنْغَـــط

و قدْ أسْلَمَكَ الرَّهْط إلى أضْيَقَ من سَـــمْ

هُنَاكَ الجِسْمُ مَمْدُود لِيَسْتَأْكِلَهُ الـــــدُّود

إلى أن ينْخَرَ العُـود و يُمْسِي العَظْمُ قَدْ رَمْ[4]

ومن الافضية الخاصة التي لها مكانة في قلوب المسلمين، يذكرها الحريري على لسان الراوي حيث يقدمها بما لها من رمزية و مرجعية دينية تجعل النفوس تهفو لزيارتها وتشتاق للعودة إليها كل ما نادى المؤذن للحج، حيث يقول الراوي في بداية المقامة الرملية:« فلما خيَّمْتُ بالرَّملة، وألْقَيْتُ بها عصَى الرِّحْلة، صَادَفْتُ بِها رِكَاباً تَعُدُّ للسُّرى، ورِحَالاً تَشُدُّ إلى أُمِّ القُرَى، فَعَصَفَتْ بِي رِيحُ الغَرَام، واهْتَاجَ لِي شَوْقٌ إلى البيْتِ الحَرَام، فزَمَّمْتُ نَاقَتِي، ونَبَذْتُ عُلَقِي وعَلاقَتِي، وقُلْتُ للَائِمِي أقْصِرْ فإنِّي، سأخْتَارُ المَقَامَ على

---

[1] المصدرالسابق:ص44(المقامة الكوفية).

[2] نفسه:ص88(المقامة الإسكندرانية).

[3] نفسه:ص96(المقامة الساوية).

[4] نفسه:102ص.

المُقَامِ»[1]، فالراوي يريد الوصُول إلى البيت الحرام في أسرع وقت لشدة شوقه ولهفته؛ وكأن الراوي يتحدث بلِسان كل من يسمع المقامات أو يقرأها ليجعله مُشَارِكًا في تلك المشاعر و الأحاسيس التي تُضْفيها خصُوصية المكان وقدسيته.

ومن الأفضية الخاصة التي نجدها في المقامات فضاء السفينة وهو جزء من فضاءٍ عام يتمثل في البحر الذي قد يتعمد الحريري في ذكره ليزيد من الفضاء الكوني لمقاماته حيث يشمل البر والبحر، ولعل إختيار الحريري للبحر لما يتصف به من قدرة وعمق و مخاطر الخوض فيه عظيمة فهو ليس كالبر والخائض فيه يجب أن يكون ضليعا شجاعاً؛ و لو تأملنا في قول الراوي في بداية المقامة العُمانية التي ذكر فيه ركوبه البحر اللجي على ظهر السفينة ويصف حالته في البحر بعد أن ذكر مُغَامَراته في البراري التي تجول فيها من شرقها إلى غربها حيث يقول:«لَهِجْتُ مُذِ اخْضَرَّ إزارِي، وبَقَلَ عِذَارِي بأن أجُوبَ البَرَارِي، على ظُهُور المَهَارِي، أُنْجِدُ طَوْرًا واسْلُكُ تَارَةً غَوْرًا، حتَّى فَلَيْتُ المَعَالِم و المَجَاهِل، وبَلَوْتُ المنَازِلَ و المَنَاهِل، وأدْمَيْتُ السَّنَابِكَ والمَنَاسِم، وأنْضَيْتُ السَّوابِقَ والرَّوَاسِم، فلَمَّا مَلِلْتُ الإصْحَار، وقد سَنَحَ لي أَرَبٌ بِصُحَار، مِلْتُ إلى اجْتِيَّازِ التَيَّار، واخْتِيَّار الفُلْكِ السَّيَّار، فنَقَلْتُ إلَيْهِ أسَاوِدِي، وأسْتَصْحَبْتُ زَادِي ومَزَاوِدِي، ثُم رَكِبْتُ فيهِ رُكُوبَ حَاذِرٍ، عَاذِلٍ لِنَفْسِهِ عَاذِر»[2]، و لو أردنا أن نُسْقِطَ هذه المواصفات المكانية على حال الحريري و حال مقاماته لوجدنا تطابُقاً كبيرا بين ما وصف به الفضاء المكاني بلَوْنيه البري و المائي مع حاله هو مع الدهر وتقلب صروف الزمن عليه، كما أنه يُشير في كل مرَّة إلى سرعة إنتشارها و شهرتها بين الناس حتى بلغت أقصى الشرق و الغرب و سَرَت على البحر، وهو يُشبه مقاماته بالبحر اللُّجيِّ الذي يصعب على راكبه وهو يحوي بداخله الدُّرر و اللآلئ الثمينة، ورغم ذلك فلم يُخفي الحريري تخوفه من الخوض في هذا الفن كما تخوف من ركوب البحر أول مرة فكلاهما صعب المراس يمتنع على كثير من أهل الصنعة و العامة من الناس.

جـ- الأفضية القطرية: يشمل الفضاء القطري في المقامات الحريرية حدود البلاد الاسلامية من العرب والعجم، و نجد الحريري في بداية المقامة الاسكندرانية يحدد هذا الفضاء القطري و هو كل المكان الجغرافي مابين الشرق و المغرب حيث يقول الراوي:«طَحَا بيَ مَرَحُ الشَّباب، و هوى الإكتساب، إلى أن جُبْتُ ما بينَ فَرْغَانَة و غَانَة، أخُوضُ الغِمَارَ لأجْنِيَ الثِّمَار، وأقتَحِمَ الأخطَار لِكَيْ أُدْرِكَ الأوْطَار»[3]، وفي أحايين أخرى نجد المؤلف لا يحدد الفضاء المكاني للأحداث السردية في بداية المقامة ومثل ذلك في

[1] المصدر السابق:ص324(المقامةالرملية).

[2] نفسه:ص ص425-426(المقامة العمانية).

[3] نفسه:ص77(المقامة الاسكندرانية).

المقامات التي لم تُنْسَبْ إلى الفضاء المكاني التي جرت فيه أحْداثُها فنجد الحريري يبتدأ المقامة البكرية بذكر فضاء مجهول لا يتعرف عليه المتلقي إلا من أوصافٍ عامة حيث يقول الراوي:«هفا بي البينُ المُطَوِّح، والسَّيْرُ المُبَرِّح، إلى أرْضٍ يَضِلُّ بها الخَرِّيت، و تَفْرَقُ فيها المَصَالِيت، فوَجَدْتُ ما يَجِدُ الحَائِرُ الوحيد، ورأيْتُ ما كُنْتُ منه أحِيد»[1]؛ وهذا الوصف من الراوي لهذا الفضاء يضع هذه الأرض في خانة الفضاء اللَّامُتَنَاهي الذي لا يتصل بالاشخاص و لا الاحداث ولكنه حاضر تتم الإشارة إليه و الرجوع إليه أحيانا.

ومما سبق يمكن القول أن الفضاء المكاني في المقامات الحريرية يتصل إتصالا مباشراً و مُؤثِّرا بالشخصيات و الأحداث السردية، ولا ينفصل أحدهما عن الآخر فنجد شخصية البطل السّروجي تبرز للمتلقي وتتحدد معالمها من خلال الفضاء المكاني الذي تنتمي إليه، ويكتشف المتلقي نوعية هذه الشخصية من خلال تنقلها الدائم بين الأفضية المختلفة التي تمنحها صفة اللَّاإنتمائية، و نميزه عن شخصية الراوي رغم التشابه بينهما في صفة اللاّإنتماء بذكره فضاء الوطن سَرُوج الذي تغرب عنه و أُخْرِجَ مِنْه ولا يُخْفي إشتياقه وحنينه إليه ويتمنى لو يعود إليه قبل أن تنطفئ مُقلتيه.

ثالثاً– خُلاصة:

يمكن أن نخلص في نهاية هذا الفصل لأهمية الفضاء الزمكاني و تواجده في المقامات الحريرية وكذا الدور الأساسي في تجسيد الأحداث السردية، ورسْم المعالم والحدود لعناصر السرد والشخصيات التي تتأثر بعاملي الزمان والمكان؛ وقد يتضح للقارئ براعة الحريري في قدرته على إبراز المؤثرات الجماليات الزمكانية من خلال توظيف الافضية و تنويعها حسب تنوع مواضيع المقامات وأهدافها التعليمية أو التربوية؛ وقد رأينا أن إستعمال الفضاء الزماني في المقامات كان بنوعيه النمطي الذي يعتمد على ترتيب السرد وفق الزمن التسلسلي، أو توظيف المفارقات الزمني بالاعتماد على تقنيات الاسترجاع و الاستباق أو التلخيصات الحذف لتخريج المشهد السردي وفق الرؤية المُسبقة أو التي يكونها المؤلف مع توالي الأحداث السردية.

أما الفضاء المكاني فهو يمثل الإطار المحيط بالأحداث السردية للمقامة وكذا الشخصيات التي تكتسب كثيرا من خصائصها من هذا المحيط و تتأثر بمتغيراته على مستوى الجانب النفسية و الإيديولوجية و الإنتمائية، وقد وجدنا في المقامات تجسد الفضائين العام والخاص في أكثرها وفي بعضها يترك المؤلف المجال لإطلاق المكان السردي ليصل إلى حدوده القُطرية الممتدة من الشرق الإسلامي إلى غربه.

[1] نفسه:ص473(المقامة البكرية).

و قد ذكرنا في صفحات هذا الفصل بعد أن تعرَّفنا على الشخصيات الحريرية في الفصل السابق مكوني الفضاء الزماني، و الفضاء المكاني، حيث يمكن أن نحدد أهمية كل عنصر من هذه العناصر الثلاث في تحليل البناء السردي لكل مقامة، وبيان الفروق بين المكونات وحضورها في النص، و اكتشاف التفاعلات بينها، وكذالك العلاقات التي تترابط من خلالها لتُحافظ على بنية المقامة وتماسكها؛ ومن ناحية أخرى نقارب نصوص المقامات من خلال الرؤية الحديثة بإقحام عناصر أخرى تساعد في هذا التحليل وهي منظور الراوي(السارد)، ومنظور المسرود له (المتلقي)، وكذالك الشكل السردي للنص، وسنتعرف على هذه العناصر أكثر في صفحات الفصل اللاّحق من هذا البحث.

الفصل الثالث

منظور السرد

أولاً: السـارد (الـراوي).

ثانياً: المسرود له (المتلقي).

ثالثاً: المسـرود (النـص).

رابعاً: خـلاصـة.

بعد أن تعرفنا في الفصل السابق من هذا البحث عن المكونات الكلاسيكية، والتي يعتمد عليها الكاتب في وضع أساس بِنائه السردي لحكايته أو إنشائه لمقامته أو قصته، كما يتوجب على كل قاصٍ أو مقاماتي أن يضع منظورا سردياً يمكنه من الرؤية عبر الزوايا المختلفة للسرد، هذه الرؤية سنحاول التعرف عليها وتحديدها من خلال التعرف على السرد في المقامات من منظور عناصره الثلاث، وهي الراوي أو السارد سواءً كان خارجياً لا يشارك في الأحداث السردية أم داخليا تجري الأحداث على لسانه و يُشارك فيها، وما يقابله في الجانب الأخر مُمَثّلا في المتلقي وهو المستقبل للمسرود، كما لا يمكن في هذا الفصل إغفال الجامع بين الطرفين وهو النص المقَاماتي في حد ذاته .

أولاً– منظور السارد(الراوي):

يُعدُّ السارد في فن المقامات من العناصر الفعالة و المهمة، فهو من الشخصيات المكونة في البناء السردي حيث يمتلك الرؤيا الفوقية للأحداث كما يمكن أن يكون أيضا مشاركاً فيها.

ولو بحثنا عن مكانة الراوي في التراث العربي لوجدناه أصيلا، بداية من ظهور رواة الحديث النبوي الشريف، وكان لهم دور فعال في حفظ هذا الأثر؛ ثم انتقل هذا الفن –أي الرواية– إلى اللغة والأدب وساهم كذلك في الاعتناء بالنصوص وتصحيحها وسار في درب التقنين والمنهجية بتقنيات الصرامة والتدقيق في المروي من هذه النصوص؛ ويمكن أن نتتبع أثر الراوي في الأدب العربي القديم فنجده في حكايات كليلة ودمنة حاضرا في مصطلح ((زعموا)) الذي اصطنعه ابن المقفع ليكون علامة فارقة لهذا النوع من الأشكال السردية، وهو يختلف عن الراوي في الحديث أو النصوص الأدبية الشعرية أو النثرية التي يكون فيها حقيقيا واقعاً بصيغة ((حدثني))، التي نجدها عند الجاحظ، و((بلغني)) في حكايات ((ألف ليلة وليلة))؛ ومن بعد ذلك نجد في نوع المقامات مصطلح ((حدث)) الذي ذكره الحريري ست مرات وابتدأ به مقاماته، و((أخبر))، و((روى))، ومرة واحدة ((قال)) في المقامة التاسعة((الإسكندرانية))، ومصطلح ((حكى)) الأكثر حضورا عند الحريري في تسع وعشرين مقامة.

وإذا كان الحريري في تقديمه للمقامات قد كشف لنا عن شخصية الراوي وسمّاه الحارث بن همام في قوله: « وأسندتُ روايتَه إلى الحرث بن همَّام البصري»[1]، فكيف يمكن أن نرصده وفق الرؤيا الحديثة للمقامة؟ وهل يمكن أن يتعدد في أكثر من شخصية حيث نجد أكثر من راوٍ في كل المقامات؟

ويدلنا مصطلح ((حدث))، أو((حكى))، أو((روى))، إلى أن هناك شخصا وراء الحارث بن همّام وهو لا يشارك في أحداث السردية، ويكتفي بدور تقديمي للراوي المشارك، ويذكر (برنس)كِلاَ الساردَيْن

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص7.

في قوله: « فإن الراوي يمكن أن يكون راوياً "خارج الحكي "extradiegetic أو"داخل الحكي " intradiegetic»[1]؛ ويمكن أن نلحظ هنا أن هذا الراوي الخارجي لا يمكن أن يكون سِوى الكاتب وهو الحريري في حال قراءته للمقامة حتى أصبح البدء بمثل المصطلحات التي ذكرنا، عُرْفاً مُتّفقاً عليه عند سرد المقامات في المجالس والنوادي، ولا يستطيع المستمع أن يُنكر أو يبحث عن السنَد أو شيئاً من الواقع أو حتى الصدق فيما يُقال؛ إذاً مما سبق يمكن أن نذهب مذهب جينيت في تمييزه للسارد إلى قسمين:

– **السارد خارج حكائي**: وهو الغائب عن الأحداث، أي الراوي من الدرجة الأولى الذي لا يمثل أي جزء من الحكي[2]، ويتمثل لنا هذا الراوي الغائب كما ذكرنا في شخص الكاتب، أو الحريري في مقاماته.

– **السارد داخل حكائي**: وهو الحاضر المشارك في الأحداث، أي أنه جزءاً من الحكي و يُعتبر شخصية في الحكي الذي يُقدِّمه[3]، ويتمثل لنا هذا الراوي الحاضر في شخص الحارث بن همّام .

و يمكن أن يظهر لنا سُرَّاد آخرون جُدُد في مسار أحداث المقامة، يظهر وجودهم كضرورة فتتولد لدينا درجة ثانية من السرد يتغير فيها موقع السارد صعوداً أو نُزُولا، وسنوضح هذا التموضع في دراستنا للمقامات من منظور الراوي أو السارد ، ويتبين لنا ذلك من خلال تصنيف جينيت في وُقوفه عند وضعية السارد التي تتحدد بعلاقتها بالحكاية من خلال ما سمّاه((التماثل و التباين الحكائيين))، ومن خلال تصنيف الراوي ((خارج و داخل حكائي))، الذي ذكرناه سابقاً[4]؛ نستطيع حسب هذه الرؤيا في رصدنا للراوي في مقامات الحريري، الخُلوص إلى التفريعات التالية:

– **راو (خارج–متباين)حكائي**: وهو الكاتب أو الحريري، ليس حاضراً ولا مشاركاً في أحداث المقامة.

– **راو(خارج–متماثل)حكائي**: الحارث بن همّام في المقامات الخمسين عدا المقامة الحرامية حيث أصبح السارد مسروداً له.

– **راو(داخل–متباين)حكائي**: الحارث بن همّام في المقامة الحرامية.

– **راو(داخل–متماثل)حكائي**: أبو زيد السّروجي في المقامة الحرامية.

وكما ذكرنا يمكن أن نُصادف رُواة من الدرجة الثانية أو الثالثة يتقدمون في الترتيب إلى الراوي الأول في أجزاءٍ من المقامات، وسنحاول رصدهم في تحليلنا للمقامات في الصفحات اللاحقة؛ ويمكن أن نفرق

---

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص134.

(2) نفسه:ص66.

(3) نفسه:ص98.

(4) ينظر:جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص104.

بين التفريعات السابقة بتحديد المبُئِّر focalizer وهو حامل وجهة النظر؛ البؤرة الحاكمة للتبئير[1]، أي أن المبَئِّر هو الذي يتحكم في مختلف الجوانب المحيطة بالسرد، فإذا افترضنا مثلاً أن شخصية الحارث بن همّام شخصية حقيقية و هي نفسها الكاتب أي الحريري، فيكون بذلك هو المُبَئِّر وإذا كان الحريري راوٍ خارجي فإن المُبَئِّر في هذه الحالة هو الحارث بن همّام و هو الراوي الداخلي، وعلى هذا لأجل تسهيل عملنا على تحليل جملة المقامات نُميز حالتين للمُبَئِّر: خارجي و آخر داخلي.

لتبسيط عبارة جينيت في تقسيمه للرواة و من أجل تسهيل عملية تتبعنا لهوية السارد في المقاملت الحريرية يمكن أن نضع دوائر تمثل كل نوع من الرواة الذين اعتمد عليهم الحريري في تصوير المشاهد السردية في كل مقامة، حيث يمكن أن يتناوب كل من المؤلف أو أحد الشخصيات الحريرية على دور الرواية و سرد الاحداث في حدود المساحة السردية لكل من هؤلاء السُرّاد:

أ– دائرة السارد خارج حكائي: وهي الدائرة المستقرة أو الثابتة في جميع المقامات، حيث يكون الحريري هو الراوي الخارجي الذي يقدم الراوي الداخلي في المقامات و هو الحارث بن همام الذي يروي كل المقامات عدا المقامة الحرامية التي يتولَّى البطل و هو أبو زيد السّروجي رواية أحداثها السردية.

ويمكن أن نكتشف الراوي الخارجي في المقامات بعباراته التقليدية التي يقدم بها الراوي الداخلي الذي يتموقع في الدائرة التالية الأضيق من دائرة الراوي الخارجي، حيث نجده يستعمل عبارة « حكى..قال»، التي وردت في تسع وعشرين مقامة، أو«حدّث..قال»، في سبع مقامات ومثلها عبارة«أخبر..قال»، وعبارة«روى..قال» في ستِّ مقامات ولم يستعمل عبارة«قال..»، إلا في مقامة واحدة هي الاسكندرانية ونجد أن الحريري ينوِّعُ في عبارات الإستفتاح مُخالِفا المبدع لهذا الفن الذي إقتصر على عبارة« حدَّثنا..قال»، ولعل الحريري أبدع هو الأخر حين أضاف تلك العبارات التي تُحفِّز القارئ وتستميل المستمع وتُخْرِجُهُ من ضنَك الملَل، ولعل الحريري أراد بهذا التنويع أن يخرج هذه العبارة من دلالتها الرمزية الموروثة عن السالف والتي يقتصر دورها في الإشارة إلى وجود السرد أو الحكي، غير أن الراوي الخارجي هو الذي يملك الرؤيا الشاملة للأحداث السردية و هو يوجه الشخصيات في المقامة ولا يستطيع أن يكون مشاركا في أحداثها كشخصية الراوي داخل حكائي الحارث بن همام الذي يشارك في الأحداث التي يرويها، وكما أن عبارات الراوي الخارجي تُنبه المتلقي بوجود السرد فهي تحمل كذلك دلالة الخيال الذي تتصف به هذه الشخصيات غير المعروفة في الواقع و إنما هي من وضع هذا الراوي خارج حكائي.

و لعل استعمال الحريري لعباراته الافتتاحية وتنوعها سهَّل علينا التفريق بين الراوي الخارجي و هو المؤلف و الراوي الداخلي الذي هو الحارث بن همام، كما أن رواية المقامات المكتوبة ساعد على هذه التفرقة عكس

[1] ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص72.

المقامات البديعية التي اعتمدت أسلوب الرواية الشفاهية التي تُدخل المستمع في باب الإيهام و عدم التفريق بين المؤلف و الراوي.

ويُحاول الحريري أن يضفي الصبغة التاريخية على المقامات بتأدية الراوي الخارجي دور المؤرخ الذي يوثّق أحداث المقامات ويشهد عليها، و ذلك من خلال استعماله لعبارة في متن المقامات يكررها أكثر من مرة وهي عبارة:«قال المُخْبِرُ بهذه الحكاية»، وكأن الحريري يحاول إثبات حضوره ليُوثّقَ تلك الأحداث المسرودة.

وفي هذه الدائرة يكون منظور السارد الخارجي أكبر من منظور الشخصيات الروائية حيث نجد أن المؤلف و هو الحريري يمتلك رؤية شاملة للأشخاص و الأحداث السردية، ويسمى هذا المنظور عند تودوروف بالرؤية من الخلف وهي:« الصيغة التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان؛ في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجُدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله»[1]، و لعل الحريري في مقدمته ذكر معالم شخصياته و حدد لها أدوارها ليكون قد ملَّك نفسه زمام الأمر في رسم الرؤية الشاملة للأحداث بشكلٍ مُسْبَقٍ منذُ البداية.

ب– دائرة السارد داخل حكائي: وهي الدائرة الأقل شمولاً من السابقة حيث تتقلص الرؤية عن الرؤية من الخلف لدى الراوي الخارجي، و يدخل في هذه الدائرة السارد داخل حكائي الذي يشارك في الأحداث السردية و يكون فاعلا فيها و في المقامات الحريرية يكون الحارث بن همّام هو صاحب هذه الدائرة؛ ويكون ههنا المنظور يعتمد على ما يُسمّى عند تودوروف بالرؤية مع أو الرؤية المصاحبة و هي كما يقول:«من مظاهر السرد المنتشر في الأدب وخاصة في العصر الحديث؛ وفي هذه الحالة يُعْرَفُ السارد بقدر ما تُعْرَفُ الشخصية الروائية، و لا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصَّل إليه الشخصيات الروائية»[2]، أي أن مقدار معرفة السارد يكون مُساويا لمقدار المعرفة التي تملكها الشخصية؛ وفي المقامات الحريرية يؤدي الحارث بن همّام دور السارد داخل حكائي، الذي يشارك في الأحداث السردية و يكون مُساوياً لشخصية البطل السّروجي في المعرفة و يظهر مُوازيا له في سيرُورة الأحداث، إلا في المقامة الحرامية التي يخرج فيها الحارث بن همّام من هذه الدائرة إلى دائرة السارد خارج حكائي و يتولّى البطل دور الرواية؛ وفي المقامات الحريرية نجد المؤلف يقدم السارد داخل حكائي في جل المقامات بالعبارة التقليدية : «حكى الحارث بن همّام قال »، أو«حدث الحارث بن همّام قال»، التي أصبحت دالة على جنس المقامة خاصة عند الحريري

---

(1) تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا،منشورات إتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص58.

(2) نفسه:ص59.

الذي اعتمد في السرد على الكتابة و المُشافهة معاً، وفي العبارة السابقة نلاحظ أن الحريري لم يستعمل الضمير في قوله حكى أو حدّث كما استعملها بديع الزمان في مقاماته وهي:« حدّثنا عيسى بن هشام قال»، وليس السبب في ذلك المخالفة فقط وإنما لاختلاف نمط السرد بين البديع و الحريري؛ ونجد في المقامات الحريرية تنويعٌ في طرائق السرد بالرؤية المصاحبة و ذلك حسب الرؤية التي يريدها المؤلف لشخصية السارد داخل حكائي التي تظهر في عمومها في صورة الباحث عن العلم و الأدب الذي يعكس حالة المُكدي في النوادر و المُلح الأدبية حتى أصبح يتميّز بهذه الصفات مثل قول الحارث في المقامة النجرانية عن نفسه:« ترامت بِي مَرَامِي النَّوى، ومَسَارِي الهَوَى، إلى أن صِرْتُ ابْنَ كُلِّ تُرْبَةٍ، وأخَا كُلِّ غُرْبَةٍ، إلَّا أنِّي لَمْ أكُنْ أقْطَعُ وَادِيا، ولا أشْهَدُ نادِيا، إلَّا لاقْتِبَاسِ الأدب المُسْلي عَنِ الأشْجَان، المُعْلي قيمَة الإنسان، حتَّى عُرِفَتْ لي هذه الشِّنْشِنَة، وتنَاقَلَتْها عَنِّي الألْسِنَة، وصَارَتْ أعْلَقَ بِي منَ الهَوَى بِبَنِي عُذْرَة، و الشَّجاعَةِ بآلِ أبِي صُفْرَة»[1]؛ و نلاحظ أن السارد في كل مرة يستعمل ضمير المُتكلم الذي يصله بالأحداث السردية للمقامة و هو يخاطب المتلقي خطابا مباشرا ليس بينهما واسطة، وفي المقامة الحرامية نلاحظ غياب العبارة التقليدية المتكررة في كل المقامات الأخري حيث نجد السّارد داخل حكائي يترك عملية السرد للبطل أبي زيد و يكتفي السارد خارج حكائي بتقديمه بالإسم فيكون مجرد وسيط بين البطل السارد و المتلقي، أي أن البطل دخل إلى دائرة السارد داخل حكائي التي كان يحتكرها الحارث في باقي المقامات؛ وبمعنى التبئير تنتقل بؤرة السرد من السارد الرئيسي إلى إحدى الشخصيات الأخرى سواء كان البطل أو شخصية ثانوية أخرى تتحكم في عملية السرد، و يمكن أن نشبّه عملة التبئير بالضوء الكاشف الذي يُسْتعمل في المسرح يتبين به الشخص الحامل للحدث أو المتكلم؛ و في بداية الحرامية حيث يقوم البطل السارد بعملية التبئير الرئيسية وينتقل السارد الرئيسي إلى دائرة السارد خارج حكائي التي هي دائرة المؤلف الحريري حيث يقول:«روى الحارث بن همّام عن أبي زيدٍ السَّرُوجي قال..»[2]، حيث يتولَّى البطل عملية السرد الرئيسي حتى نهاية المقامة أين يظهر الحارث بن همّام لإظهار إعجابه و تَعَجُّبِهِ من دهاء و مكر أبي زيد.

جـ- دوائر السارد المُتماثل: قد تتعدد دوائر السرد بتعدد الرواة في المقامة الواحدة، حيث تنتقل بؤرة السرد من الراوي الرئيسي إلى شخصية مماثلة كالبطل ليُصْبحَ المُبَئِّر الرئيسي، ثم ينتقل السرد بعد البطل إلى شخصية أو أكثر تتولى عملية السرد في جزء من المقامة؛ و هنا نجد أن الدائرة السردية تضيق حتى تنحصر إلى الشخص السارد الأخير الذي سمّاه جينيت (داخل- المتماثل) حكائي: «و هذا التمثيل له مُستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد مُتَتَبِّع لِمَسَار الحكي، يتنقل أيضاً عبر الأمكنة، ولكنه لا يُشارك مع ذلك

---

[1] **أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص461(المقامة النجرانية).**

[2] **نفسه:ص557(المقامة الحرامية).**

في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة»[1]، ونجد بطل المقامات الحريرية أبو زيد السّروجي في كل المقامات يُشارك في الأحداث السردية وهو شخصية رئيسية في كل المقامات؛ و يمكن أن نرصد تعدد الدوائر السردية في المقامات حيث نلاحظ تناوب الشخصيات على دور السارد المماثل، و هي كثيرة فنجد مثلا في المقامة البِكْرِية التي يبدأها الحريري بقوله : «حكى الحارث بن همّام قال»[2]، وهو –أي الحريري– هنا سارد (خارج– متباين)حكائي وهو كذالك في كل المقامات الخمسين؛ ويبدأ السرد في البِكرية بعد العبارة السابقة على لسان السارد الرئيسي و هو الحارث بن همّام بقوله:«هفَا بِي البَيْنُ المُطَوِّح والسَّيْرُ المُبَرِّح، إلى أرضٍ يَضِلُّ بها الخِرِّيت، وتفْرَقُ فيها المَصَالِيت...فأخَذْتُ أسْتَشِفُّ جَوْهَرَها، وأسْأَلُهُ مِنْ أيْنَ تَخَيَّرَها، فقالَ إنَّ لهذه النَّاقَةِ خَبَرًا حُلْوَ المَذَاقَةِ، مَلِيحَ السِيَّاقَة، فإن أحْبَبْتَ اسْتِمَاعَهُ فأنِخْ، وإنْ لَمْ تَشَأْ فلا تُصِخْ، فأنَخْتُ لِقَوْلِهِ نِضْوي، وأَهْدَفْتُ السَّمْعَ لِما يَرْوي فقال..»[3]، وهنا ينتهي كلام السارد (داخل– متماثل) حكائي الأول وهو الحارث ين همام، ثم تنتقل بؤرة السرد إلى البطل ليُصْبح هو السارد (داخل– متماثل) حكائي بعد ما كان ساردًا (داخل–متباين) حكائي يكتفي بالمشاهدة أو الإستماع، ويبدأ البطل سرده بقوله:« إعْلَمْ أنِّي اسْتَعْرَضْتُها بِحَضْرَمَوْت(*)، وكابدْتُ في تَحْصِيلِها المَوت، وما زِلْتُ أجُوبُ علَيْها البُلْدان، وأَطِسُ بأَخْفَاقِها الظِّرَّان، إلى أن وَجَدْتُها عُبْرَ أسْفار، وعُدَّةَ قَرَار..»[4]، ويستمر البطل في سرد الأحداث ووصف مطيَّته ويتفقدها بعد أن نفرت منه، و هو يمثل بؤرة السرد الرئيسية و يتحول السارد الرئيسي وهو الحارث بن همّام من سارد (داخل– متماثل) حكائي إلى سارد (داخل– متباين) حكائي يكتفي بالمُشاهدة و الإستماع للسارد البطل؛ حتَّى يتوقف البطل عن السرد عند ظهور شخصية أخرى و هو المُنادي الذي يسأل على من ضاعَت له مطيَّته، و يُصْبِحُ هذا المُنادي حاملا لبُؤرة السرد و يتحوّلُ إلى السارد (داخل–متماثل) حكائي الذي يتحكم في عملية السرد ويخرج السارد البطل إلى دائرة السارد(داخل–متباين) حكائي لأنه يتحول إلى مشاهد مستمع، كما أن السارد الرئيسي وهو الحارث يخرج من دائرة السارد (داخل–حكائي) إلى دائرة السارد(خارج–حكائي) حيث تنقطع علاقته بعملية السرد؛ ويبدأ المُنادي عملية السرد بقوله:«مَنْ ضَلَّتْ لَهُ مطِيَّة، حَضْرَمِيَّة وَطِيَّة، جِلْدُها قَدْ وُسِمْ، وعَرُّها قد حُسِمْ،

---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49.

(2) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص473(المقامة البِكرية).

(3) نفسه:ص ص473–477(المقامة البِكرِية).

(*) بلدة معروفة من بلاد اليمن سُمِّيت باسم ملك من ملوكهم، وتُعرف بصناعة النِّعال الجيدة .

(4) نفسه:ص ص477–478.

وزِمَامُها قَدْ ضُفِرْ، وظَهْرُها كَأَنْ قَدْ كُسِرَ ثُمَّ جُبِر..»[1]، و هذه أوصافٌ للنعْل الحضْرميّة الجيّدة و هي مُوهمةُ للسّامع بأنها أوصاف لمطيَّةِ أبي زيد الضَّائعة؛ وينتهي دور السارد المُنادي بوصف هذه المطية(النعل) لِتَعُود عملية السرد إلى حالتها الأولى بظهور السارد الرئيسي الحارث بن همّام ليُعيد بؤرة السرد إلى البطل لِيُكمِلَ عملية السرد وقصته مع المُنادي حيث يقول الحارث:«قال أبو زيد» وهي عبارة إستِعادة السرد من الشخصية الهامشية إلى شخصية البطل الذي يقول:«فجَذَبَنِي الصَّوتُ إلى الصَّائِت، وبَشَّرَنِي بِدَرْكِ الفائِت، فلَمَّا أفْضَيْتُ إليه وسلَّمْتُ علَيه، قُلْتُ لَه سَلِّم المَطِيَّة وتَسَلَّم العَطِيَّة..»[2]، ويتحاور البطل مع المُنادي حتىَّ ينتهيا إلى القاضي الذي يفصل بين الطرفين و يحضى السّروجي بالمطية المَوصُوفة في أول المقامة؛ إلا أن العملية السردية تتواصل وتتكرر من جديد حيث يظهر السارد الرئيسي الحارث بن همّام مثل ظهوره في بداية المقامة و بداية سردٍ جديد و ينتج عن هذا الظهور عودة السارد (خارج-متباين) حكائي و هو المؤلف بعبارته «قال الحارث بن همّام» ليأذَنَ ببداية أحداثٍ سرديةٍ جديدة؛ ونلاحظ من خلال التعدد في الرواة أن السارد البطل لمَّا تحوَّلَ إلى المُبئِّرُ الرئيسي في الأحداث أصبَحَ أقل معْرِفَةِ من الشخصية الهامشية وهو المُنادي الذي أعلَمَهُ بالتي كان يعني في وصفه وهي النَّعْل وليست النَّاقَة، فهذا النقص في المَعْرفة من قِبَل السارد جعل منظور السرد يتغيَّر حيث تتحول الرؤية من الرؤية الخلفية إلى الرؤية المُصاحبة ثُم الرؤية من الخارج كما في هذه الحالة، التي يعرِفُ السارد فيها أقلَّ مما تعرِفُ أي شخصية من الشَّخْصِيَّات الروائيَّة؛ و قد يصِفُ لنا ما نراهُ و ما نسْمَعُه لا أكثر[3]، وفي نفس المقامة نرى السارد البطل يظهر بأقل من الشخصيات معرفة حيث يسرد قصته مع الفتى الذي يسأله عن إختيار الزوجة و ما صفاتُها المُسْتَحْسَنَة حتى لا يخيب في الإختيار حيث يقول السّروجي مُجيباً ابن همّام عن تساؤلِه:« اللَّهُمَّ نَعَم، فاسْتَمِع وأنْعَمْ، كُنْتُ عَزَمْتُ حِينَ أتْهَمْت، على أن أتَّخِذَ ظَعِينَة، لِتَكُونَ لي مُعِينَة، فحِينَ تَعَيَّنَ الخِطْبُ المُلِبُّ، وكَادَ الأمْرُ يَسْتَتِبّ، أفْكَرْتُ فِكْرَ المُتَحَرِّز مِنَ الوَهْم، المُتَأمِّلِ كيْفَ مَسْقِطُ السَّهْم، وبِتُّ لَيْلَتِي أُنَاجِي القَلْبَ المُعَذَّب، وأُقَلِّبُ العَزْمَ المُذَبْذَب، إلى أن أجْمَعْتُ أن أُسْحِرَ وأُشَاوِرَ أوَّلَ مَن أُبْصِر..»[4]، فإن رؤية السارد البطل ههنا تقل عن الشخصية المسْؤولة التي يظهر أنها تعرف أكثر من السّارد.

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى أن السارد في المقامات الحريري يتعدد ويتنقل حسب الرؤية السردية المُسْبقة التي يضعها المؤلف لحركة الشخصيات و تموقعها من دائرة سردية إلى أخرى حيث يحتل الدارة الأولى السارد خارج حكائي الذي يُعْرف بعبارة«حدَّث الحارث بن همّام قال»، وهو الحريري في كل المقامات الخمسين؛ و دوره إضافة إلى حضوره كشاهد على الأحداث السردية يتمثل في تقديم السارد

---

[1] المصدر السابق:ص449.

[2] نفسه:ص480.

[3] يُنظر: تزفيتان تودوروف،طرائق تحليل السرد الأدبي: مقولات السرد الأدبي، ص59.

[4] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص483(المقامة البِكْرية).

داخل حكائي و هو الحارث بن همّام، الذي يكون ساردا مُتمَاثلاً في كل المقامات عدا الحرامية التي ينتقل فيها إلى دائرة خارج حكائي، وهو يلعب دور السارد الرئيسي في كل المقامات الخمسين و يكون مشاركاً في الأحداث السردية بصفة دائمة.

أما شخصية البطل السارد فهو الذي يكون أحيانا مع كونه المحرك الرئيسي للأحداث السردية في جميع المقامات الخمسين حامِلاً للبؤرة الرئيسية للسرد.

كما أن السارد في المقامات الحريرية قد يتعدد حيث تنتقل عملية السرد إضافة إلى السارد الرئيسي بين أكثر من شخصية، وينتج عن ذلك تضاعف وتوالد في الدوائر السردية حسب عدد الشخصيات التي تتولى عملية السرد؛ ونستطيع أن نحدد العملية السردية و جمالياتها في المقامات الحريرية من منظور السارد حيث نميز بين ثلاث حالات حسب الرؤية السردية لحامل البؤرة الرئيسية للسرد:

– حالة السارد العليم أو الرؤية من الخلف، حيث يملك فيها السارد معرفةً أكثر من الشخصيات السردية الأخرى ويظهر هنا السارد بمظهر العالم بخبايا الأحداث لأنه يرى خلف الجدران أو الحواجز التي لاتستطيع الشخصيات الأخرى النظر خلفها، ونجد هذه الحالة متواجدة في السرد الكلاسيكي عموما وفي المقامات بوجه خاص حيث تتكرر هذه الحالة في المقامات الخمسين.

– حالة السارد المصاحب أو الرؤية مع، حيث تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصيات السردية، ونجد السارد في هذه الحالة يستعمل ضمير المتكلم بشكل واسع و هو في سرده لايستطيع أن يقدم تفسيرا أو تحليلا أكثر مما تعرفه الشخصيات الأخرى.

– حالة السارد المُتَوَهِّم أو الرؤية من الخارج، حيث تقِلُّ معرفة السارد عن الشخصيات السردية الأخرى ولا يستطيع السارد أن يُمَيِّز بين دواخل الشخصيات أو يكتشف بعض الأسرار بين تلك الشخصيات، فهو في هذه الحالة كالشاهد الذي لا يعرفُ شيئًا.

ثانيا– منظور المسرود له (المتلقي):

لا شك في أن المقامة من الفنون السردية التي تعتمد على طريقة الحكي الشفهي، وقد أُبتُدِأت كذلك من البديع إلى الحريري؛ وتضمن هذه الطريقة حضور طرفي السرد (السارد و المسرود له) عندما تُلقى حكاية المقامة في المجالس و النوادي و المحافل أو غيرها من الأماكن، وعلى ذلك يجب معرفة العلاقة بين طرفي السرد وحالات تنوع المتلقي الذي يسمع المقامة من السارد مباشرة من دون واسطة أو انقطاع في التواصل بين الطرفين، وهنا يمكن أن نفرِّق بين المسرود له المستمع الذي يمثله كل من يسمع المقامات من في الحريري في وقت سردها ومنهم طُلاَّبه أو مُريديه؛ والمتلقي القارئ، الذي يقرأ المقامة مكتوبةً و يمكن أن يكون أي شخصٍ يقرأ المقامات من بعد الحريري حتى يومنا هذا، ونتساءل عن هذا المتلقي الذي استهدفه الحريري في كتابته للمقامات، وهل هو القارئ على وجه العموم أم هو متلقي خاص متوهم يتغير في كل مرة من مقامة إلى أخرى ؟

وعندما نبحث عن العلاقة بين السارد و المسرود له أو المتلقي، فيجب النظر في طبيعة هذه العلاقة وقياس درجاتها بكمية الثقة بين الطرفين، ولكن قبل ذلك يمكن أن نستعين بالمخطط الذي وضعه تشاتمان الذي استند فيه على رؤية بوث للعناصر السردية والذي جاء على النحو التالي:

المؤلف	المؤلف		القارئ	القارئ
⇦	⇦ (الراوي) ⇦ (المروي له)			⇦
الحقيقي	الضمني		الضمني	الحقيقي

وحسب هذا التخطيط الذي تنتهي حدوده عند المؤلف والقارئ الضمنيين، ويضع كل من المؤلف والقارئ الحقيقيين خارج نطاق المشاركة في العملية السردية، أقر هذا الإقصاء واين بُوث، وفولفغانغ ايزر وغيرهما وأُستُبدل المؤلف الحقيقي بآخر ضمني، والقارئ الحقيقي بقارئ ضمني ؛ ولعل هذا الإقصاء مرَدُّه إلى اللامَوْثُوقية[1] بين طرفي السرد الحقيقيْنِ حيث يمكن للثقة أن تهتز لمجرد كون السارد غير خبير سِناً أو فهماً، كما أن السخرية والهزل يؤثران على هذه العلاقة سلباً، ويضعان المؤلف في موقف الارتياب، ونجد هذه

[1] ينظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، ص148.

الصفات سِمة غالبة في المقامات خاصة؛ إلا أن الحريري حاول التنَزُّه عن هذه الصفات و الابتعاد عن كل ما يهْدِم الثقة التي يُحاول أن يوجدها أو يبنيها بينه و بين المسرود له، كأن الحريري أدرك أهمية هذا المسرود له وخاطبه بلسان السَّائل المُسْتعيذ في قوله في مقدمة المقامات:«كما نسْتَغْفِرُكَ مِنْ نَقْلِ الخَطَوَات، إلى خِطَطِ الخَطِيئات، ونَسْتَوْهِبُ مِنْكَ تَوْفِيقًا قَائِدًا إلى الرُّشْدِ وقَلْبًا مُتَقَلَّبًا مَعَ الحَقِّ، ولِسَانًا مُتَحَلِّيًا بالصِّدْق، ونُطْقًا مُؤَيَّداً بالحُجَّة، وإصَابَةً ذَائِدَةً عَنِ الزَّيْغِ، وعَزِيمَةً قَاهِرَةً هَوَى النَّفْسِ وبَصِيرَةً نُدْرِكُ بِها عِرْفَانَ القَدْرِ، وأن تُسْعِدَنَا بالهِدَايَةِ إلى الدِّرَايَة، وتَعْضُدَنَا بالإعانَةِ على الإبَانَة، وتَعْصِمَنَا مِنَ الغَوَايَةِ في الرِّوايَة، و تَصْرِفَنَا عَنِ السَّفَاهَةِ في الفُكَاهَة، حتَّى نأْمَنَ حَصَائِدَ الأَلْسِنَةِ و نُكْفَى غَوَائِلَ الزَّحْرَفَةِ»[1]، ولعل الحريري أراد بتقديمه هذا أن يرفع من المَوثُوقية بينه وبين المتلقي الذي يُقابله، وقد يكون تقديمه هذا من باب الرد على من نقد المقامات من نواحي الشرع و الجوانب الأخلاقية، فإن إقتداءَ الحريري بالبديع جعله عرضة لتوهُّم المتلقين لمقاماته بأنها كسابقتها تنبع من الكدية والشحاذة بطرقٍ منافية للشرع هادمة للأخلاق والأعراف لتنتهي بالمجون والعربذة؛ وهذه صورة رَسَختْ في أذهان المتلقي للمقامات قبل الحريري مما جعله يقف هذا الموقف ويُبين للقارئ ما هو مُقْبِلٌ على قِراءته، ولو أردنا المُوازنَة بين المقامات الحريرية و البديعية لرأينا كثيرا مِن التهذيب و العذرة عند الحريري و هو يقول:« ومَنْ نَقَدَ الأشْيَاءَ بِعَيْنِ المَعْقُول، وأنْعَمَ النَّظَرَ في مَبَانِي الأُصُول، نَظَمَ هذه المَقَامات في سِلْكِ الإفَادَات، وسَلَكَها مَسْلَكَ المَوضُوعَات عَنِ العَجْمَاوَاتِ والجَمَادات، ولَمْ يُسْمَعْ بِمَن نَبَا سَمْعُهُ عن تِلْكَ الحِكَايات، أو أتَّمَ رُوَّاهَا في وقْتٍ مِنَ الأوْقَات، ثُم إذَا كَانَتِ الأعْمَالُ بالنِّيَّات، وبِها انْعِقَادُ العُقُودِ الدِّينِيَّات، فأيُّ حَرَجٍ على مَنْ أنْشَأَ مُلَحًا للتَّنْبِيه لا للتَّمْويه، ونَحَا بها مَنْحَى التَّهْذِيب لا الأكاذيب، و هل هو في ذلكَ إلَّا بِمَنْزِلَةِ مَنِ انْتَدَبَ لِتَعْلِيمٍ أو هَدَى إلى صِراطٍ مُسْتَقِيم»[2]، وقد يجد المتلقي في نفسه شيئًا من السكينة و الإطمئنان لهذا التبرير لأنَّه لا يسمع لكاذب أو مموِّهٍ لا يُوثَقُ في كلامِه وسَرْدِه.

ومن أجل تجاوز هذا الاضطراب ونحن بصدد التعرف على جانب المتلقي في العملية السردية وجب التفريق بين القارئين الحقيقي و الضّمني من وجهة النظر التي لا تقصي القارئ الحقيقي، والتي خلافاً لتصور تشاتمان تقصر حدود السرد بين: المؤلف الحقيقي، القارئ الحقيقي، الراوي و المروي له[3]؛ هذا التصور حسب نظرنا الأقرب إلى العملية والقبول باعتبار الضمنية سواء تعلقت بالتأليف أو القراءة والتلقي لا تكشف عن القَصْدِية و تتلاشى بذلك المؤْثُوقية فيزيغُ طرفا العملية السردية، كما أن الضمنية توحي إلى الصَّمت الذي يحطم الروابط التي تجمع العناصر السردية، وقد يجوز لنا تحوير الأسماء بدلاً من المؤلف

---

(1) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص3.

(2) نفسه:ص ص8–9.

(3) يُنظر: شلُوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعرية المُعاصرة، ص133.

والقارئ الضِمْنِيَّيْنِ إلى المؤلف الهمّاز، والقارئ الهمّاز؛ أما المسرود له الذي أثبت وجوده ودوره فيعرفه برَنْس على أنه: الشخص الذي يُروى له في النص؛ ويوجد على الأقل مروي له واحد لكُل سرد، يتموقع على نفس المستوى الحِكَائي الذي يوجد فيه الراوي الذي يُخاطبه، ويمكن أن يوجد أكثر من (مروي له)، يتم مخاطبة كلاً منهم بواسطة نفس الراوي، أو بواسطة راوٍ آخر، و يمكن للمروي له أن يُقدَّم كشخصية تلعب دوراً تتفاوت أهميته في المواقف و الأحداث المروية[1]؛ إذن فإن القارئ في الحالة السردية الشفهية لا يمكن أن يكون سوى حقيقياً، أو بمفهوم فولفغانغ ايزر القارئ المعاصر الذي يحتاج دائما إلى قارئ مثالي مستعد وحاضر بصفة دائمة من أجل ملأ الفراغ وسدِّ الثغرات التي يتركها القارئ الحقيقي والذي لا يصلح للعمل التطبيقي؛ وكما أسلفنا لم يكن هدف ايزر من هذا الطرح سِوى الوصول إلى مفهوم القارئ الضمني الذي يقدمه في قوله: إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نُسلم بحضور القارئ دون أن نحدد، مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني»[2]، ونحن نلاحظ هنا أن القارئ ينحصر في البنية الداخلية المتعلقة فقط بالنص، وهذه التركيبة تكون بالضرورة مختلفة عن ماهية القارئ الحقيقي، ومن كل ذلك يمكن أن نقول أن أيْزر يُسلّم بحقيقة أن النصوص الأدبية تكتسب طبيعتها من كونها تُقرأ، وقراءتها لا تكون إلا داخليا من خلال النص؛ وسنعرض لهذه العلاقة في الجزء الأخير من هذا الفصل في الحديث عن الشكل السردي من خلال النص.

وعموماً إذا أردنا أن نرصد المسرود له في المقامات الحريرية فيمكن أن نقسم المسرود لهم سواء فُرادى أو جماعات إلى الفئات التالية:

أ- المسْرود له الخارج حكائي : والذي يقابل السارد خارج حكائي، وهو يمثل كل من يهتم بسماع أو قراءة المقامة ثم نقلها أو روايتها بعد ذلك، ليكون وسيلة نقل لا يكلف نفسه عناء التحليل و النقد، وإذا اعتبرنا السارد الخارج حكائي هو الحريري الذي نرصده في عبارة ((حدث الحارث بن همام قال))، والذي نجده يحيل إلى نفسه بإستعمال ضمير المتكلم في قوله:«وأنشَأْتُ على ما أُعَانِيهِ مِنْ قَرِيحَة جَامدة، وفِطْنَةٍ خَامِدَة ورَوِيَّةٍ نَاضِبَةٍ وهُمُومٍ نَاصِبَة، خمسِينَ مَقَامَةً تحْتَوي على جِدِّ القَوْلِ وهَزْلِه، ورَقِيقِ اللَّفْظِ وجَزْلِه...، وأرْجُو أن لاأكُونَ في هذا الهَدَرِ الذي أورَدْتُه، و المَوْرِدِ الذي تَوَرَّدْتُه، كالباحِثِ عَنْ حَتْفِهِ بِظِلْفِه، والجَادِعِ

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص124.

[2] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، الدار البيضاء، 1995، ص29.

مارِنَ أنْفِه بِكَفِّه فأَلْحَقَ بالأَخْسَرِينَ أعْمَالاً الذِّينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ في الحَياة الدُّنْيا، وهُم يَحْسِبُونَ أنَّهُم يُحْسِنُون صُنْعًا على أنِّي وإن أغْمَضَ لِيَ الفَطِنُ المُتَغَابِي، و نَضَحَ عَنِّي المُحِبُّ المُحَابِي، لا أكَادُ أخْلُصُ مِنْ غُمْرٍ جَاهِل، أو ذِي غِمْرٍ مُتَجَاهِل، يَضَعُ مِنِّي لهذا الوَضْع، ويُنَدِّدُ بأنَّهُ مِنْ مَنَاهِي الشَّرْع»[1]، وهذا النوع من المُتلقين للمقامات الذين وصفهم الحريري بالجهل أو الحقد أو الغباء و منهم المُحِبّ لهذه المقامات المُعْجَبِ بما فيها من فوائد تعليمية و جماليات بيانية، ومن هؤلاء مثَلاً طلاب الحريري أو مُريديه أو حتى أبناؤه الذين حدثوا عنه؛ أو هم من أشار إليهم في مقدمة الكتاب بقوله:« وما قَصَدْتُ بالإحْمَاضِ فيه إلَّا تَنْشِيطَ قَارِئِيه، وتكْثِيرَ سَوَادِ طَالِبِيه»[2]، والواضح من هذا العرض المُقدَّم من طرف الحريري إلى جمهور القُرَّاء و الطُّلَّاب الذين يحتاجُون لما يحَفِّزُ قَرَائحَهُم و يستنهِضُ هِمَمَهُم؛ و لعل الحريري يقصد جمْهُورًا من القُرَّاءِ بعَيْنِهِ وهم من يحتاجُون لمَقاماته الذين يستمعُون و يَعُونَ ثُمَّ بعد ذلك ينقلون، وهم بالضرورة يعكسون الثقافة التي يخاطبها المؤلف من خلال مقاماته بل يقومون بدور الوسيط بين هذا السارد و تلك الثقافة؛ ولا يمكن أن تكون للمسرود له خارج حكائي وظيفة داخل المقامات فهو كما يصفه جينيت سَلْبي أو مستهلك وينحصر دوره في:«أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي أو يرفُضَها وفي أن يستهلك بعد فوات الأوان عملاً أدبياً أنجز بعيداً عنه ومن دونه»[3]، ويبدو أن الحريري أدرك ردّة الفعل من المسرود له هذه لما أراد تنشيط قارئي مقاماته و تكثير طُلَّابها؛ ويمكن أن نُدرج هذا المسرود له في دائرة سردية تُقابل دائرة السارد خارج حكائي و تكون بذلك مشابهة للمرآة التي تعكس ثقافةً يستهدفها الحريري من خلال مقاماته، ولا يستطيع هذا المَسرود له القيام بوظائف سردية أو المشاركة في أحداث المقامة و يكتفي بدور الوسيط الذي يقدم هذه الثقافة لمُتلقي آخر من بعده.

ب– المسرود له الداخل حكائي: وهو في مقابل السارد داخل حكائي، وفي المقامات الحريرية هو كل من يستمع للحارث بن همّام في حال روايته للأحداث، وهو بذلك تابع للحارث يكتفي بالاستقبال مثل سابقه المسرود له خارج حكائي؛ هذا المَسرود له هو الخاص بالسارد داخل حكائي الحارث بن همّام حيث يظهر بمجرد ظهور السارد داخل حكائي الذي يبدأ دوره عند إنتهاء السارد خارج حكائي من نطق عبارته التقليدية«حدَّث الحارث بن همّام قال»، أو عبارة«قال المُخبِرُ بهذه الحكاية» التي يوردها السارد خارج حكائي في متن المقامة؛ وسُرعان ما يتحول السارد خارج حكائي إلى مسرود له بمجرد انتهائه من نطق العبارتين السابقتين رغم أننا لا نجد أية قرينة في عبارة «حدَّث الحرث بن همّام قال» تدل على كون السارد خارج حكائي ضمن جماعة المَسرود لهم، كما يذكرها البديع في عبارة «حدَّثنا عيسى بن هشام قال» حيث تستطيع أن تُدْرِجَ السارد خارج حكائي هنا وهو البديع نفسه ضمن جماعة المَسرود عليهم؛ ولعل

---

[1] أبو محمد القاسم ابن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص6–8.

[2] نفسه:ص7.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص267.

الحريري أراد العدول عن هذا العرف التقليدي واكتفى بإطلاق العبارة و عدم تقييدها بمسرود له على وجه التعيين أو التخصيص لتكون صالحة لأي سارد يحدث بهذه المقامات؛ أو أن الحريري بنى هذه العبارة على عبارة البديع و ذلك أن البديع كان يحتاج إلى ذكر الضمير الدال على المَسرود له لإثبات الحكي و توثيقه، و الإعلام المتلقي بوجود سرد يتمثل في المقامة، هذا المُتلقي عند الحريري كان عالما بهذا السرد المُسمّى مقامة و هو ما جعل الحريري يبتعد عن التعيين الذي عند البديع.

ومما يلاحظ على هذا المسرود له تبعيَّته للسارد داخل حكائي في كل المقامات، وهو ينتظر السارد في إعلامه بالأحداث السردية أو الكشف عن هوية الشخصيات و خاصة البطل السّروجي الذي نري السارد في بعض المقامات يكشف عن هويّة للمسرود لهم من بداية المقامة كقوله في المقامة السنجارية:«قَفَلْتُ ذَات مرَّةٍ مِنَ الشَّام، أنْحُو مدينةَ السَّلام، في ركبٍ من بَنِي نُمَيْر، ورُفْقَةٍ أولِي خَيْرٍ و مَيْر، ومَعَنَا أبُو زَيْدٍ السَّرُوجِي عُقْلَةُ العَجْلان، وسَلْوَةُ الثَّكْلان، وأُعْجُوبَةُ الزَّمان، و المُشَارُ اليهِ بالبنان في البيان»[1]، ولا يستطيع هذا المسرود له في كل المقامات تحديد شخصية السّروجي أو التعرف عليه إلا من خلال السارد الذي يلعب دور المُفسر والدليل لهذا المتلقي الصامت السلبي، وقد تتبين هذه التبعية أكثر ويتجلَّى عجز هذا المسرود له بحاجته الدائمة لوسيط يُعرفه بالبطل أبي زيد حتَّى وإن كان هذا المتلقي ينتسب إلى أهل العلم والأدب و نجد مثل هذا الصنف في المقامة القهقرية يذكرهم الحارث بقوله:« لَحَظْتُ في بَعْضِ مَطَارِحِ البَيْن، ومطَامِحِ العَيْن فِتْيَةً عَلَيْهِم سِيمَا الحِجَا، وطِلَاوَةُ نُجُومِ الدُّجَى، وهُمْ في مُمَاراةٍ مُشْتَدَّةِ الهُبُوب، و مُبَاراةٍ مُشْتَطَّةِ الأُهْوُب، فهَزَّنِي لِقَصْدِهِم هَوَى المُحاضرة، واسْتِحْلاءِ جَنَى المُنَاظرة، فَلَمَّاالْتَحَمْتُ بِرَهْطِهِم، وانْتَظَمْتُ في سِمْطِهِم»[2]، وهؤلاء ينتظرون من هذا السارد أن يعرفهم بما لا يعلمون وإن كان لا يعلم أن يفهم بمن يعلم وهو في كل مرة يكون البطل السّروجي، وفي نهاية هذه المقامة يكشف السارد لهؤلاء المتلقين هذه الشخصية الذي استطاع أن يُنشِأ تلك الرسالة القهقرية قال السارد:« فلما صَدَعَ بِرِسَالَتِهِ الفَرِيدَة، وأُمْلُوحَتِهِ المُفِيدَة، عَلِمْنَا كَيْفَ يتَفَاضَلُ الإنْشَاء، وأنَّ الفَضْلَ بِيَدِ الله يُؤتيه مَن يشَاء، ثُمَّ اعْتَلَقَ كُلٌّ مِنَّا بِذَيْلِهِ، وفَلَذَ لَهُ فِلْذَةً من نَيْلِهِ، فأَبَى قَبُولَ فِلْذَتِي، وقال لَسْتُ أرْزَأ تلامِذَتِي، فقُلْتُ لَهُ كُنْ أبا زَيْد على شُحُوبِ سَحْنَتِك، ونُضُوبِ ماء وجْنَتِك، فقال أنا هُوَ على نُحُولي وقُحُولي»[3]، وقد علِم الحارثُ صاحبَه لأنه لم يأخُذ منه عطاءه و لم يعْرِفْهُ الحاضرون حتَّى قال له كُن أبا زيدٍ.

أما في المقامة المغربية فيظهر المسرود له وهم جماعة من طلبة العلم في مجلس من مجالس الأدب في أحد مساجد المغرب، حيث يلعب السارد كالعادة دور المُعَرِّف لشخصية البطل لما تفقده لفك رموز ما

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص169(المقامة السنجارية).

[2] نفسه:ص160(المقامة القهقرية).

[3] نفسه:ص ص167–168(المقامة القهقرية).

أُشْكِلَ على السارد و المسرود لهم في مسألة من مسائل الأدب وهي الخوض في الكلام الذي لا يستحيل بالانعكاس مثل قولنا: «سَاكِبُ كَاسٍ» التي تُقرأ في الاتجاهيْن، ولمَّا انتهوا إلى سبعِ كلماتٍ و كان الدور على الحارث بن همّام في الإنشاء أبدى استسلامه ولم يستطع له طلبا وقال لأصحابه:« لو حَضَرَ السَّرُوجِيُّ هذا المَقَام، لَشَفَى الدَّاءَ العُقَام، فقَالُوا لو نزَلَت هذه بِإِيَّاسٍ، لأَمْسَكَ على يَاسٍ»[1]، ومما يبدو أن المسرود له داخل الحكائي الذي يقابل السارد داخل حكائي وهو الحارث، لا يملك المعرفة و التعرف على الشخصيات الأخرى إلا من خلال الحارث بن همّام الذي يُوجِّهُ هذا المسرود له وغالبا ما يكون جماعة من المُتأَدِّبين أو طلاب العلم رغم أنهم يدخلون في الأحداث السردية للمقامة وقد يُشاكون فيها.

جـ– المسرود له الداخل حكائي + المسرود داخل حكائي: أي جُلساء الحارث بن همّام و هو معهم، عندما يتحول هذا الجمع إلى متلقي أو مسرود له من طرف راوٍ في أحداث المقامة، و غالبا ما يكون هذا السارد البطل أبو زيد الذي يظهر في أوصاف مختلفة ومنها صفة الضيف السائل في المقامة الكوفية حيث يطرق باب هؤلاء الرفقة السُمَّار و معهم الحارث بن همّام الذي يقول بعد ما أَذِنُوا للضيف:«فلَمَّا خَلَبَنَا بِعُذُوبَة نُطْقِهِ، وعَلِمْنَا ما وَرَاءَ بَرْقِهِ، ابتَدَرْنا فتْحَ البَاب، وتَلَقَّيْنَاهُ بالتِّرْحَاب، وقُلْنَا للغُلامِ هيَّا هيَّا وهَلُمَّ ما تَهَيَّا...و لما أحضَرَ الغُلامُ ما رَاج وأذكَى بينَنَا السِّرَاج تأَمَّلْتُهُ فإذا هُوَ أبُو زَيْد فقُلْتُ لِصَحْبِي لِيَهْنِئْكُم الضَّيْفُ الوَارِد ، بلِ المَغْنَمُ البَارد»[2]، ونرى ههنا إستعمال ضمير المخَاطب للجماعة فهم حسب السارد لا يعرفون أبا زيد ولمَّا عرفُوهُ من طريق الحارث أبدوا إعجابَهَم وإتخذو موقفاً بتغيير آرائهم بعد ما علموا ويصفهم السارد بقوله:«فَسَرَتْ حُمَيَّا المَسَرَّةِ فيهم، وطَارَتِ السِّنَةُ عَن مَآقِيهِمْ، ورَفَضُوا الدَّعَةَ التِّي كَانُوا نَوَوْها، وثَابُوا إلى نشْر الفُكَاهَةِ بَعْدَما طَوَوْها»[3]، ويبدو أن هؤلاء المَسْرُود لهم يملكون بعض الخبرة في الحُكم على الأحسن و التمييز بين الخَبَثِ و التِّبْر؛ و في المقامة المكية نجد السارد داخل حكائي و هو الحارث و جماعته يستمعون لسرد السارد الجديد وهو البطل أبا زيد وابنه و هما في هذه الحالة ساردِيْن مشاركين في المقامة حيث يقول السارد الاول وهو البطل بعد أن وعَدُوهُ بقضَاءِ حاجتِه و حَاجَة ابنِهِ على لسان الحارث بضميرالجماعة:«فَقُلْنا كِلَا المَرَامَيْنِ سيُقْضَى، وكِلَاكُمَا سَوفَ يَرْضَى، ولكنِ الكُبْرَ الكُبْر»[4]، و لعل طلبهم تقديم الكبير على الحدث في الكلام يعكس ثقافة معينة من الأخلاق الإسلامية و قيم المجتمع الذي ينتمي غليه المتلقي فهو يشارك في توجله السرد و السارد، وهو دور آخر زيادة على المُشاركة في الأحداث السردية للمقامة وهُو ما جعل السارد البطل يعرض عليهم سرد قصته لما رأى عليهم من هِمَمٍ عالية وشِيَمٍ جليلة حيث يقول:

---

(1) المصدر السابق:ص153(المقامة المغربية).

(2) نفسه:ص ص41–42(المقامة الكوفية).

(3) نفسه:ص43.

(4) نفسه:ص130(المقامة المكيَّة).

فانْعَطِفُوا في قِصَّتِي وأحْسِنُوا مُنْقَـــلَبِي

فَلَو بَلَوْتُمْ عِيشَتِي في مَطْعَمِي و مَــشْرَبِي

لَسَاءَكُمْ ضُرِّي الَّذي أسْــلَمَنِي للكُـــــرَبِ

و لَــوْ خَبَرْتُمْ حَسَبِي و نَسَــبِي و مَــذْهَبِي

و مـا حَوَتْ مَعْرِفَتِي مِـــنَ العُلُومِ النُّخَبِ

لمــا اعْتَرَتْكُم شُبْهَةٌ في أنَّ دَائِـــــي أَدَبِي

فَلَيْتَ أنِّي لَمْ أكُــنْ أُرْضِعْتُ ثَدْيَ الأدَبِ

فَقَـد دَهَانِي شُؤْمُـهُ وعَقَّنِي فِيـــــه أبِي[1]

وأمَّا السارد الثاني وهو في نفس الوقت مسرود له هو الإبن الذي وُعِد بقضاء حاجته من هؤلاء المتلقين للسرد، وقد أمْطَوا السّروجي ما يُوصِلُهُ إلى بَلَدِه حيث قالوا:«أمَّا أنْتَ فقَدْ صَرَّحَتْ أبْيَاتُكَ بِفَاقَتِك، وعَطَبِ نَاقَتِكَ، وسَنُمْطِيكَ ما يُوصِلُكَ إلى بَلَدِك، فما مأْرَبَةُ وَلَدِك»[2]؛ وكما قام الوالد وثَبَ الوَلَد كالبطل للبِراز وقال:

يا سادَةً في المَعَـــالي لهم مَبَـــانٍ مَشِيدَه

ومَنْ إذا نَابَ خَطْبٌ قامُوا بِـدَفْعِ المَكِيده

ومَنْ يَهُونُ عليْهِـــم بَذْلُ الكُنُوزِ العَتيدَه

أُريدُ مِنكُـــم شِوَاءً و جَـرْدَقًا وعَصِيدَه

فإنْ غَـــلَا فَرُقَاقٌ بِهِ تُـوارَى الشَّهِيدَه

أوَ لَمْ يَكُـنْ ذَا ولَاذَا فَشَبْعَةٌ مِـــنْ ثَرِيدَه

فإنْ تَعَـــذَّرْنَ طُرًّا فَـــعَجْوَةٌ ونَهِيدَه[3]

---

[1] المصدر السابق:ص132.

[2] نفسه:ص ن.

[3] نفسه:ص133.

وهنا يكون هذا المسرود له أكثر نشاطاً من سابقيه ولا يكتفي بموقف السماع و الاستقبال؛ وإذا رمزنا لهذا المسرود له بالحرف(م) فإنه قد ينتج لنا مسرود له جديد على النحو:

د– (م) + السارد الجديد: أي عندما يتحول المروي له مع الراوي إلى متلقي أو مروي له وذلك عندما يظهر لنا راوٍ جديد داخل أحداث المقامة، وقد يسهم هذا التوليد للمسرود له في كل مرة يظهر فيها راوٍ جديد، في ثراء المقامة و تنويع فوائدها، ويُطيل النَفَس في الإبداع السردي و نجد في المقامة الكوفية حالة من توالد السرَّاد الذين يتحولون إلى متلقّين للسرد كل ما ظهر سارد جديد، حيث تكون البداية مع السارد الرئيسي و هو الحارث بن همام ثُّم بظهور سارِدٍ جديد وهو البطل السروجي يتحول السارد الرئيسي و جماعة المسرود لهم إلى جُمهُورِ مُتلقين للسَّارد الثاني حتَّى يظهر سارد جديد و هو إبن السّروجي الذي يخاطب جمهور متلَقِي السارد الثاني و ساردهم معهم و تبدأ قصة الإبن مع أبيه الذي لا يعرفُه عندما حلَّ ببيته سائلًا المطعم و المأوى ويفتحُ له الشاب الباب بعد أن استفتح وأنهى مسألته بجواب قائلًا:

والله ربَّنَـا الذِّي سَـــنَّ القِـــــرَى وأسَّسَ المَحْجُوجَ في أُمِّ القُـــرَى

ما عِنْدَنَا لِـــــــطَارِقٍ إذَا عَـــرَا سِوَى الحَديثِ و المُنَاخِ في الذَّرَى

و كيْفَ يقْرِي مَن نَفَى عَنْهُ الكَرَى طَوَى بَرَى أعْظُمَهُ لمَّـــــا انْبَرَى

فَـمَا تَرَى فيما ذَكَرْتُ مَـا تَرَى[1]

ويبدأ الابن في سرد قصته التي جاءت مُختصرة مُجيباً أباهُ لمَّا سأَلَه عن إسمه ونسَبه بقوله:«اسْمِي زَيْد و مَنْشَئي فَيْد، وَوَرِدْتُ هذه المَدَرَة أمس، مَعَ أخْوَالي مِنْ بَنِي عَبْس، فَقُلْتُ لَهُ زِدْنِي إيضَاحًا عِشْتَ و نُعِشْت، فقَال أخبرتني أمي بَرَّة، وهْيَ كاسْمِها بَرَّة، أنَّها نَكَحَتْ عَامَ الغَارَة بِماوَان، رَجُلًا مِن سَرَاةِ سَرُوجَ وغَسَّان، فَلَمَّا آنَسَ مِنْها الإثْقَال، وكَانَ بَاقِعَةً على مَا يُقَالُ، ظَعَنَ عنها سِرًّا وهَلُمَّ جَرًّا، فَما يُعْرَفُ أحَيٌّ هُوَ فيُتَوَقَّع، أم أُودِعَ اللَّحْدَ البَلْقَع»[2]؛ وسُرْعان ما يعود السرد إلى عقِبِه حتَّى ينتهي عند السَّارد الرئيسي الحارث بن همام ليكتشف أن القصة من نسج خيال السروجي و حيّله بعدما نال مُرَادَه منهم ومنه ويُصارحه في أخر المقامة بالخدعة بقوله:

يا مَنْ تظَنّى السَّرَابَ مَـــاءً لَمَّا رَوَيْتُ الذي رَوَيْتُ

ما خِلْتُ أن يَسْتَسِرَّ مَكْرِي وأنْ يُخِيـلَ الذي عَنَيْتُ

---

[1] المصدر السابق:ص45(المقامة الكوفية).

[2] نفسه:ص ص45–46.

والله مـا بَرَّةٌ بِعِرْســـــــي ولَا لِيَ ابْـنٌ بِهِ اكْتَنَيْتُ

وإنَّمـــــــا لي فُنُونُ سِحْرٍ أبْدَعْتُ فيها وما اقْتَدَيْتُ

لمْ يَحْكِها الأصْمَعِيُّ فيما حَكَى ولاحَاكَاها الكُمَيْتُ[1]

ويتصل القارئ أو المتلقي ببنية النص اتصالا وثيقاً بعلاقة تفاعلية بين قطبي العمل الإبداعي، وحسب أيْزر هما: القطب الفني والذي يتمثل في نص المؤلف والقطب الجمالي[2]، الذي يكون نتاجاً لقراءة المتلقي الذي يظهر من خلاله هذا النص المؤَلَّف ويتحقق بواسطته؛ ويمكن أن نقول من خلال ما سبق أن المسرود له أو القارئ من الجوانب الفاعلة في الفنون السردية، وذلك لأنه حسب نظرنا المرآة العاكسة للعمل الإبداعي ولا يتحقق هذا الأخير إلا من خلال مُتلقي فاعل يساهم في بنية النص و إعادة توجيهه برؤية جديدة لا تكون بالضرورة مغايرة أو هادمة، ولا يكتفي المسرود له بدور المتلقي الصامت الذي يستهلك دون أن تكون له رؤية تأويلية يُدركُ بها خبايا النصوص السردية التي تحمل تأويلات متعددة؛ وقد رأينا في المقامات الحريرية دور المسرود له سواء كان فرداً أو جماعة فاعلاً في البناء السردي العام للمقامة وحيث نجد أنه كلما توسعت الدوائر السردية للسارد ظهرت في المقابل دوائر لجماعة من المسرود لهم مما يُطيلُ في النفَس السردي للمقامة التي تأخد مسارات متعددة كلما توسعت هذه الدوائر، أما الدائرة الأولى فهي التي تبدأ من خارج السرد وتضم جماعة المسرود لهم الخاصة بالسارد خارج حكائي وتتصف هذه الدائرة بالخمول و الصمت حيث لا نجد لها أي دور سوى الاستماع أو المشاهد، و في الدائرة الثانية نجد جماعة المسرود لهم الخاصة بالسارد داخل حكائي وهو الحارث بن همام وتكون هذه الجماعة في عمومه مشاركة في الاحداث السردية وأكثر فاعلية من أصحاب الدائرة الأولى حيث يمكن أن نرى المسرود له في هذه الدائرة يبدي رأيه أو يقدم تفسيرات وتأويلات للأحداث السردية؛ و قد وجدنا أن هذه الدوائر تتعد في كل مرة يظهر فيها سارد جديد ليتحول السارد في كل مرة إلى مسرود له كما رأينا في المقامة الكوفية.

---

[1] **المصدر السابق:ص ص48-49.**

[2] **ينظر: فولفغانغ ايزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص12.**

ثالثا– منظور المسرود (النص):

ترتبط أركان السرد ببعضها ارتباطا وثيقا، فالراوي مهما كان موقعه مرتبط بالقارئ و إن اختلفت مستوياته و ثقافته، ويرتبط الطرفان بالنص السردي الذي يعتبر بذلك حلقة الوصل بين السارد و المسرود له، كما أن هذه العلاقة لا يمكن أن تتحدد إلا من خلا ل الشكل السردي وطبيعة النصوص المسرودة؛ وقد يُلاحظ تأثير أحد هذه الأركان على الأخر فنجد أن هناك توجيها للقارئ من طرف الكاتب مثلا، أو يتأثر هو بمجموعة المتلقين، أو حتى طغي النص من خلال اكتساب سلطة يتأثر بها كل من طرفي المعادلة السردية؛ وقد تُنتَهك هذه السلطة من طرف حد من حدود السرد وهو المتلقي مثلا وذلك بسعيه نحو الوصول إلى النهاية السردية والإطلاع المباشر على الأصل عبر تجوز الفقرات و الأحداث، أو يمكن أن نقول حرق مراحل الحكاية بدافع التلذذ بالمواقف التي تحقق المتعة، أو جوانب الطرفة من المقامة؛ وقد نعمد إلى تسريع ايقاع الأحداث أو القفز عليها و تجاوزها دون مراعاة لقواعد السرد،كما أن هذه اللذة التي يسعى وراءها القارئ دوماً تجعله يبتعد عن الحد الأول من حدود السرد وهو المؤلف فلا يكون –أي القارئ–مشاركاً في تحقيق القصدية المطلوبة في العمل السردي و تنخرم بذلك السلسلة السردية ويتسلل شعور عدم الرضى في نفس المؤلف حيث أنه يكتب ما لا يُقْرَأُ، ونجد مثل هذا المفهوم عند رولان بارت في كتابه ((لذة النص)) حيث يجمع بين السرد و الجسد في مصطلح(التَعْرِيّة)[1]، فالجسدية منها تنتهي بحصول اللذة التي تكون لحظية مؤقتة، وكذلك السردية فالغاية منها الوصول إلى النهاية دون التزام سردي؛ ولو أردنا أن نتقصى هذا المفهوم في الشكل السردي المقاماتي قد نصل إلى تعارض توجده الخصوصية الفنية للمقامة، فمن جهة نجد البراعة اللغوية و الزينة البديعية و القدرة البلاغية، تبهر القارئ وتمنعه من الانزلاق في أوحال شهوات التعري السردية، بل تُغْريه بالتمتع بالإيقاع الطبيعي لهذا السرد، فيمتلِأُ جِرابُه بالقناعة و الرضى الدائم و يتغلب على تلك اللذة اللحظية المُصطنعة و التي تنتهي بمجرد اكتشاف القارئ للنهاية.

ومن جهة ثانية فكاتب المقامة يحرص على استدراج القارئ نحو طريق واحد هو الذي يرسمه من خلال تهيئته نفسياً و ذلك بنثر جرعات مُتَفَاوتة من اللذة المرغوبة من طرف المتلقي في جميع مراحل أحداث المقامة، فينتج في الأخير قارئ يحمل ثقافة الالتزام بالإيقاع السردي والتي تقرب حدي السرد بواسطة النص لتتحقق بذلك القصدية و بعدها الموثوقية وصولاً إلى جمالية البنية السردية المقاماتية.

إن اعتبار المقامة من فنون السرد لا يضعها بالضرورة في نفس الخانة مع باقي الأنماط السردية، ولكن يمكن أن نصطلح على صفتها التي تكتسب سمة النص الأدبي، ونتساءل عن مفهوم النص في الأدب قديما و حديثا؟ وكيف يتجلى هذا المفهوم من خلال فن المقامة؟

---

[1] ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دارالوسيم، دمشق، ط1، 1992، ص34.

أما قديماً فنجد دلالة النص عند الزمخشري تتراوح بين معان حسية وأخرى مجازية في قوله:«الماشطة تنص العروس على المنصة، أي ترفعها؛ وإنتص السنام:ارتفع وانتصب؛ ومن المجاز نص الحديث إلى صاحبه؛ ونُصَّ فلان سيِّداً: نُصب؛ وبلغ الشيءُ نصه أي منتهاه»[1]، فمعاني الارتفاع، والانتصاب، والعُلو أو البروز هي معان ظاهرة؛ وقد يعني النص في المجاز، التعيين والتكليف، وأيضا قد تكون بمعنى النهاية؛ ونجد علماء الحديث يستعملون النص بمعنى الدليل أو السند وهو من التوثيق.

وحديثا نجد شيئاً من التخصيص لمعنى النص إضافة لما سبق من المعاني اللغوية القديمة، فالنص:« صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنىً واحداً، أو لا يحتمل التأويل»[2]، وهذا المعنى هو الأقرب إلى الإسناد لأن الأصوليين يستعملون النص للإثبات ونفي التأويل؛ وأضاف المعجم الوسيط إلى المعاني السابقة معنى الشدة الذي يناسب البناء و السبك.

أما صيغة الكلام أو السرد وهو عند تودوروف نمط السرد:«فهو يتعلق بالكيفية التي يعرضُ لنا بها السارد القصة و يُقدمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نُحِيل عندما نقول إن كاتبا يُبين لنا الأشياء، بينما لا يفعل كاتب آخر سوى أنه يقولها»[3]، ولا شك أن هذه الصيغ تخضع لموهبة السارد أو المؤلف وعبقريته وكذا الرؤية السردية أو منظور السرد الذي يظهر هذه الصيغة ويُجليها للمتلقي؛ ومن خلال تتبعنا للمقامات لمحنا هذه العبقرية الحريرية وتجلت لنا في البراعة الظاهرة في صياغة الأحداث السردية للمقامة أو حبْك المشاهد و تخريجها بأنماط وصُور متعددة زادت من الجماليات السابقة في السرد المقاماتي.

و لو عرضنا المقامة في هذا البحث لوجدناها تحافظ على الشكل العام التقليدي للنصوص الأدبية و خاصة النثرية، حيث تُبدأ المقامة بالمقدمة الوصفية ثم العرض أو الحبكة وتنتهي بخاتمة هي المخرج من تلك العقدةح وقد تتوزع صيغ السرد وتتفاوت بين مفاصل المقامة الثلاث التي قد تسمح إحداها بصيغة معينة ولا تسمح الاخري بتلك الصيغة لعدم التناسب أو التناسق، وهنا تظهر براعة المؤلف و قدرته على توظيف تلك الصيغ و تركيبها وفق الرؤية السردية الإبداعية؛ وقد يستعمل الحريري في المقامة أكثر من صيغة سردية ولعلنا نتتبع صيغتي السرد التقليديتان و هما الحكي الذي يقول فيه السارد و يُبيِّن للمتلقي الجوانب السردية ويلعب دورا في التوجيه و الثقافة؛ أو العرض الذي يكتفي فيه السارد بنقل الأحداث السردية التي تقوم بها الشخصيات السردية في المقامات؛ وقد تتعارض الصيغتان من وجهة نظر السرديات الحديثة ونجد جينيت يقر بهذا التعارض حيث يقول:«هناك في أُصُول التقليد الكلاسيكي، قسمان مُتناقضَان على ما يبدو

---

[1] أبو القاسم جار الله محمود بن عمرالزمخشري، اساس البلاغة، ج1، ص275، مادة (نصص).

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص926.

[3] تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي: مقولات السرد الأدبي، ص61.

بحيث يتموضعُ السرد في تَعَارضٍ مع المُحَاكاة، هنا كنَقيضٍ لها و هُنَاكَ كصيغَةٍ من صِيَّغِها»[1]؛ إلا أنه لا يُخفي وجه الاتفاق بين الصيغتين حيث يجوز المزج بينهما أحيانا لينتج لنا الحكي الدرامي، هذه الصيغ السردية تأخد حسب جينيت منحيين[2] هما:

– **مَحكي الأقوال**: أو المحاكاة التامَّة و هو التمثيل الأدبي أي الإخبار الذي يُتَاحُ مثلاً للمحكمة أن تُخْبِرَ بنفسها أحد دلائل الإثبات، حيث تجد الشخصيات مجالاً للحديث عن نفسها دون تدخل من السارد.

– **محكي الأحداث**: أو المحاكاة غير التامَّة و هو السرد الذي يتدخل فيه السارد ليحكي الأحداث السردية وفق رؤية معينة (درامية)، أو يمكن القول هو المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية حيث يقدم السارد الأحداث بطريقته.

ولا يمكن الالتزام بفصل الصيغتين عن بعضهما أثناء البحث في مفاصل المقامة، حيث نجد التداخل بين السارد و الشخصية لأن الحارث يكون غالبا ساردا مشاركا في الأحداث السردية وحتى البطل يمارس عملية السرد أحيانا، فتتداخل محكيات الأقوال مع الأحداث وقد يكون ذلك في صالح الجوانب الجمالية في المقامة و يعكس براعة الحريري و عبقريته الفنية؛ فالمقامات هي "خلاصة" لكن العناصر المُكونة لها خاضعة لحركة المجموع، و المعرفة المُسْتشهد بها يجرفها تيار السرد و مع أن التعرف عليها يظل ممكنا فإنها تخضع للتحول بشكلٍ خفي[3]؛ حيث يذكر كيليطو مأخذ ابن الخشاب على الحريري في المقامة المراغية حين أدخل أداة النفي على المثل الذي أورده في المقامة المراغية وهو قوله:«إن البُغَاثَ بأرضنا لا يستنسِرُ»[4]، و من الواضح أن الحريري مضطرٌ لهذه الزيادة التي فرضها سياق المقال الذي يستوجب النفي لا الإثبات، أي نفي إستنسار البُغَاثِ[*] وهذا موضع مدح لأهل المراغة وليس ذمًّا كما يدعي ابن الخشَّاب.

ويمكننا القول بعد تتبعنا للمقامات الخمسين أنها تحمل سمة واحدة متشابهة وهي اللقاء بين الحارث بن همام و بطل المقامات أبا زيد السروجي في مقدمة المقامة، وتحمل في معظمها وصفًا عامًا لشخصية البطل أي في حالة الإنكار من طرف الحارث و تُؤجَّل حالة التعريف إلى الخاتمة التي يكون فيها الفراق؛ و مما يُلاحظُ في المقامات الحريرية على خلاف البديعية الالتزام الدقيق من المؤلف بمنهجٍ واحد متشابه يجمع بين المقامات الخمسين و هو بنية المقامة كما ذكرنا حيث يخضع لنظام واحد يتكون من البداية و

---

[1] جيرار جينيت، طرائق تحليل السرد الأدبي:حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، منشورات إتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص72.

[2] نفسه:ص73.

[3] ينظر: المقامات السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص156.

[4] أبو محمدالقاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص52(المقامة المراغية).

[*] جمع بغاثة وهو الضعيف من الطير ومعناه لا يمكن أن يكون نسرا أو يتشبه به.

الأحداث و النهاية؛ حيث تكون البداية بالتعارف و ثم الأحداث التي تحمل الحبكة و أخيراً خاتمة المقامة التي تنتهي بالفراق بين الحارث والسروجي؛ وقد ذكر عبد الفتاح كيليطو ملاحظته التي يرى فيها تشابه البناء العام للمقامة الواحدة مع البناء العام للكتاب حيث يقول:« الوحَدتان السَّرديتان اللتان تُؤَطِّران كل مقامة من المقامات (اللقاء – الفراق) تُؤَطِّران كذلك الكتاب؛ يسْتَنْسِخُ العَالمُ الصغيرُ على مُسْتَواهُ نُقْطَتَيْ بدء وخاتمة العالم الكبير»[1]، حيث نجد أن الحارث بن همام يتعرف على البطل في المقامة الأولى وهي الصنعانية و يُودعه في الأخيرة البصرية بعد أن خاض معه مغامرة ممتدة عبر خمسين مقامة جابت القطر الإسلامي من الشرق إلى الغرب وحتى بلاد العجم وفق تسلسل زمني لم يُحدد بأجل أبقاه المؤلف مفتوحاً للدلالة على امتداد هذا الفن ما بقي الزمن.

أ– مقدمة المقامة: تكون المقدمة في المقامات الخمسين عادة مقدمة وصفية للمكان أو الأشخاص أو تقديماً ثقافياً تتميز به مدينة ما مثلاً، ولا يمكن أن نفصل أو نتجاهل العلاقة بين المقدمة في كل المقامات و موضوع المقامة إذ لابد من وجود رابط يجمع السابق باللاحق، خصوصاً وأننا اعتدنا دقة وظبطاً شديدا من الحريري لمنهجه في التأليف ورغم أن المقدمة في المقامة عبارة عن وصفٍ تمهيدي لظهور شخصية البطل ومؤشر لبداية الأحداث السردية إلا أن الحريري جعلها في أحايين كثيرة وسيلة لتبليغ رسائل و ثقافة محددة للمتلقين.

لقد درجنا في جل المقامات على اكتفاء الحريري في المقامة الواحدة ببداية واحدة يكون فيها اللقاء ونهاية واحدة يكون فيها الفراق، إلا أننا نجد الحريري يعدل أحيانا عن هذه الصيغة إذ نجد فِراقَان بين الحارث و السّروجي في المقامة الواحدة، فقد وجدنا في المقامة الحلوانية لقاء بين الشخصيتين وفراق قبل بداية الأحداث السردية أي في المقدمة التي تبدأ من فاتحة المقامة وتنتهي عند بداية الحبكة بظهور البطل في قوله:«...فدخل ذُو لِحْيَةٍ كَثَّة، وهيئةٍ رَثَّة، فسَلَّمَ على الجُلَّاس، وجَلَسَ في أُخْرِيَاتِ النَّاس، ثُمَّ أَخَذَ يُبْدِي ما في وِطَابِه، ويُعْجِبُ الحاضِرِينَ بِفَصْلِ خِطَابِه»[2]، ولا يمكن لنا أن نُغفل من خلال هذه المقدمة أن نذكر صِلَتَها بنهاية المقامة الأولى وهي الصنعانية التي انتهت بتعرُّف الحارث بن همام لأول مرة على شخصية البطل أبي زيد وفي مقابل هذا التعريف يبدأ الثانية مباشرة بالتعريف عن بعض صفاته هو وذلك أن الحريري يسعى لإيجاد توازن بين الشخصيتين يُحَافظ عليه في كل المقامات؛ أما صيغة الحكي التي استعملها الحريري في وصف شخص الحارث فهي العرض لأن الحارث يُعد شخصية مشاركة في الأحداث و هو يتحدث عن نفسه، و يدخل هذا الوصف تحت مسمى الخِطاب حيث نجد الحارث في عرضه ينتج أفكاراً وهو من صيغ محكي الأقوال وبدايتها بقوله:«كَلِفْتُ مُذْ مِيطَتْ عَنِّي التَّمائم، و نِيطَتْ بِي العَمائم، بأن أَغْشَى مَعَانَ

---

[1] **المقامات السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، ص195.**

[2] **أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص20(المقامة الحلوانية).**

الأدب، وأُنْضِيَ إليْهِ رِكَابَ الطَّلَبْ، لأعْلَقَ مِنْهُ بِما يكُونُ لي زِينَةً بين الأنَام، ومُزْنَةً عندَ الأوَام، وكُنْتُ لِفَرْطِ اللَّهَجِ بإقْتِبَاسِه، والطَّمَعِ في تَقَمُّصِ لِبَاسِه، أُبَاحِثُ كَلَّ مَن جَلَّ وقَلَّ، وأسْتَسْقِي الوَبْلَ و الطَّل، وأتَعَلَّلُ بِعَسَى ولَعَلَّ»[1]؛ ولعلَّنا نُدركُ نوع الخِطاب المراد من خلال هذا العرض إذ نستطيع إدراجه تحت الخطاب الأدبي الذي يُعالج القضايا الأدبية و هذه سمَة غالبة في المقامات الخمسين فمدار التأليف كله حول الأدب وفنونه، فشخصية الحارث تظهر في كل المقامات بهذه الصفة و هي السعي و الغربة لأجل العلم والأدب عكس البطل أبي زيد الذي يجعلهما مطية و وسيلة للاستجداء، فهذا أستاذ في الشحاذة و ذاك تلميذ يطلب العلم والأدب؛ و يمكن أن ندرج هذا النمط من الحكي تحت مسمى الملفوظ الخطابي و هو أحد أربعة أنماط للملفوظات السردية ذكرها بيرنار فاليط في كتابه النص الروائي وهي[2]:

- ملفوظ سردي.
- ملفوظ وصفي.
- ملفوظ خطابي.
- ملفوظ شفهي.

هذه الصيغ السردية تجتمع وتتفرق في المفصل الواحد من المقامة فقد وجدنا المقامة الحلوانية التي تبدأ بدايةً تقليدية بجملة«حكى الحارث بن همام قال» التي تعلن على حضور السارد، و بداية السرد وكذا إلزام المتلقين للإستماع لهذا السرد الذي يبدأ بمجرد انتهاء السارد من التقديم للأحداث السردية وهو في قول السارد:«حضَرْتُ دار كُتُبِها التي هيَ مُنْتَدَى المُتَأدِّبِين، و مُلْتَقَى القَاطِنِينَ منهُم و المُتَغَرِّبِين»[3]؛ ولو أردنا التمييز بين الملفوظات السردية و الوصفية في هذه المقدمة لكانت على النحو التالي:

قال:كَلِفْتُ مُذْ مِيطَتْ عنِّي التَّمائم ... فلَمَّ حَلَلْتُ حُلْوان، و قد بلَوتُ الإخوان ... ألْفَيْتُ بها أبا زيدٍ السَّرُوجي ... فتَعَلَّقْتُ بأهدابه ... ونافَسْتُ في مُصَافَاتِه ... ولَبِثْنَا على ذلك بُرْهَة، يُنْشِئُ لي كُلَّ يَوْمٍ نُزهَة ... إلى أن جَدَحَتْ لَهُ يَدُ الإمْلاقِ، كأْسَ الفِرَاق ... فَشَحَذَ للرِّحْلَةِ غِرارَ عَزْمَتِه ... فلَمَّا أُبْتُ من غُرْبَتِي، إلى منْبِتِ شُعْبَتِي حضَرْتُ دَار كُتُبِها ...المُتَغَرِّبِين[4].

ونجد أن هذه المقدمة تنتهي بملفوظات وصفية لدار الكتب البصرية، ولو أحصينا عدد الملفوظات السردية في مقدمة المقامة الحلوانية لوجدناها أحد عشر صيغة أي ما يقارب السدس من مجموع الصيغ، ومعنى ذلك أن السارد في هذه المقدمة ينطق بخمس صيغ وصفية في مقابل صيغة سردية واحدة، مما يجعل هذه المقدمة وصفية تمهيدية تنتهي بظهور البطل وبداية الحبكة حيث يأخذ السرد مكان الوصف؛ ونجد أن الحريري

---

[1] المصدر السابق:ص17(المقامة الحُلوانية).

[2] ينظر: برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات و مفاهيم، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، 1999، ص36.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص20.

[4] نفسه:ص ص17-20.

يُحافظ على هذا المنهج في كل المقامات، ففي المقامة السّاسانية التي يفتتحها السارد على غير العادة بعبارة مركبة بقوله:«حكى الحارث بن همام قال بَلَغَنِي أن أبا زيدٍ» مما يُوحي بحضور السارد و نوع السرد المبُلَّغِ به السارد الذي كان مسروداً له قبل بداية هذا السرد؛ وعلى عكس المقامة الحلوانية فإننا لا نكاد نجد تقديماً للمقامة كالذي عهدناه في الأخريات حيث يكتفي السارد الأول وهو الحارث بن همام بنطق ملفوظين وصفيين وآخر سردي في قوله:«حين ناهَزَ القَبْضَة، وابْتَزَّهُ قَيْدُ الهَرَمِ النَّهْضَة، أحْضَرَ ابنه بعد مااسْتَجَاشَ ذِهْنَهُ وقال لهُ»[1]، أمَّا بقية المقامة فهي مجموعة وصايا أبي زيد لإبنه يُحرصُ فيها على تلقينه حرفة أبيه وجده ساسان بعدما يبين له كساد المهن الأخرى و صعوبتها أمام مهنة الكدية و الشحاذة؛ ولعل هذه الوصايا تُحَذِّرُ القارئ وتُنبَّهُهُ بعد ثمانٍ وأربعين مَقَامة بالوصول إلى نهاية الرحلة وبالتالي نهاية السرد فلم يبقى أمامه غير الخِتام الذي يكون بتوقف السرد عند توبة أبي زيد و توقفه عن الكدية في المقامة الأخيرة من الخمسين وهي البصرية.

ب– الحبكة (العقدة): تمثل الحبكة مفصلاً مهما في المقامة إن لم تكن الأهم وذلك أنها تحمل موضوع المقامة وتكون رابطًا بين مقدمة المقامة و مخرَجها الذي يحمل حلاًّ للعقدة المحبوكة، وهي البناء الحكائي المُحكم للأحداث السردية من قصة أو مسرحية أو غيرها؛ وقد تكون تقليدية نجدها في القِصص الغامضة التي قد تتفق وقد لا تتفق مع الركيزة الحقيقية للقصة، أو تكون حقيقية والتي نجدها في القِصص الفضفاضة الواقعية[2]، ويمكن أن نلاحظ في جل المقامات اعتماد الحريري على عقدة واحدة في كل مقامة غير واحدة نجده يتناول فيها قصتين منفصلتين وهي المقامة البِكْرية التي لا نصلُ فيه إلى النهاية المُعتادة بعد نهاية القِصَّة الأولى ونلمس تحدد الحبكة بعد تلاشيها بنهاية القصة الأولى ثُم يصل السرد إلى المخرج المُعتاد في نهاية المقامة؛ وقد يكون تلاشي هذه الحبكة بطريقة سلبية أي أن المخرج منها أو النهاية لا تكون كما يريدها السارد و يصل فيها البطل إلى الإنهيار ولذلك تسمَّى بالحبكة النازلة[3]، ولم نجد في المقامات الخمسين هذا النوع من الحبكة لأننا لم نشهد سقوط البطل في كل المقامات إلا في المقامة الساسانية التي قارب فيها أبو زيد من السقوط لما ناهَزَ القبضة؛ أما الحبكة الصاعدة أو الناجحة[4]، و هي حاضرة في كل المقامات فهي عكس النازلة حيث يصل البطل إلى مبتغاه وغايته سواءً بصفةٍ تصاعدية أو ناجحة تتخللها بعض الصعوبات في طريق البطل لتحقيق أهدافه؛ وفي حالة تعدد الحُبَك يتولى السرد الجمع والتنسيق بينهم.

---

[1] المصدر السابق:ص569(المقامة الساسانية).

[2] ينظر: رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الرواية، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ط3، 1992، ص298.

[3] ينظر: ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص220.

[4] نفسه:ص221.

و لو عُدْنا للمقامة الحلوانية بعد أن رصدنا صيغ الحكي التي إستعملها الحريري في مقدمتها لنرصد الحبكة فيها والتي بقول السارد: «فدخل ذو لحية كَثَّة»، و تنتهي عند قوله:«حتَّى أنْكَرْتُ حلْيتك فأنشأَ يقُول»؛ وقد جاءت الملفوظات السردية في هذه الحبكة على النحو التالي:

فدَخَلَ ذو لِحْيَةٍ كَثَّة ... فسلَّمَ على الجُلَّاس ... فقال لِمَن يَليه، ما الكتاب الذي تنظُرُ فيه، فقال ديوان أبي عُبَادة ... فقال هل عثَرْتَ فيما لَمَحْتَهُ على بديع اسْتَمْلَحْتَه، قال نعم ... فقال لهُ ياللعَجَب ولِضَيْعَةِ الأدب ... وأنْشَد ... فاسْتَجَادَهُ من حَضَرَ واسْتَحْلاه، واسْتَعَادَهُ مِنه واسْتَمْلاه، وسُئِلَ لِمَنْ هذا البَيْت، وهَلْ حَيٌّ قَائِلُهُ أو مَيْت، فقال أيْمُ الله ... إنَّهُ يا قومُ لِنَجِيِّكُمْ مُذِ اليوم، قال فكأنَّ الجَمَاعَة ارتَابَتْ بِعَزْوَتِه وأبَتْ تصْديقَ دِعْوَتِه، فتَوَجَّسَ ما هَجَسَ في أفْكَارهم ...فقَرَأَ إنَّ بعْضَ الظَّنِّ إثْم، ثُمَّ قال يارُوَّاةَ القَريض، وأساة القول المريض ... وقد قيل فيما غبَرَ من الزَّمان عند الإمتحان، يُكْرَمُ الرجُل أو يُهان، وهاأنا قد عَرَضْتُ خَبيئَتِي للإخْتِبَار ... فابْتَدَر أحَدُ مَنْ حَضَر وقال أعرفُ بَيْتًا لم يُنْسَجْ على منوالِه ... فلَمْ يَكُنْ إلَّا كَلَمْحِ البَصَر أو هُوَّ أقْرَب حَتَّى أنْشَد فأغْرَب ... فحَارَ الحَاضِرُونَ لِبَدَاهَتِه ... فلَمَّا آنَسَ إسْتِئناسَهُم بكلامِه ... أطْرَقَ كطَرِفَةِ العَيْن ثُم قال ودُونَكُم بيْتَيْنِ آخَرَيْن وأنْشَد ...قال المُخْبِرُ بهذه الحِكَايَة فلَمَّا رأيت تلَهُّبَ جَذْوَتِه ...أمْعَنْتُ النَّظَرَ في تَوَسُّمِه ... فإذا هو شيخُنا السَّروجي ... فهَنَّأْتُ نفسِي بِمَورِده، وابْتَدَرْتُ اسْتِلامَ يَدِه، وقُلْتُ لَهُ ما الذي أحَالَ صِفَتَك حتَّى جَهِلْتُ مَعْرِفَتَك ... فأنْشَأ يقول[1] .

وههنا نلاحظ غزارة الملفوظات السردية وقلّة الفراغات الدالة على الملفوظات الوصفية بينها؛ ولا ريب أننا نستطيع التعرف على موضوع المقامة من خلال هذه الملفوظات السردية المجردة، كما نجد استعمال الحريريُ الخطاب الأدبي بصورة طاغية في هذه المقامة لتوافقه مع موضوع المقامة الذي يتناول بديع التشبيه في الشعر وتحديدا ديوان أبي عُبادة الذي كان المرجع في هذه المبارزة بين اليطل أبي زيد و مُناظريه ممن حضر بالمجلس، ولعلَّنا نلحظ من هذه المبارزة الشعرية حِرْصَ الحريري على الإنتصار لبَطَلِهِ الذي هو إنتصارٌ لنَفْسِه؛ وكأن الحريري يُعِيد صياغة قِصَّتِه مع المقامات لمَّا حمَلَها من البصرة إلى بَغْداد و قد إرتابت الجماعة في بغداد بعَزوَتِه وأبتْ تصْدِيقَ دِعْوَتِه، فعَرضَ نفسَه للإختبار ولم يُفْلِح الحريري و أفلَح السروجي لمَّا جاء بما لم يسْتَطِعْهُ من سبقَه فأُعْجِبَ الحاظرون ببداهته وصَدَّقوا قوله وإنتَصَر البطل للحريري؛ ونلاحظ أن الحريري قد تطرَّق في مسروده المقاماتي لعدة قضايا نقدية منها:

- قضية الصنعة والزخرفة البديعية (موضوع المقامة الحُلْوانية).

- قضية صناعة النثر أو الإنشاء و مفاضلتها على صناعة الحساب (موضوع المقامة الفراتية).

- قضية الإنتحال والسرقات الشعرية (موضوع المقامة الشعرية).

[1] المصدر السابق:ص ص20-24.

– قضية الإختلافات النحوية وتعدد الأقوال في المسألة الواحدة (موضوع المقامة القطيعية وتسمى النحوية).

– قضية التورية التي استعملت وازدهرت في العصر العباس حيث جُعِلَت وسيلة لتناول القضايا السياسية و تمرير الرسائل في وقت التصارع على الحكم (موضوع المقامة الوبرية).

– قضية المفاضلة بين القديم والجديد، وتقدم القدامى على المحدثين (موضوع المقامة المراغية).

أما في المقامة الساسانية التي تحمل سمة الوصية فإننا لا نكاد نجد عقدة في المقامة حيث يستعمل الحريري الخطاب السردي المباشرن ويكتفي السارد بالحضور الصامت.

جـ– المَخْرَج (الخاتمة):في كل المقامات لا نكاد نجد خاتمة طويلة واحدة حيث يستعمل الحريري في جل المقامات ملفوظين أو ثلاث، كقوله:«ثُمَّ نَهَضَ مُفَارِقًا موضِعَه، ومُسْتَصْحِبًا القُلُوبَ معه»[1]، ونرى سهولة الفراق وسرعته بعدما أسرَ القلوب والعقول؛ وقوله في خاتمة المقامة النجرانية:«فناشَدْنَاهُ أن يَعُود، وأسْنَيْنَا لَهُ الوُعُود، فلا وأبِيكَ ما رَجَع، ولا التَّرغِيبَ لَهُ نَجَع»[2]، ونلاحظ أن الحريري في آخر المقامة يُسَرِّعُ وتيرة السرد مما يدل على سهولة المخرج من حبكة المقامة حتَّى إعتاد المتلقي على هذه الخاتمة التي تبرز حالة الفراق بين البطل و السارد، كما أننا لا نلحظ الحريري يهتم بهذه الخاتمة لأنه يعْلَمُ مُسَبَّقًا بأنَّه ليس فراقًا دائمًا وأن اللقاء سيتجدد في مقامة جديدة؛ سوى في آخر المقامات حيث يظهر إهتمام الحريري بالخاتمة لأنها تمثل حالة فراقٍ دائم ولسان حاله يقول هذه آخر المقامات وليس بعدها لقاء في مجلس علم ولا محفل أدب لأن صاحب العلم والأدب قد تاب وأناب و لَزِمَ المسجد و المحراب، وتَسَمَّى بصاحب الكَرامات بعد ما كان صاحب المقامات.

و نخلص في نهاية هذا المبحث إلى القول أن الرؤية السردية لاتكتمل إلا من خلال منظور المسرود أو النص في حد ذاته لأنه يقوم مقام المجلس الذي يجمع المبدع بالمتلقي، كما يعكس الثقافة ويكون وسيطاً مؤثِّراً ووسيلة فاعلة لنقل تلك الثقافة؛ ويلعب المؤلف دوراً بارزًا في توظيف هذا المكون في العملية السردية من أجل ابراز الجمالية السردية في بناء المقامة؛ ونجد أن الحريري برع في استعمال الصيغ المختلفة في الحكي للحفاظ على تناسق مفاصل المقامة كوحدة في تكوين الخمسين مقامة و قد وجدنا أن الملفوظات الوصفية تركزت في مقدمات المقامات،بينما تكثفت الملفوظات السردية في حبكة المقامة وكانت مخارج المقامات سلسة سريعة لما يتطلبه مقام الفراق بين السارد والبطل.

---

[1] المصدر السابق:ص25.

[2] نفسه:ص473(المقامة النجرانية).

رابعاً– خلاصة:

يعتبر منظور السرد من أهم المحطات في هذا البحث وقد تعرفنا على جوانبه الثلاث في هذا الفصل، حيث يُمَكِّنُ الباحث من تقصي زوايا متعددة في البناء السردي للعمل الإبداعي؛ أما على مستوى المقامة فقد رصدْنا مختلف الرؤى من منظور السارد و المسرود له و كذا المسرود أو النص السردي.

أما منظور السارد فقد تعدد حسب موقعه من الأحداث أو مشاركته فيها، حيث نجده–أي السارد– يحِيدُ عن وظيفته الأساسية وهي السردُ، إلى وظيفة تنظيمية من خلال التحكم في اللغة و حتى الأحداث الالسردية للمقامة، ولا تمنع الساردَ مشارَكَتُهُ في الأحداث السردية من التفاعل مع الغنصر الثالث في العملية السردية وهو المسرود له حيث يسعى إلى إثارة إنتباهه والتأثير فيه من أجل إبقاءه داخل اللعبة السردية بكثيرٍ من الإنتباه والتركيز، وهذا ما يُسمَّى بالوظيفة التواصلية من وظائف السارد كما يُظَافُ لذلك أيضاً قيَّامُهُ بعملية التوثيق للمصادر التي يُخْبَرُ عنها في الأحداث السردية؛ وقد وجَدنا أن السارد في المقامات الحريرية يُحاول في كل مرَّة توجيه المستمع والقارئ نحو الإلتزام بمبادئ الدين الحنيف والأخلاق الكريمة بالتركيز على الجوانب التربوية والتعليمية التي أُنشِأَتِ المقامات لأجلها، وتلك هي الوظيفة الأيديولوجية للسارد التي نجدها تتجلى في المقامات الحريرية بصورة واضحة جليَّة.

أما منظور المتلقي أو المسرود له الذي نجده بالغ الأهمية في معادلة الحريري السردية، حيث يتكون ويتشكل هذا المسرود له وفق طلب المؤلف والسارد الذي قد يكون هوالبطل بحد ذاته، فنجده أحياناً من النوع النشِط وأحيانا خاملاً غي مُبَالٍ؛ ونستطيع أن نلمسَ دوراً فاعلاً لهذا المسرود له في المقامات الحريرية من خلال تفاعله مع الأحداث وتوليد الرؤى السردية الجديدة، وبالتالي توسيع الدوائر السردية بالتنقل والتموقع حسب الأدوار كالذي رأيناه في المقامة الكوفية حيث يمكن أن يكون السارد مسروداً له ويتحول المسرود له إلى ساردٍ وذاك ما يطيل من النفس السردي ويزيد التشويق في الأحداث والجمالية في البناء.

ومن منظور المسرود فقد لمحنا جالية في التناسق بين مفاصل النص المقاماتي ومهارةً حريرية في تشكيل الأحداث السردية لكل مقامة، فالجمالية إلتزامٌ دائم بالحدود الوظيفية لتلك المفاصل فلا تداخل ولا غموض في الترابط بينها، وأما المهارة فتناسب الوظائف السردية مع كل نفصل من تلك المفاصل حيث تُكمل الحبكة ما تبقى من المقدمة وتُنْهي الخاتمة المشهد السردي بسلاسةٍ وسُرعَةٍ تُبهر المستمع وتَشُده إلى اللاحق من المقامة التالية في كل مرة يظن أنه وصل إلى النهاية.

الفصل الرابع

لُـغـة السَّـرد

أولاً: لغة الحريري.

ثانياً: الـــــوصف.

ثالثاً: الحـــــــوار.

رابعاً: خـــــلاصة.

أولاً– لغة الحريري:

إن اللغة في السرد قديماً وحديثًا هي الرّكيزة الأساسية في البناء الفني في جميع الفنون الأدبية السردية سواءٌ الشعرية منها أو النثرية، وقد اهتم الكتاب و المؤلفون قديماً وحديثًا بهذا المكوّن الهام عملية السرد وذلك لأن اللغة تُمكّنُ المؤلف من تقديم الشخصيات السردية ووصفها، وتستعملها الشخصيات في حد ذاتها داخل الحكاية من أجل التواصل والوصف، وقد تتحدّد أهمية الشُخُوص ومدى تأثيرها ودورها في الحكاية من خلال البراعة اللغوية كما رأينا في المقامات الحريرية التي قدَّمت للمتلقي هذه اللغة السردية في أرقى صُوّرها و تجلّياتها، فقد رأينا أن شخصية البطل أبي زيد السروجي في المقامات الخمسين يتفوّق على كل من يناظره أو يبارزه لما يمتلكه من بلاغة رائعة وبديهة مطاوعة وآداب بارعة و لِتَمَكُّنِه من شوارد وموارد اللغة الراقية و اللسان الفصيح المبين؛ مما جعل هؤلاء و السارد معهم يبدون في كل مرة إعجابهم وتعجّبهم من فصاحة كلامه وعُذوبة مَنطِقِه وبداهته في الارتجال.

وتبرزُ اللغة باعتبارها مكونا أساسيا في البناء الفني للعملية السردية من خلال إرتباطها بمكونات البناء السردي الأخرى وتأثيرها عليها كالفضاء الزمكاني الذي لا نستطيع تحديد حدوده أو جوانبه ودلالاته إلا من خلال اللغة السردية، حيث إن وصف الأحداث السردية وتقديمها لا يكون إلا بواسطة هذه اللغة التي تضبط هذه الحدود الزمانية لتلك الأحداث المسرودة، وهي ايضًا المرآة العاكسة التي ينظر من خلالها المتلقي غلى المكان الذي يؤطِّرُ الأحداث السردية للحكاية أو المقامة، وقد رأينا براعة رائعة وجمالية طاغية في إستعمال اللغة الراقية لتصوير الفضاء الزمكاني من طرف الحريري في المقامات الخمسين على وجه الخصوص و في مؤلفاته عموماً، وذلك لإهتمامه البالغ بعنصر اللغة الذي تمكَّن بتمكنه منها من الوصول إلى المتلقي بأيْسر الطُرُق وأنْجَعِها، فلم تكن اللغة السردية وبالًا أو نقمةً على صاحب المقامات كما هي الحال على من عطَّل عملها وأحادها عن طريقها الصحيح من المحدثين، بل كانت من حسنات التأليف ومميزاته وربما كانت ساتِراً على بعض الهَنَات التي رُصِدَتْ على الحريري من طرف نُقَّاده في أوانه كإبن الخشَّاب الذي ترَصَّدَ الحريري ورَصَدَ لَهُ جملةً من الأخطاء.

أما أبو محمد و لشدة إعتناءه باللغة في جميع مؤلفاته فقد وجدناه يُحصي الأخطاء اللغوية الشائع على ألسنة العوام والخواص، ويبين وجه الصواب لكل خطإ منها و التي بلغت أزيد من إثنتين وعشرين ومائتي وهْمٍ كما سمَّاها بعضًا منها ما تعلَّق بالأخطاء الإملائية؛ صنفها في كتابه الجامع ((درة الغواص في أوهام الخواص)) الذي يقول فيه: «فإني رأيتُ كثيرًا مِمّن تَسَنَّمُوا أسْنِمَةَ الرُّتَب، وتوسَّمُوا بِسِمَةِ الأدب، قد ضاهُوا العامَّة في بعضِ ما يفْرط من كلامِهِم، وتَرْعُفُ به مَرَاعِفُ أقْلامِهِم، ممَّا إذا عُثِرَ عليه، وأُثِرَ عـنِ المَـعْزُوِّ إليـه

خَفَضَ قدر العلية، وَوَصَمَ ذا الحلية، فَدَعَانِي الأَنَفَ لنَبَاهَةِ أَخْطَارِهِم، والعكف بِإطَابَةِ أَخْبَارِهِم إلى أن أَدْرَأَ عَنْهُم الشُّبَه، وأُبَيِّنَ ما التَبَسَ عليهِم واشْتَبَه لأَلْتَحِقَ بمن زَكَا أُكُلُ غَرْسِه، وأحب لأخيه ما يُحبُّ لنفسه»[1]، و لعل غيرة الحريري على اللسان العربي و حرصه على لغة القرآن جعله يقوم هذا المقام ليدرأ عنها تلك الشُبَه والأوهام التي درجت بين كتابات الخواص و ألْسِنَة العَوَام.

و قد ذكرنا حرص الحريري الشديد وغيرته على اللغة الراقية من خلال ما أورده في الدرة من أوهام، لإرتباط مؤلَّفِه بما ورد في المقامات مما رآه البعض أخطاءً كإبن الخشاب الذي تهجم في حملة شعواء خاضها ضد الحريري ومقاماته، وقد وجدنا أن هناك من نافح عن الحريري وانتصر له ولمقاماته من مآخذ ابن الخشاب وهو الفقيه النحوي اللغوي أبو محمد بن عبد الله بن بري المقدسي الذي كتب رسالة((الدّب عن الحريري)) وهي رسالة صغيرة دافَعَ فيها عن الحريري من مزاعم ابن الخشاب، وله من الحواشي((درة الغواص)) شاركه فيها أبو عبد الله محمد بن ظفر الصقلي علَّقا فيها عن ((الدرّة)).

ويمكن أن نرصد في المقامات بعضًا من تلك الأوهام التي رصدها الحريري في الدرة لِتَعلم شدة إعتناء الحريري بلغته السردية في المقامات ومؤلفاته الأخرى على حد السواء، فنجد في الوهم الرابع عشر من أوهام الخواص في: « قولهم لِما يُتَّخَذُ لتقديم الطعام عليه مائدة، والصحيحُ أن يُقَال له: خُوَان إلى أن يحضر عليه الطعامُ فيُسَمَّى حينئِذٍ مائدة، يدُل على ذلك أن الحواريين حين تحَدّوا عيسى عليه السلام بأن يستنزل لهم طعاماً من السماء، فقالوا: **﴿هل يستطيعُ ربُّكَ أن يُنَزِّلَ علينا مائِدةً من السَّمَاء﴾**[المائدة، الآية:102]، ثم بيَّنُوا معنى المائدة بقولهم: **﴿نُريدُ أن نأكُلَ منها وتطْمَئِنَّ قلوبُنا﴾**[المائدة، الآية:103]»[2]؛ ونلاحظ دقة الحريري في هذه المسألة و في المقامة الواسطية نجده يستعمل هذا المصطلح في قوله:« ثُمَّ أخَذَ في مُوَّاعَدَةِ أهْلِ الخَان، وإعْدَادِ حَلْوَاءِ الخِوَان»[3].

و في الوهم السادس والثلاثون يقولون:« فَعَلَ الغَيْرُ ذلك، فيُدخِلُون على غير آلة التعريف والمحققون من النحويين يمنعون إدخال الألف واللام عليه، لأن المقصود في إدخال آلة التعريف على الاسم النكرة أن تخصصه بشخص بعينه، فإذا قيل: الغير اشتَمَلَتْ هذه اللفظة على ما يحصى كثرة ولم تتعرف بآلة التعريف، كما أنه لا يتعرف بالإضافة فلم يكن لإدخال الألف واللام عليه فائدة، ولهذا السبب لم تدخل الألف واللام على المشاهير من المعارف مثل"دجلة" و"عرفة" و"ذُكاء" ونحوه لوضُوح اشتهارها والاكتفاء عن

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، درة الغوَّاص في أوهام الخواص، تح: عبد الحفيظ فرغلي علي القرني، دار الجيل، بيروت، ط1، 1999، ص38.

[2] نفسه: ص120.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص301(المقامة الواسطية).

تعريفها بعرفان ذاتها»[1]؛ وعلى نحو هذا الوهم الشائع بين العام والخاص أورد الحريري في المقامات اسم ذُكاءٍ من غير تعريف وهو من أسماء الشمس المعروفة حيث يقول في المقامة الدمياطية:«فلمّا وَعَيْتُ ما دار بينهما، تُقْتُ غلى أن أعرِفَ عَيْنَهُما، فلمَّا لاحَ ابن ذُكاء، وألحَفَ الجَوَّ الضِياء»[2]، وابن ذكاء هنا هو الصبح الذي يستمد ضياءه من ضوء الشمس؛ أما في المقامة الصورية حيث يقول المُنادي مُعَرِّفاً بالسروجي:« وحُرْمَةِ سَاسَانَ أسْتَاذُ الأسْتَاذِين، وقُدْوَةِ الشَّحَّاذين»[3]، وقد ذكر الحريري في الوهم الثامن والخمسين و المائة قولهم:« فلان شحَّاث بالثاء المعجمة بثلاث من فوق، والصوابُ فيه: شحَّاذ بالذال المعجمة لاشتقاق هذا الاسم من قولك: شحذْتُ السيف إذا بالَغْتُ في إحدادِه فكأنَّ الشحاذ هو المُلِح في المسألة والمُبالِغُ في طلب الصَّدَقة[4]؛ ونجد في الوهم السادس والثمانين قولهم:«قال فلان كيتَ وكيت، فيُوهمون فيه لأن العرب تقول:كان من الأمر كَيْت وكيت، وقال فلام ذيت وذيت فيجعلون كيت وكيت كناية عن الأفعال وذيت وذيت كناية عن المقال»[5]، وفي آخر المقامة الفارقية أورد الحريري هذا الوهم في قوله:«فأخبرتُهُم بالذي رأيت وما ورَّيت، ولا راءَيت، فقَهْقَهُوا من كَيْتَ وكَيْت، ولَعَنوا ذلك الميْت»[6]، وهنا إنما كان ضحكهم حسب الحريري من فعل السروجي وليس من الخبر أو القول.

وقد ذكرنا هذه الأمثلة الثلاثة بين الدُرَّة و المقامات وهي كثيرة لمن يسعى لتصويب اللسان وتصحيح الأخطاء الشائعة بين الخواص و العوام، لنُبين حِرْصَ الحريري على لُغته في التأليف عامة وفي المقامات الخمسين خاصة، رغم شدة النقد الذي طال الحريري و مقاماته من ابن الخشاب.

وحديثاً نلحَظُ كثيرًا من القُصُور في الترفُّع عن تلك الأوهام التي درأها القُدامى، فترى الزُهَّادَ من الكُتَّاب وممن إنْبَرَى للتأليف صغيراً أو كبيراً يتَنَزَّهُ عن اللسان المبين و يترفع عن اللغة الفصحى، وترى الواحد منهم يهتم بجميع مقومات البناء السردي و الجمالي للعمل الإبداعي كالشخوص أو الأمكنة أو الحبكة وحتى الإطار الزماني في حكايته ويغفل الاعتناء بالوسيلة لكل ذلك، فغايتُهُ في التعقيد والوصول إلى نهاية الحل تُبَرّر له الوسيلة في تجاوز أدنى الضوابط اللغوية بحجة عدم تحمّل هذه الضوابط لغزارة المضمون عند بعضهم، وعند الآخر مراعاته للمتلقي الذي يتحكم في لغة المؤلف ويضَعُ نفسه في وضع التابع لا

---

(1) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، درة الغواص في أوهام الخواص، ص199.

(2) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص37(المقامة الدمياطية).

(3) نفسه:ص315(المقامة الصورية).

(4) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، درة الغوَّاص في أوهام الخواص، ص581.

(5) نفسه:ص388.

(6) أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص198(المقامةالفارقية).

المتبوع؛ فمن يكتب بالعامية مثَلًا كمَن يتبع العَامّة ويذْهَبُ حيثُ يُريدُون أن يذهَب، فغايَتُهُ الوُصُول إليها حيث يُريدون مهما كانت الوسيلة.

وقد رأينا عند القُدامَى أن هذه الوسيلة كانت هي الغاية فالحريري ينطق من قضية الكدية و الشحاذة ليصِلَ إلى بيان اللسان والفصاحة في اللغة، فأين هذا من هؤلاء ؟

هذا يقول في أول مقدمة مقاماته:«اللهم إنَّا نحمَدُكَ علَى ما عَلَّمْتَ مِنَ البَيَانِ، وَأَلْهَمْتَ مِنَ التِّبْيَان، كما نَحْمَدُكَ علَى ما أَسْبَغْتَ مِنَ العَطَاء، وأسبَلْتَ مِنَ الغِطَاء، ونعُود بكَ من شِرَّةِ اللَّسَن، وفُضُولِ الهَذَر، كما نَعُوذُ بِكَ منْ مَعَرَّة اللَّكَن، وفُضُوحِ الحَصَر»[1]، وهذا المسعى من الحريري نده يتكرر في كل مؤلفاته حيث يبين في كل مرة طبيعة اللغة السائدة بين القرنين الرابع والسادس وهي لغة عتيقة لا تبتعد عن لغة الحياة اليومية رغم ما يكتنفها من غموضٍ أحياناً وما يعتريها من تكلُّفٍ وتصَنُّعٍ تميزت بها في هذه الفترة من تاريخ الأدب العربي.

وحديثًا رأينا أن مرتاض يذهب مذهبَ القُدامى في تبنيه اللغة الشعرية في السرد العربي وإيجاد توازن في لغة التواصل بين المؤلف والمتلقي لأن أي عملٍ إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيئ[2]، ويأخُذ على من تبنّى الإزدواجية في الفصل بين مكونات السرد واللغة، وجعَلَ مثَلاً السرد فصيحًا والحوار عامّياً؛ فلو عقدنا مقارنة عابرة بين اللغتين لكان العتيق المتكلف أهونُ من الحديث المُزيّف.

ولو فتحنا المقامات الحريرية وحاولنا رصد الاستعمال اللغوي في بعض المقامات لوجدنا ذلك الإغراق المألوف من الحريري واهتمامه المبالغ فيه باللغة من السجع و أنواع البديع و المقابلات و التشبيهات، حتَّى أبدع طرائق وفنون في هذا الاستعمال اللغوي لنجد أنواعاً من الخُطب التي تُقرأ عكسًا أو طَرْداً، وأخرى مُهملَةً من غير نقط، ومنها المتعَاقبة في التنقيط والإعجام؛ وقد وجدنا أن الحريري خصَّص إحدى عشر مقامة لمعالجة بعض القضايا والألغاز اللغوية ليبرز للمتلقي اهتمامه بالجانب اللغوي ويظهر تقدمه على سابقيه رغم إقراره بأن الفضل للمتقدم؛ وقد برزت سمة اللغة الحريرية في المقامات المذكورة على النحو التالي:

– **المقامة الحلوانية:** وفيها محاسن التشبيهات و المعارضات، حيث تظهر قدرة السروجي على معارضة البحتري أبي عُبادة الذي شُهد له بالإجادة في التشبيه ومنه قوله في الثَّغر:

كأنَّما تَبْسِمُ عن لُؤلُؤٍ مُنَضَّدٍ أو بَرْدٍ أو أقَاحْ[3]

---

[1] **المصدر السابق:ص02.**

[2] **عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص109.**

[3] **أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص20(المقامةالحلوانية).**

و عارضه في تشبيهه الثغر بطل المقامات أبو زيد بقوله:

نفسي الفِدَاءُ لِثَغْرٍ راقَ مَبْسِمُهُ وزَانَهُ شَنَبٌ ناهِيكَ من شَنَبِ

يفْتَرُّ عَنْ لُؤلُؤٍ رَطْبٍ وعَنْ بَرَدٍ وعنْ أقَاحٍ وعَنْ طَلْعٍ وعَنْ حَبَبِ[1]

وبعد ما سمع الحاضرون من بديع التشبيه و رأوا جياد الألفاظ سلَّموا لصاحبه وسألوا عن قائله، وأخبرهم بنسبة الابيات إليه فإرتابوا لقوله ولم يُصدّقوا دعواه فكأنهم استخفوا به، فعرض نفسه للامتحان وهنا نلحظ حِرص الحريري على الجمع بين الكتابة والشفاهة أو الارتجال فبعد أن استملى القوم البيتين السابقين منه كتابةً، أنشد مرتَجلاً في الثانية وفي نفس المجال وهو التشبيه الذي عارض فيه الوأواء الدّمشقي بقوله:

وأقْبَلَتْ يومَ جَدَّ البيْنُ في حُلَلٍ سُودٍ تَعَضُّ بَنَانَ النَّادِمِ الحَصِرِ

فلَاحَ لَيْلٌ على صُبْحٍ أقَلَّهُما غُصْنٌ وضَرَّسَتِ البِلَّورَ بالدُّرَرِ[2]

– المقامة المراغية: ربما أراد الحريري أن يتطرق في هذه المقامة إلى قضية مهمة شغلت النقاد والكتاب في زمنه وهي كذلك حتى عصرنا هذا، قضية المُفاضلة بين القديم والجديد وقد أفصح الحريري عن رأيه وأبدى تفضيله للجديد البديع على القديم المطروق على لسان بطله وهو يُعاتب من يحن إلى القديم ويُعَظِّمه لصِفته لا لجوهره في قوله لهم:«لقد جئْتُم شيئًا إدّا، وجُرْتُمْ عَنِ القَصْدِ جِدًّا، وعَظَّمْتُمُ العِظَامَ الرُّفَات، وافْتَتُّمْ في المَيْلِ إلى مَنْ فَات، وغَمَصْتُم جيلَكُم الذينَ فيهِم لكُم اللِّدَات، ومَعَهُمُ انْعَقَدَت المَوَدَّات، أنَسِيتُمْ يا جَهَابِذَةَ النقد، ومَوَابِذَةَ الحَلِّ والعَقْدِ، ما أبْرَزَتْهُ طَوارِفُ القَرائِح، وبَرَّزَ فيه الجَذَعُ على القَارِح، مِن العِبَاراتِ المُهَذَّبَة، والإستِعَارات المُسْتَعذَبَة، والرَّسَائِلِ المُوَشَّحَة، والأسَاجيعِ المُسْتَمْلَحَة، وهل للقُدَماءِ إذا أنْعَمَ النَّظَرَ مَن حَضَر، غيْرُ المعَاني المَطْرُوقَةِ المَوَارِد، المَعْقُولَةِ الشَّوارِد، المَأْثُورَةِ عنهُمْ لِتَقَادُمِ المَوَالِدِ، لا لِتَقَدُّمِ الصَّادِرِ على الوَارِد، وإنِّي لأعْرِفُ الآن مَنْ إذا أنْشَا وَشَّى، وإذا عبَّرَ حَبَّر، وإن أسْهَبَ أذْهَب، وإذا أوْجَزَ أعْجَزْ، وإن بَدَهَ شَدَهَ، ومتى اخْتَرَعَ خَرَعَ»[3]، ولم يكن الحريري يقصد إلّا نفسَهُ من خلال هذا الوصف الذي يُباهِي فيه القُدامى فكأنَّهُ ينْصُرُ عصْرَهُ على العُصُور الغابرة التي لم يكن أهلها سوى مُقَلِّدين لما قيل، متَّبِعين لمن سَبَقَ في هذا السَّبيل؛ ويُبين لنا الحريري على لسان بطله السروجي لغته السردية و يُدافِعُ عنها ويتفاخَرُ بكون عباراتها مُهَذَبَة بلا عيب واستعاراتها المُسْتَعْذَبَة ورسائِلها المُوَشَّحَة بالزينة وأساجيعها المُسْتَمْلَحَة؛ فاللغة عند الحريري غاية وهدف وهي الميزان الفارق في المُفاضلة بين المُحسِن و المسيء؛ ويُبَيِّنُ الحريري لِهؤلاء صِحَّةَ ادِّعَائِه من خلال بطله الذي انبرى لزعيم القوم وقَبِل تَحَدِّيه له في قوله:« أن

---

[1] **المصدر السابق:ص21.**

[2] **نفسه:ص23.**

[3] **نفسه:ص ص51–52(المقامة المراغية).**

تُنْشِئَ لِي أمامَ ارْتِحَالِك، رِسَالَةً تُودِعُها شَرْحَ حَالِك، حُرُوفُ إحْدَى كَلِمَتَيْها يَعُمُّها النَّقْط، وحُرُوفُ الأُخْرَى لَمْ يُعْجَمْنَ قط، وقداسْتَأْنَيْتُ بَيَانِي حَولًا، فمَا أحَارَ قَوْلًا، ونبَّهْتُ فِكْرِي سَنة، فما ازْدَادَ إلَّا سِنَة، واسْتَعَنْتُ بِقَاطِبَةِ الكُتَّاب، فكُلٌّ قَطَّبَ وتاب»[1]، وهذا انتصار آخر للحريري الذي تغلَّب من خلال بطله على الكتاب قاطبةً؛ ويُشْبِهُ هذا الإبداع من الحريري في :

– **المقامة المغربية** :حيث تظْهر براعته في الإنشاء ومنها الكتابة فيما لا يسْتحيلُ بالانعكاس كقولك ساكِبُ كَاسٍ فإنَّها تُقرأُ من الجهتين؛ ويتغلب السّروجي كعادته على كل الحاضرين في التباري في هذا المجال بل ويُنشئ شعرًا بعد ما كتب نثراً:

أُسْ أرْمَلًا إذا عَـــرا وارْعَ إذا المَرءُ أسَـا

أسْنِدْ أخَـــا نَبَاهَةٍ أَبِـنْ إخَـــاءً دَنَّسَا

أُسْلُ جَنَابَ غَاشِمٍ مُشَاغِبٍ إن جَلَسَا

أُسْـرُ إذا هَبَّ مِـرًا وارْمِ بِهِ إذا رَسَـــــا

أُسْكُنْ تَقَوَّ فعَسَى يُسْعِفُ وقْتٌ نَكَسَا[2]

فهذا الفن حسب الحريري لم يُطرق من قبل ولا عرفه الأوّلُون من السّلف، وإنما جاء به المُبدع والمفلِقُ ممن خلف من الكتاب.

– **المقامة القهقرية**: حيث تظهر عبقرية الحريري و نبوغه في الإنشاء، وسُمِّيَتْ قهقرية لأنها تتضمَّنُ الرسالة التي تُقْرأُ من آخِرِها إلى أوَّلِها كما تُقْرَأُ من أوَّلِها إلى آخِرِها ويصفُها البطل بقوله:«أتَعْرِفُونَ رسالَةً أرضُها سَماؤها، وصُبْحُها مَسَاؤها، نُسِجَتْ على مِنْوالَيْنِ، وتَحَلَّتْ في لَوْنَيْنِ، وصلَّتْ إلى جِهَتَيْنِ، وبَدَتْ ذَاتَ وَجْهَيْنِ، إن بَزَغَتْ مِنْ مَشْرِقِها فَنَاهِيكَ بِرَوْنَقِها، وإن طَلَعَتْ من مغْرِبِها فيالِعَجَبِها ... فاسْتَمْلُوا مِنِّي، وانْقُلُوا عَنِّي»[3]، فالحريري حريصٌ على إستملاء المتلقي لهذا الفن العجيب والحفاظ عليه بالكتابة والنقل؛ وتبدأ الرسالة بقوله:«الإنسان صنيعة الإحسان، ورَبُّ الجميل فعْلُ النَّدْبِ ... وقُبْحُ الجفاء يُنافِي الوفاء، وجوهَرُ الأحرار عندَ الأسْرار، ثُمّ قال هذه مائتالَفْظَةٍ تحتوي على أدَبٍ وعِظَة، فمَن سَاقَها هذا المَسَاق، فلا مِرَاءَ ولا شِقَاق، ومَنْ رَامَ عَكْسَ قَالِبَها، وأن يَرُدَّها على عَقِبِها، فلْيَقُلْ الأسْرارُ عِندَ الأحْرارِ وجوهَرُ الوفَاءِ، يُنَافِي الجَفَاء، وقُبْحُ السُّمْعةِ ينْشُرُ الشُّنْعَةَ، ثُمَّ على هذا المَسْحَبِ فلْيَسْحَبْها ولا يَرْهَبْها، حتَّى تكُونَ

---

[1] **المصدر السابق:ص54.**

[2] **نفسه:ص ص154–155(المقامة المغربية).**

[3] **نفسه:ص ص162–163(المقامة القهقرية).**

خاتِمَةُ فِقَرِها وآخِرَةُ دُرَرِها، ورَبُّ الإحْسَانِ صنيعَةُ الإنْسان»[1]، ولم يستطع أحد من الحاضرين والسارد معهم سوى الافتتان بهذه الرسالة الفريدة و الأُملُوحة المُفيدة والتَّسليم لصاحبها.

– **المقامة القطيعية:** وفيها من النوادر والألغاز النحوية التي يسعى الحريري من ورائها إبراز تفرُّده وتفوُّقه في عصره على كل من إنبرى له، وذكر فيها على لسان بطله بعض المسائل النحوية التي أعجز بها الحاضرين في قوله:«أما إذادَعَوتُمْ نَزَال، وتَلَبَّبْتُم للنِّضال، فما كَلِمَةٌ هي إن شِئْتُمْ حَرْفٌ مَحْبُوب، أواسمٌ لما فيه حَرْفٌ حَلُوب، وأي اسمٍ يتَرَدّدُ بين فَرْدٍ حازِم، وجَمْعٍ مُلازِم، وأيَّةُ هاءٍ اذا الْتَحَقَّتْ أماطَتِ الثِّقَل، وأطْلَقَتِ المُعْتَقَل، وأيْنَ تدْخُلُ السِّينُ فتَعْزِلُ العَامِل من غيرِ أن تُجَامِل، وما منْصُوبٌ أبدا على الظَّرْفِ لا يحْفِظُهُ سِوَى حَرْف، وأيُّ مُضَافٍ أخَلَّ مِنْ عُرَى الإضافَة بِعُرْوة، واخْتَلَفَ حُكْمُهُ بينَ مَسَاءٍ وغُدْوَة، وما العاملُ الذي يتَّصِلُ آخِرُهُ بأوَّلِه ويعْمَلُ معْكُوسُهُ مثْلَ عَمَلِه، وأيُّ عامِلٍ نائِبُهُ أرْحَبُ منهُ وَكْراً وأعْظَمُ مكْراً وأكْثَرُ للهِ تعالى ذِكْرا، وفي أيِّ موْطِنٍ تلْبَسُ الذُّكْران بَرَاقِعَ النِّسْوان، وتبْرُزُ رَبَّاتُ الحِجَال، بعَمائِمِ الرِّجال، وأينَ يجبُ حَفْظُ المرَاتِبِ، على المَضْرُوبِ والضَّارِب، وما اسمٌ لا يُعْرَفُ الّا باسْتِضَافَةِ كَلِمَتَيْن، أو الاقتصار منه على حَرْفَيْن، وفي وضْعِهِ الأوّلِ إلْتِزَام وفي الثاني إلْزام، وما وصْفٌ إذا أرْدِفَ بالنُّون، نقَصَ صَاحِبُهُ في العُيُون وقُوِّمَ بالدُّون، وخَرَجَ مِنَ الزَّبُون، وتَعَرَّضَ للْهُون فهذه ثِنْتَا عَشْرَةَ مسألة وفْقَ عَدَدِكُم وزِنَةَ لدَدِكُم»[2]، ويتولّى الحريري بتفسير هذه الألغاز النحوية بنفسه بعد نهاية المقامة التي تنتهي دون أن يجد المتلقي في متنها الحل لهذه المسائل المُعْجِزَة، وهذا تفسير هذه المسائل الذي أورده الحريري بعد هذه المقامة منفصلاً:

– **الكلمة التي هي حرف محبوب واسم لما فيه حرف حلوب:** هي **نعم** فهي حرف جواب واسم للنعم وهي الناقة الضخمة تشبيها لها بحرف الجبل .

– **الاسم المتردد بين فردٍ حازم وجمعٍ ملازم** :فهو **سراويل** مفرد سراويلات، وحازم لأنَّه يضُمُّ الخصْر.

– **الهاء التي إذا التحَقَتْ أماطت الثقل وأطْلقت المُعتقل**:فهي **الهاء اللاحقة بالجمع** مثل صيارفة و صياقلة، ينصرف هذا الجمع عند التحاق الهاء به لأنها قد أصَارَتْهُ إلى أمثال الآحاد نحو رفاهية وكراهية.

– **السين التي تعزلُ العامل من غير أن تُجامل**:فهي التي تدخُلُ على الفعل المستقبل وتفصلُ بينه وبين أن التي كانت قبل دخولها من أدوات النصب فيرتفعُ حينئِذٍ الفعل وتنتقل أن عن كونها الناصبة للفعل إلى أن تصيرَ المُخفّفة من الثقيلة وذلك كقوله تعالى: ﴿**عَلِمَ أَنْ سَيَكُونُ مِنْكُمْ مَرْضَى**﴾ [المزمل، الآية:20] وتقديره عَلِمَ أنَّهُ سَيكُونُ.

---

[1] **المصدر السابق:ص ص163–167.**

[2] **نفسه:ص ص240–241(المقامةالقطيعية).**

– **المنصوبُ على الظرف الذي لا يخفضُهُ سِوى حرف:** فهو **عند** إذ لا يجُرُّهُ غيرُ مِن خاصَّة وقول العامّة ذهبت إلى عنده لَحْنٌ.

– **المُضافُ الذي أخَلَّ من عُرى الإضافة بعروة واختلف حكمُه بين مساءٍ وغُدْوة:** فهو **لَدُن** وهو من الأسماء المُلازمة للإضافة وكل ما يأتي بعده مجرور بها إلا غدوة فإن العرب نصَبَتْها **بلَدُن.**

– **العامل الذي يتصل آخره بأوله ويعمل معكوسه مثل عمله:** فهو **يا** ومعكوسها **أي** وكلتاهما من حروف النداء، وعملُهُما في الاسم المُنادى سيّان وإن كانت **يا** أجول في الكلام وأكثر في الاستعمال.

– **العامل الذي نائبُهُ أرحَب منه وَكْرا وأعْظَمُ مَكْرًا وأكثَرُ لله تعالى ذِكْراً:** فهو **باءُ القَسَم** وهذه الباء هي أصل حروف القسم بدلالة استعمالها مع ظهور فعل القسم في قولك أقسم بالله.

– **الموطن الذي يلبَسُ فيه الذكران براقع النسوان وتبرز فيه ربات الحجال بعمائم الرجال:** فهو أولُ مراتب العدد المُضاف وذلك مابين الثلاثة إلى العشرة فإنه يكون مع المُذكر بالهاء و مع المؤنث بحذفها كقوله تعالى:﴿**سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمانِيَةَ أيَّامٍ حُسُومًا**﴾[الحاقة، الآية:07].

– **الموضع الذي يجبُ فيه حِفظ المـَراتب على المـَضروبِ والضَّارب:** فهو حيث يشتَبِهُ الفاعل بالمفعول لتعذر ظهور علامة الإعراب فيهما أو في أحدهما، وذلك إذا كانا مقصورين مثل **موسى وعيسى** أو من أسماء الإشارة نحو **ذاك** و **هذا** فيجب حينئذٍ لإزالة اللبس إقرار كل منهما في رُتبته ليعرف الفاعل منهما بتقدمه والمفعول بتأخره.

– **الاسم الذي لا يُفْهَمُ إلا باستِضافَةِ كلمَتينِ أو الاقتصار منه على حرفين:** فهو **مهما** وفيها قولان أحدهما أنها مُرَكّبَةٌ من **مَهْ** التي هي بمعنى أكفُفْ ومِن **ما** والقول الثاني وهو الصحيح أن الأصل فيها **ما** فَزِيدَتْ عليها **ما** أُخرى كما تُزَادُ ما على أنّ فصار لفظها **ماما** فثَقُل عليهم توالي كلمتين بلفظٍ واحد فأبْدَلُوا من ألف **ما** الأولى **هاء** فصارتا **مهما**؛ و **مهما** من أدوات الشرط والجزاء ومتى لَفَظْتَ بها لم يتِم الكلام ولا عُقلَ المعني إلا بإيراد كلمتين بعدها كقولك **مهما** تفعل أفعل وتكون حينئذٍ ملتزِما للفعل؛ وإن اقْتَصَرْتَ منها على حرفين وهما **مَهْ** التي بمعنى أُكفُف فُهِمَ المعنى وكُنْتَ مُلْزِمًا مَن خاطَبْتَهَ أن يَكُفَّ.

– **الوصفُ الذي إذا أردف بالنّون نقص صاحبه في العيون وقُوِّمَ بالدّون وخرجَ مِنَ الزَّبُون وتَعَرَّضَ للهون:** فهو ضَيْف إذا لحقَتْهُ النون إستَحَالَ إلى ضَيْفن وهو الذي يتْبَعُ الضَّيْف ويَتَنَزَّلُ في النَّقَدِ منزلة الزَّيْف.

– **المقامة الرّقطاء:** وسُمِّيت كذلك نسبةً إلى الرسالة الرّقطاء أي حروف كلماتها متخالفة أحدها منقوط والآخر معجم بغير نقط، وقد كتبها البطل بنفسه وحبَّرها إلى الوالي يستعطفه للفصل بينه وبين مدينه و هي رسالة نثرية طويلة وفيها يعضًا من النظم كقوله:

فَلَا خَلَا ذَا بَهْجَةٍ يَمْتَدُّ ظِـلُّ خِصْبِهِ

فإنَّهُ بَـــرٌّ بِمَـــنْ آنَسَ ضَوْءَ شُـهْبِهِ

زَانَ مَـــزَايا ظَرْفِـهِ بِلُبْسِ خَوْفِ رَبِّهِ[1]

وهذا إبداعٌ جديد من الحريري الذي لم يستطِعْه من سبقه من الأوائل، وقد أكّد المؤلف على قضية الكتابة و وكررها أكثر من مرّة في هذه المقامة وقبلها في عدد من المقامات فهذه الرسالة لصعوبتها لا تُرْتَجَلُ و تبدو الصنعة ظاهرة من خلال ألفاظها.

– **المقامة الحلبية:** يظهر الحريري من خلال هذه المقامة بعض التنوع في إبداعه في الإنشاء، على غير العادة يظهر هذا الإبداع بلسان شخصيات ثانوية تتمثل في بعض الصبية الذين يتعلمون على يد البطل السروجي الذي يمتهن ههنا صنعة التعليم؛ وقد وجدنا منها مثلا في المقامة السمرقندية التي تتضمن الخطبة التي ألفاظها من غير نُقط والتي كتبها نثراً، غير أن أحد الصبية في هذه المقامة ينظم عشرة أبياتاً عواَطِل[*] بأمرٍ من شيخه أبي زيد ومنها:

أعْدِدْ لِحُسَّادِكَ حَدَّ السِّلاح وأوْرِدِ الآمِلَ وِرْدَ السَّمـــاحْ

وصَارِمِ اللَّهْوَ ووَصْلَ الْمَـــها وأعْمِلِ الكُومَ وسُمْرَ الرِّمَاحْ

واسْعَ لِإِدْرَاكِ مَحَـــــلٍّ سَمَا عِمَادُهُ لا لادِّراعِ المـــرَاحْ[2]

أما الصبي الثاني فقد كلفه شيخُه أبو زيد بعكس الأول بأن ينشد الأبيات العرائس[*] فانبري الصبي وبري القلم و احتجر لَوحَه ليكتُبَ عليه الأبيات وهي:

فَـتَنَتْنِي فَجَـنَّنَتْنِي تَجَـــــنِّي بِتَجَنٍّ يَفْتَرُّ غِـــبَّ تَجَـــنِّي

---

[1] **المصدر السابق:ص267(المقامة الرقطاء).**

[*] **جمع عاطل وهي العريّة من النقط، يُقال جيد عاطل أي عنق خلى من الحلي.**

[2] **نفسه:ص542(المقامة الحلبية).**

[*] **هي التي تكون حروف أبياتها منقوطة حيث تشْبِهُ العروس عندما تُزَيَّنُ لمن ينظر إليها.**

شَغَفَتْنِي بِجَفْنِ ظَبْيٍ غَضِيضٍ غَنِجٍ يَقْتَضِي تَغَيُّضَ جَفْنِي

غَـشِيَّتْنِي بِـزِينَتَيْنِ فَشَقَّتْـــــنِي بِـزِيٍّ يَشِـفُّ بَيْنَ تَثَـنِّي

فَتَظَنَّيْتُ تَجْتَبِينِي فَتَجْزِيـــــنِي بِنَفْثٍ يَشْـفَى فَخُيِّـبَ ظَنِّي

ثَبَّتَتْ فِيَّ غِشَّ جَيْبٍ بِتَزْيِيـــــنِ خَبِيثٍ يَبْغِي تَشَفِّيَ ضِغنِ

فَنَزَتْ فِي تَجَنُّبِي فَـشَنْتَنِي بِنَشِيجٍ يُشْجِي بِفَـنٍّ فَفَـنِّ[1]

أما ثالث الصبية فقد أنشد أبياتاً جمع فيها بين الألفاظ المعجمة والمنقوطة وسَمَّاها بالأبيات الأخيَاف؛ ويُظهِرُ الصبي الرابع براعته في النظم والتجنيس من خلال الأبيات المـَتائِيم[*]، حيث يجمع بين الألفاظ المُتماثِلة في الشكل وهي:

زُيِّنَـتْ زَيْنَـبٌ بِقَـدٍّ يَقُـــدُّ وتَـلَاهُ ويْلَاهُ نَـهْدٌ يَـهُدُّ

جُنْدُها جِيدُها وظَرْفٌ وطَرْفٌ نَـاعِسٌ تَـاعِسٌ بِخَدٍّ يَخُدُّ

قَدْرُها قَدْزَهَا وتَاهَتْ وبَـاهَتْ واعْتَدَتْ واغْتَدَتْ بِخَدٍّ يَخُدُّ

فَـارَقَتْنِي فـأَرَّقَتْنِي وشَطَّـــتْ وسَطتْ ثُمَّ تَمَّ وَجْدٌ وَجِدُّ

فَدَنَتْ فُدِّيَتْ وحَنَّتْ وحَيَّتْ مُغْضَبًا مُغْضِياً يَـوَدُّ يُـوَدُّ[2]

وقد تفنَّنَ الحريري في توظيف هؤلاء الصبية العشرة لإبراز قدرته و براعته في استعمال اللغة وأساليب الإنشاء وعجيب القول وبديع الصنعة ودقة الوصف والتقديم؛ حيث يتكفل الصبي الخامس بأمر شيخه السروجي بإنشاد البيتين المُطَرَّفَيْن[*] المُشْتَبِهَيِ الطَّرَفَيْن اللَّذيْنِ أسْكَتَا كُلَّ نَافِث وأمِنَا أن يُعَزَّزا بثَالِثٍ؛ ويُبيِّن الصبي السادس والسابع ما يشتبه من الألفاظ ذوات السين وما يلتبس بها من الألفاظ من ذوات الصاد؛ أما تاسع الصبية فلبَّى نداء شيخه في جوابه على سؤاله في أحوال هِجاءِ الأفعال التي آخِرُها حَرفُ اعتلال فأجابه مُنْشِداً هذه الأبيات:

---

[1] المصدر السابق:ص ص526–527.

[*] أي المـُتماثِلة لأن كل لفظَيْنِ منها مُجَنَّسان تجنيسًا خَطِّيا، ومتائيم جمع مِتآم وهي المرأة التي تأتي في كل مرة إذا ولدت بتوأمين.

[2] نفسه:ص ص529–530.

[*] أي المشتبه صدرهما بعجزهما، وذكر الشريشي هما الغريبين وقد أطرفته أي جِئْتُهُ بطُرفة وهي الشيئ العجيب. وقد أوردنا هذين البيتين في التمهيد لهذا البحث.

إذَا الفِعْلُ يَومًا غُمَّ عَنْكَ هِجَاؤُهُ فألْحِقْ بِهِ تَاءَ الخِطَابِ ولا تَقِفْ

فإنْ تَـرَ قَبْلَ التَّــاءِ ياء فَــكَتْبُهُ بِيَاءٍ وإلَّا فَهْــوَ يُكْتَبُ بالألِفْ

ولا تَحْسِبِ الفِعْلَ الثُّلاثِيَّ والذي تَعَدَّاهُ والمَهْمُوزَ في ذَاكَ يَخْتَلِفْ[1]

ويتقدم آخر الفتية أمام أبي زيد لَمَّا دعاه لتمييز الألفاظ ذوات الظاءِ من ذوات الضاد ويُنْشِدُ تسعة عشر بيتًا أوَّلُها قوله:

أيُّها السَّائِلي عَنِ الضَّاد والظَّا ءِ لِكَـيْلا تُضِلَّهُ الألْفَـــاظُ

إنَّ حِفْظَ الظَّآت يُغْنِيكَ فاسْمَعْـــــــها اسْتِمَاعَ امْرِئٍ لَهُ اسْتِيقَاظُ

هيَ ظَمْيَاءُ و المَظَالِمُ و الأظْـــــــــلام والظَّلْمُ والظُّبَيْ واللَّحاظُ

والعَظَا و الظَّليمُ و الظَّبْيُ والشَّيْـــــــــظَمُ والظِّلُّ واللَّظَى والشُّواظُ

والتَّظَنِّي و اللَّفْظُ و النظمُ و التَّقْـــــــرِيظُ والقَيْظُ والظَّما واللَّمَاظُ[2]

وكما أبدى الحريري براعة ونبوغًا في إستعمال اللغة العتيقة وتوظيفها في إبداعه السردي للمقامات وتفرده في الاهتمام بالصناعة اللغوية والتلاعب بالألفاظ العربية حتَّى جعَل بطَلَهُ السّروجي على رأس هذه المملكة التي تتأسّس على المهارة اللغوية والبيانية وتُجند كل أنواع المُحسنات البديعية، والعبارات المجازية والتشبيهات المستملحة والألغاز اللفظية والأمثال الشعبية، ولم يغفل الحريري عن النظر في المَوردَيْنِ الغزيرين فلجأ للإقتباس من الكتاب والسنة كلما إستطاع لذلك سبيلا و أحكَم بناء العبارات المُقتبسة في نص المقامات حتى أصبحت تترآى للعُمْرِ الجاهل كأنَّها نسيجٌ واحدٍ ونجد مثل هذه المقدرة العجيبة في المقامة العُمانية حيث نرصد إقتباسين من القرآن الكريم وهوغالبا –أي الإقتباس– ما يستعمله الحريري في المقامات الوعظية حيث يتناسب السرد مع الألفاظ القرآنية التي تُدعِّم هذا السرد وتُصَدَّقُه، فيقول السروجي:«أتَدْرُون ماهي، هيَ والله حِرْزُ السَّفْر، عند مَسِيرِهِم في البَحْر، والجُنَّةُ مِنَ الغَم، إذا جَاشَ مَوْجُ اليَمّ، وبها اسْتَعْصَمَ نُوحٌ من الطُّوفان، ونَجَا ومَن معهُ مِنَ الحيوان، على ما صَدَعَتْ بِه آيُ القُرآن، ثُمَّ قَرَأَ أساطِيرَ تَلاهَا وزَخَارِفَ جَلَّاها، وقالَ إرْكَبُوا فيها بِسْمِ الله مُجْراها و مُرْساها، ثُمَّ تَنَفَّسَ تَنَفُّسَ المُغْرَمِين، أو عِبَادَ الله المُكْرَمِين، وقال أمَّا أنا فقَدْ قُمْتُ فيكم مَقَام المُبَلِّغين، ونَصَحْتُ لَكُم نُصْحَ المُبَالِغِين، وسَلَكْتُ بِكُمْ مَحَجَّة الرَّاشِدِين، فاشْهَدِ

[1] المصدر السابق:ص535.

[2] نفسه:ص ص536–537.

اللَّهُمَّ وأنت خيْرُ الشَّاهدين»[1]، ومن الملاحظ أن هذا المقام الوعظي لا يقبل الأباطيل و لا التمويه وقد كان من البطل كثير منه في هذا المقام مما حتَّمَ على الحريري اللجوء إلى أصْدق الحديث ليَجبُر هذا الوهن والشرخ الكبير الذي خلَّفه سرد تلك الزّخارف و الأساطير، وقد تمكن من إبقاء الثقة بين السارد والمسرود له من خلال توظيف الآية القرآنية بإقتباسٍ مباشر من قوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾ [هود، الآية:41]؛ هذه الثقة التي أنشأها السارد البطل قبل ذلك في بداية المقامة بدعوته هؤلاء الرفاق لِسَماعِ النصيحة والعمل بها ليَأمَنُوا إجتيازَ التيار لَمَّا اخْتَارُوا السفر في الفلك السَّيار، وتتمثل النصيحة في تعليمهم حرزَ السّفَر الذي يتعوَّذون به في سفرهم، وهنا تظهر الحاجة إلى الرُّكن الشديد الذي يأوي إليه المتلقي من وَهَن الحُروز والتمائم وهو القرآن الكريم الذي يقتبس منه الحريري قوله على لسان أبي زيد مُخاطبا من ركب في الفلك: «ياأهلَ ذا الفُلْكِ القَويم، المُزَجَّى في البَحْرِ العَظِيم، بتقديرِ العزيزِ العليم، هلْ أدُلُّكُمْ على تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ من عذَابٍ أليم»[2]،من قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ** ﴾[الصف، الآية:10].

أما اختيار الحريري الاقتباسات أو التضْمينات من القرآن الكريم فنجدها منتقاة حسب السياق الموضوعي للمقامة الواحدة وكذا السياق العام لبناء المقامات الخمسين وهو الكدية والاستجداء، فيعمد الحريري على لسان بطله لاستدعاء وتوظيف الآيات القرآنية التي تُمكنه من هذا الاستعطاف والتأثير على من يستعطفه وتذكيره بالإنفاق و حق الفقراء على الأغنياء في الإطعام، وفي المقامة الصورية التي أُعلِن فيها السروجي شيخ المُكدِينَ وقدوة الشحاذين حيث قال:«الحمد لله المُبْتَدِئِ بالإفضال، المُبْتَدِعِ للنَّوال، المُتَقَرَّبِ إليه بالسُّؤال، المؤَمِّلِ لِتَحْقيقِ الآمال، الذي شَرَعَ الزَّكاة في الأموال، وزَجَرَ عن نهرِ السُّؤال، ونَدَبَ إلى مُواساةِ المُضْطَرِّ، وأمَرَ بإطْعَامِ القَانِعِ و المُعتَرِّ، ووَصَفَ عِبَادَهُ المُقَرَّبِين، في كِتابِهِ المُبين فقال وهوأصْدَقُ القائِلين، والَّذين في أمْوالِهِم حَقٌّ معْلُوم للسَّائِلِ والمَحْرُوم ... أما بعد فإن الله تعالى شرع النكاح لتَتَعَفَّفُوا، وسَنَّ التَنَاسُلَ لِكَيْ تَتَضَاعَفُوا، فقال سُبْحَانَهُ لِتَعْرِفُوا، ياأيُّها الناسُ إنَّا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وأُنْثَى وجَعَلْنَاكُم شُعُوبًا وقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا»[3]، ولعل اللغة المُستعملة من طرف السّروجي في خطبة الحاجة هذه تتوافق مع السياق العام للمقامة وكذا السياق العام للمقامات الخمسين وإلا كيف يجمع الحريري بين موضوع الصدقات والعلاقة بين الغني والفقير وموضوع النكاح بين مُكْدِيَيْنِ و هو الذي يتحدث عليه المؤلف في هذه المقامة، ويلجأ إلى الاقتباس المباشر ويُحيل المستمع إلى آية الإطعام من قوله تعالى:﴿**فَكُلُوا مِنْهَا**

---

[1] **المصدرالسابق:ص428(المقامة العمانية).**

[2] **نفسه:ص ص426-427.**

[3] **نفسه:ص ص316-318(المقامة الصورية).**

وَأَطْعِمُوا الْقَانِعَ وَالْمُعْتَرَّ﴾[الحج،الآية:36]؛ وفي الثاني إلى آية الصدقات من قوله تعالى:﴿**والَّذِينَ فِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَّعْلومٌ للسَّائِلِ والمـَحْرُومِ﴾**[المعارج،الآية:24-25]؛ وثالثها من آية النكاح في قوله تعالى:﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾**[الحجرات،الآية:13]؛ ويمكن أن نخلص بالقول إن لغة الحريري تميزت في المقامات وجميع مؤلفاته بوصفها لغة عتيقة متينة فيها كثير من الصنعة والتكلف تكادُ تكون غايةً وليْسَتْ مُجرَّد وسيلة.

ثانياً- الوصف:

لقد تمكن الحريري من خلال مقاماته وبعض مؤلفاته من العودة بالمستمع والقارئ إلى عهد اللغة العتيقة التي تعبر عن تلك البيئة وتعكس المظاهر العامة للثقافة والأدب فيها، ويمكن القول أن الحريري أفلح إلى حد ما في هذا الإسترجاع وتمكن من التوفيق و الجمع بين الحُزُونَة والسُّهُولة في العبارة وإختيار الألفاظ التي هي زينة المعاني، كما ذكر الحسَنُ ابن رشيق في قوله: فإن لم يُحْسن تركيب هذه المعاني في أحسَن حُلَاها من اللَّفظ الجيد الجامع للرقَّة والجزالةِ والطَّلاوة والسُّهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدرٌ[1]، والمقصود هنا هو المنظوم من القول وهو كذلك بالنسبة للمنثور لأن النثر سابق عند العرب على الشعر و ما يتصف به الشعر فإن النثر أولى به.

وقد اهتم القدامى بهذه الألفاظ واستعملوها نظما ونثرا لأغراض أدبية متعددة ومنها الوصف الذي ملأ جانباً كبيرا واستبد بحيِّز واسع في الصناعتين قديما وحديثا، ويذكر الحسن بن رشيق في العمدة من باب الوصف بأن:«الفرقَ بين الوصف والتشْبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيئ، وأن ذلك مجازٌ وتمثيل وأحسَنُ الوصف ما نعت به الشيئ حتَّى يكادُ يمثله عياناً للسامع»[2]، وقد نلمس شيئاً من الحقيقة في هذا القول لما نتقفى ظاهرة الوصف في المقامات الخمسين؛ ولعل هذه الرؤيا تتعزز برأي بن طباطبا في عيار الشعر قوله: «اعلم ان العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطَت به معرفتها، وأدركه عيانُها ومَرَّتْ به تجارِبُها وهُم أهلُ وَبَرح صُحُوفُهم البَوَادي وسُقُوفُهم السماء فليست تعدو أوصافُهم ما رأوهُ منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فُصُول الزمان على اختلافها : من شتاء، وربيع وصيف وخريف، من ماء،

---

(1) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، ج1، 1981، ص127.

(2) نفسه: ج2،ص294.

وهواء، ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن وكل مُتَولد من وقت نُشُوئه، وفي حال نُمُوه إلى حال انتهائه»[1]، وكل تلك الموصوفات تترافع وتنخفض بين المستمعين والناظرين حسب مهارة الواصف وتمكنه من اللغة الواصفة لتلك الموجودات؛ و قد وجدنا أن الحريري قد أوتي من تلك الملكة اللغوية شطراً كبيراً وله منها حظٌّ عظيم حيث يستعرض براعته على لسان السارد والبطل في وصف الشخوص والأفضية والجمادات و العجماوات في أحوالٍ متمايزة و أحداث متباعدة، فيتراءى للمتلقي تلك الموصوفات كأنها واقعة حقيقة و متجسدة للعيان و هذه أجود مراتب الوصف كما يقول أبو هلال العسكري في الصناعتين:« إن أجوَدَ الوَصْفِ ما يسْتَوعِبُ أكثر معاني الوصف، حتَّى كأنَّهُ يُصَوِّرُ الموصُوفَ لَكَ فَتَرَاهُ نَصْبَ عَيْنِكَ»[2]، هذا التصوير الذي يُحَوِّل من خلاله الواصف كل مسموعٍ إلى مَرْئي كأن المستمع له يراهُ عين اليقين؛ وقد ذكر إبن رشيقٍ مثل هذا المعنى في قوله:«قال بعض المُتأَخِّرين: أبلَغُ الوصْفِ ما قَلَبَ السَّمْعَ بَصَرًا، وأصْلُ الوَصْفِ الكَشْفُ والإظْهَار؛ والناسُ يتَفَاضَأُون في الأوصَاف، كما يتَفَاضَلُونَ في سَائِرِ الأصْنَافِ فمنهم من يُجِيد وَصْفَ شئ ولا يُجيدُ وصْفَ آخَر، ومنهم من يُجيدُ الأوصاف كُلَّها وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها كامرئ القيس قديما، وأبي نُوَاس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز»[3]، وقد لا يرتبط الوصف بحاسة البصر دائِمًا فقد رأينا يشار بن بُرْدٍ مُجيداً في الوصف وهو لم يرَى الأشياء التي يَصِفُها قَطُ وإنما يُشَبِّهُ الأشياء بعضها ببعضٍ.

أما إهتمام المحدثون بالممارسات الوصفية والتفنن في التصوير فلم يكن مثل القدامى، إذ طَغَت عليه السطحية والسهولة و مَرَدُّ ذلك قد يكون لكثرة الموصوفات وسهولة مشاهدتها والغزوف على إستعمال الخيال و التصوير؛ فنجد في معجم مصطلحات نقد الرواية:«الوصف هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجُودها ووظيفتها، مكانياً لا زمانياً؛ قد يُحدد الراوي الموصُوفَ في بداية الوصف لِيُسَهِّلَ على القارئ الفهم و المتابعة، أو يؤخِّرَ تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الإنتظار والتشويق»[4]؛ وإننا نجد الحريري يُنوع في عملية الوصف بين مفاصل المقامة وغالبا ما يكون الوصف في بداية المقامة على لسان السارد الداخلي وقد يتخلل المقامة بعض الممارسات الوصفية أثناء الأحداث السردية وحتى في نهاية المقامة، وقد يكون الوصف زمانياً كما يكون مكانياً فليس كل الوصف مختصًّا بالمكان أو الشخوص فقط؛ ويكون الوصف حسب هذه النظرة الحديثة مُلْزَمًا أداةً يتحكم بها الواصف في مجموع الأوصاف لتلك الصُوَر التي

---

(1) محمدأحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص ص16-17.

(2) أبوهلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص128.

(3) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2،ص295.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص171.

تمثل الأشياء التي تظهر دفعة واحدة في المكان، فيضطر الواصف إلى تنظيم تلك الصور بإبطاء أو حتى توقيف ديمومة الأحداث، لدى نجد الوصف في السرد الحديث يرتبط غالباً بالتوقف الذي يتيح للسارد مساحة من الزمان والمكان للممارسة الوصفية؛ ويمكن أن نفرق بين السرد و الوصف من خلال المقامات الحريرية فنجد أن السرد يكون مستمراً طوال الأحداث السردية بينما يكون الوصف متقطعًا بين مفاصل المقامة فيظهر أحيانا في مواضع محددة من المقامة حسب الرؤية السردية للحريري ويختفي أو يخبو عند بداية الحبكة وبعدها؛ ويذكر زيتوني حالتين تتجسد فيهما الممارسة الوصفية وهما[1]:

- بيان الحال (aspectualisation) :الذي يقوم على تعيين الخصائص الأساسية للموصوف (الشكل، اللون، الحجم ..) أو على تعداد أجزائِه.

- بيان العلاقة (mise en relation) : الذي يقوم على تعيين موقع الموصوف داخل المكان والزمان أو على مقارنته بموصوفات أخرى من خلال التشبيه و الإستعارة وصيغ الموازنة والنفي، ويمكن للوصف أن يتناول الموصوف مُجمَلًا ثُمَّ جُزْءًا جُزءًا، ويمكن أن يتناوله من حيث سماته أو وظائِفه، ويمكن أن يتناوله بصورة مفصلة أو مقتضبة، موضوعية أو ذاتية، تقليدية أو إبداعية، تجميلية أو تفسيرية وظيفية تُعطي النص طابعًا محدّدًا أو تُساهم في رسم الشخصية أو تقدم لموضوع أو ترمز إلى حدثٍ آتٍ.

أما عمل الممارسة الوصفية عامة في المقامات الحريرية فتتعدد ويمكن أن نجملها حسب الرؤية الحديثة للسرد في بعض الوظائف العامة على أن نرصُدها في جملة من المقامات الخمسين في الصفحات اللاحقة من هذا المبحث، ومن تلك الوظائف[2]:

1- **وظيفة واقعية**: تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني و الزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها و يمكن الإيهام بالعكس، أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيئ (كما في القصص الخرافية).

2- **وظيفة معرفية**: تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، مما يهدّد بتحويل النص إلى نَصٍّ وثائقي أو تعليمي.

3- **وظيفة سردية**: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو أو تُساعد في تكوين الحبكة.

4- **وظيفة جمالية**: تعبِّر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية، حيث تتوسع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد من خلال تفكيك الشخصية والحبكة، و إستخدام صُورٍ بعَيْنِها (استعارات وكنايات

---

(1) **المرجع السابق:ص171**.

(2) **نفسه:ص172**.

و مجاز مُرسل) يُحيلنا إلى الرومنسية أو الواقعية، بل إن إختيار الموصوف، كالسيف مثلاً يُحيلنا إلى عصر من العصور أو إلى نوع من أنواع السرد.

5– **وظيفة إيقاعية:** تستخدم لخلق الإيقاع في القصة: قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يُولِّد تراخِيًا بعد توتّر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسَّاس يُولّد القلق والتشويش، وبالتالي التوتر.

ومن خلال دراستنا للمقامات الحريري لمسنا فيها تجسيدا لكُل تلك الوظائف وحرص الحريري الشديد عن الجوانب الإيقاعية والجمالية و عدم إغفال الجانب السردي الذي تظهر من خلاله الأحداث متجسدة للمتلقي ومحققة الهدف الأول في الممارسة الوصفية وهي تحويل المسموع إلى رأي العين.

ويُلخص لنا مرتاض هذه الوظائف في قوله: « وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف... فهو شكل مركزي؛ ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي»[1]، وقد اتفق النقاد والأدباء قديمهم وحديثهم على هذه المركزية للممارسة الوصفية في جميع النصوص السردية المنظوم منها والمنثور.

أما الحريري في المقامات فقد جمع بين هذه الوظائف وجَسَّد للمتلقي جماليات الوصف البيانية والإيقاعية فأنتج لنا إبداعًا وتفوقاً في علوم اللغة والأدب، حيث يُظهر لنا الموصوف في أحوال مختلفة وفي علاقات متعددة؛ وقد إستعمل الحريري كغيره من القدامى الوصف في المقامات بإسهابٍ وكَرم ولم يترك ما يُوصَفُ إلا وصَفَه بما يناسب وضعه وحاله؛ وتختلف موصوفات الحريري في المقامات وتتعدد بين العجماوات والجمادات والشخوص و الأفضية المكانية منها و الزمانية.

وقد إعتمد أبو محمد في الممارسة الوصفية في المقامات منهجاً دقيقًا إلتزم به غالب وصفه، نكما تتوزع الأدوار السردية للشخوص في كل مقامة تتوزع الجرعات الوصفية على مفاصل المقامة، حيث تتركز بشكل جلِي في بداية المقامة قبل ظهور البطل الذي يأذن ببداية الأحداث السردية وتشكل الحبكة،وهما تتقلص المساحة الوصفية أو تنتقل من السارد إلى البطل الذي يتولى الوصف فعلا أو قولا، وقد تتولى هذه العملية شخصية ثالثة بمقدار محدد لها مسبقًا من قبل المؤلف.

ويمكن القول أن الوصف في المقامات الحريرية يسري في مجاري السرد و لا يمكن أن تسمع حدثًا سرديًا من غير زينة الوصف وبهجته، إلا أنه يتكرر ويتركز في المقدمة من المقامة ليكون الممهد والمشوق للمستمع الذي يحاول الحريري في كل مقامة يعيش الأحداث و يرى الأماكن و يعود إلى الأزمنة كأنه يعيشها عين اليقين.

---

[1] **عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، ص116.**

و كما أسلفنا فإن الحريري اتبع في ممارساته الوصفيةفي المقامات منهجا إلتزم به حيث يمكن أن نرصده في كل مقامة على النحو التالي وذلك حسب تقسيمنا السابق للمقامة وتفصيلها:

أ- الوصف في بداية المقامة (من إفتتاح المقامة حتَّى ظهور البطل): حيث يحتل السارد الداخلي و هو الحارث بن همام مساحة واسعة من السرد الذي يتلون بحلة الوصف، هذا الإسستبداد من السارد بالممارسة الوصفية في جل المقامات يهدف من خلاله المؤلف إلى تمكي السارد من الإحاطة بجميع جوانب العملية السردية التي تعتمد على تلك الموصوفات سواء كانت أفضية أو شخوصًا أو غير ذلك مما يدخل أو يشارك في الأحداث السردية.

ويفتتح السارد غالبا المقامة بوصفٍ لحاله و أحواله في الحياة وقد رأينا في الفصل الأول من هذا البحث عندما رصدنا الشخصيات الحريرية وطرائق تقديمها أهم السمات التي إتصف بها في جل المقامات وقد غلب عليها صفة الغربة والترحال الدائمين حيث يصرّح بذلك في أثناء وصفه لنفسه فنجده في المقامة الأولى وهي الصنعانية يذكر جملة من المواصفات تتماسب مع أحوال صاحب كل غربة حيث يقول في فاتحة المقامة:« لَمَّا إقْتَعَدْتُ غارِبَ الإغتِراب، وأنْأَتْنِي المَتْرَبَةُ عَن ألأتْراب، طَوَّحَتْ بِي طَوائِحُ الزمن، إلى صَنْعَاءِ اليَمَن، فَدَخَلْتُها خَاوِيَ الوِفَاض، بَادِيَ الإنْفَاض، لا أمْلِكُ بُلْغَة، ولا أجِدُ في جِرَابِي مُضْغَة، فَطَفِقْتُ أجُوبُ طُرُقَاتِها مثْلَ الهَائِم، وأجُولُ في حَومَاتِها جَوَلانَ الحَائِم»[1]، ونلمح في هذه المقدمة نمطًا وصفياً يُناسب سياق الأحداث السردية التي يتم التقديم إليها في هذه المقامة التي جعلها الحريري مقدمة للمقامات التسعة والأربعين حيث يتعرّف فيها المتلقي على السارد والبطل ويُدرك منهج الحريري في تأليفه للمقامات، كما يتعرف على جملة الأوصاف و الأحوال التي يظهر عليها كل من السارد والبطل وحتى بعض الشخصيات الأخرى، وقد أبان الحارث بن همام عن صفة الغربة الملازمة له و التي تتكرر في كل المقامات؛ وفوق غُربته يظهر الحارث في هذه المقامة على خلاف باقي المقامات التي يظهر فيها أيسر حالاً وغالبا ما يتصف بالغنى والرّخاء في العيش، ويعود الحارث في كل مرة للتذكير بغُربَتِه وترحاله بين الأمصار و يذكر في كل مرة سبب تلك الغربة ويُبرر للقارئ دوافع ترحاله ففي المقامة النجرانية يقول:«ترامَتْ بِي مرامي النَّوى، ومَسَارِي الهَوَى، إلى أن صِرْتُ ابن كُلِّ تُرْبَةٍ، وأخَا كُلِّ غُرْبَةٍ، إلَّا أنِّي لَمْ أكُنْ أقْطَعُ وَادِيًّا، ولا أشْهَدُ نَادِيًّا، إلا لأقْتِبَاسِ الأدَبِ المُسْلِي عَنِ الأشْجَان، المُعْلِي قِيمَةَ الإنْسان، حَتَّى عُرِفَتْ لِي هذه الشِّنْشِنَة وتَنَاقَلَتْها عَنِّي الأَلْسِنَة، وصَارَتْ أعْلَقَ بِي من الهَوى بِبَنِي عُذْرَة، والشَّجاعَة بآلِ أبِي صُفْرَة»[2]، فالبعد والتشتت من أرضٍ إلى أرضٍ ومُكابَدَة الغُربة ومشَاقِّها صارَتْ سِمَةً ووصْفًا خَاصًّا بالحارث حتَّى تَمَيَّزَ بها؛ إلاَّ أن السبب في هذه الغربة كما يقول الحارث ويُصرِّحُ في كل مرة هو الأدب والعلم وليس الإستجداء والكدية التي تميَّز بها البطل، فنجد الحريري يضعُ صفات السارد في مُقابل صفات البطل.

---

[1] **أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص10(المقامة الصنعانية).**

[2] **نفسه:ص461(المقامة النجرانية).**

ويذكر لنا الحارث وصفًا مقابلاً لحالة الفقر والحاجة التي ظهر بها في الصنعانية، وهو الغنى والرفاهية التي يظهر بها في جل المقامات فنجده في المقامة الماطية يصف حاله بقوله:«أَنَخْتُ بِمَلْطِيَّةَ مَطِيَّةَ البَيْنِ، وحَقِيبَتِي مَلْأى مِنَ العَيْنِ، فَجَعَلْتُ هِجِّيرَايَ(*)، مُذْ أَلْقَيْتُ بِها عَصَايَ، أن أَتَوَرَّدَ مَوَارِدَ المَرَحِ، وأَتَصَيَّدَ شَوَارِدَ المُلَحِ، فَلَمْ يَفُتْنِي بها مَنْظَرٌ ولا مَسْمَع، ولا خَلَا مِنِّي مَلْعبٌ ولا مَرْتَع، حَتَّى اذا لَمْ يَبْقَ لي فيها مَأْرَبٌ، ولا في الثَّواء بها مَرْغَبٌ، عَمِدْتُ لإِنْفَاقِ الذَّهَب في إِبْتِيَّاع الأُهَب»[1]، و هذا التكرار المُتواصل والألحاح المُتكرر من السارد على ذكر هدفه السّامي من الغربة، وكأنّه يُبَرِّرُ إتباعَه للبطل في إحتيَّالِه و إسْتِجْدائِه ولِسانُ حالِه يقُول لولا الأدب والعلم لما سَلَكْتُ هذا المَسْلَكَ ولا تَوَرَّدْتُ هذا المَورِد.

وفي بداية المقامة الدّمياطية تظهر حالة الثراء في أبهى حلَلها وتبرز في أزهى صُورِها حيث يصِفُ السارد نفسه وحاله بقوله:« ظَعَنْتُ إلى دِمْيَاطَ عَامَ هِيَّاطٍ ومِيَّاط، وأنا يَومَئِذٍ مَرْمُوقُ الرَّخَاء، مَومُوقَ الإخَاء، أسْحَبُ مَطَارِفَ الثَّرَاء، وأجْتَلِي مَعَارِفَ السَّرَّاء، فَرَافَقْتُ صَحْبًا، قَدْ شَقُّوا عَصَا الشِّقَاق، وارْتَضَعُوا أفَاوِيقَ الوِفَاق، حَتَّى لاحُوا كأسْنَان المُشْطِ في الإسْتِواء، وكالنَّفْسِ الواحِدَةِ في إلْتِئَامِ الأهْواء، وكُنَّا مَعَ ذلكَ نَسِيرُ النَّجَاء، ولا نَرْحَلُ إلَّا كُلَّ هَوْجَاء، وإذا نَزَلْنَا مَنْزِلاً، أو وَرَدْنا مَنْهَلاً، إخْتَلَسْنَا اللَّبْث، ولَمْ نُطِلِ المُكْث»[2]، ههنا تبرز نظارة النعمة و لِين العَيْش من خلال الوصْف المتواتر الذي يُؤكد حاة الثراء التي يعيشها الحارث حتَّى أصبحَ يسْحَبُ ثَوْبَ الغِنَى بعدما تلَبَّسَ بِه وعَلِقَ به؛ مما أدى به إلى الصُحْبَة الحَسَنَة المُتوافقة التي تتجنب الخِلافَ والمُشَاحَنَة، ولَعَلَّ الغِنَى واللين في العَيْشِ من أسباب التوافق و الألتئام بين الأصحاب وقلة المال والفقر سبب التفرق والمشاجرة بين الإخوان وإن كانُوا من الآل والخِلَّان فالغنى يجمع والفقر يُفرّق.

ويُظهر لنا السارِدُ ملمحًا آخر في وصفه لنفسه وهو حالة الشباب والصِّبَا التي تُمَيِّزُه فغالبا ما يظهر الحارث في المقامات إلا شاباً صغيرًا عكس البطل الذي لا يظهر إلا شيْخًا مُسِنًّا؛ وقد أكثر السارد من وصف نفسه شابًا فتيًّا فهو في المقامة الرَّمْلِيَّة يقول:« كُنْتُ في عُنْفُوَانِ الشَّبَاب، ورَيْعَانِ العَيْشِ اللُّبَاب، أَقْلَى الإكْتِنَانَ بالغَاب، وأهْوَى الإنْدِلاَقَ مِنَ القِرَاب، لِعِلْمِي أنَّ السَّفَر يَنْفِجُ السُّفَر، ويُنْتِجُ الظَّفَر، ومُعَاقَرَة الوَطَن تَعْقِرُ الفِطَن، وتَحْقِرُ مَنْ قَطَن»[3]، فهذه الغربة الدائمة والسفر المستمر لا يستطيعه غيرالشباب الجلد السريع في الوثب والتنقل؛ وذلك أن فوائد السفر كثيرة ومنافعه عظيمة منها التزود بالعلم و الفوز بالأدب وهما غاية الحارث في كل المقامات؛ ويذكر الحارث حاله مع طلب العلم والأدب في مراحل الصغر حتَّى البلوغ مثل قوله في بداية المقامة الحلوانية واصفًا صِبَاه:« كَلِفْتُ مُذْ مِيطَتْ عَنِّي التَّمَائِم، ونِيطَتْ بِي

(*) أي عادتي ودَأْبي.

(1) المصدر السابق:ص390(المقامةالملطية).

(2) نفسه:ص32(المقامة الدِمياطية).

(3) نفسه:ص323(المقامة الرملية).

العَمَائِم، بأَن أَغْشَى مَعَانَ الأدَبِ وأُنْضِيَ إليْهِ رِكَابَ الطَّلَب، لأَعْلَقَ مِنْهُ بِمَا يَكُونُ لِي زِينَةً بَيْنَ الأنَامِ، ومُزْنَةً عِنْدَ الأوَام، وكُنْتُ لِفَرْطِ اللَّهَجِ باقْتِبَاسِه، والطَّمَعِ في تَقَمُّصِ لِبَاسِه، أُبَاحِثُ كُلَّ مَنْ جَلَّ وقَلَّ، وأَسْتَسْقِي الوَبْلَ والطَّل، وأتَعَلَّلُ بِعَسَى ولَعَل»[1]، فحُبُّ الحارث للعلم والأدب بدَأ منذ الصِبَا حتَّى مرحلة البلوغ التي يلبسُ فيها الصبيان العمائم وتُزَالُ عنهم التَّمائم، وكأن هذه الصفة وراثية في آل الحارث حيث ينشأُ الصبي مُحِبًّا ومُريدًا للعلم والأدب مُجِدًّا في طَلَبِه ليَكُون لهُ زينةً بين الأنام وغيْثًا في أيامِ الشدة.

وفي بداية المقامة التنيسية يُظهر لنا السارد بعض الأوصاف التي تكشف عن حالتين عاشهما الحارث بين الصبا والبلوغ، ويصف حالة تحوله من بعض الصفات السلبية إلى أخرى إيجابية حيث يقول:«أطَعْتُ دواعِي التَّصَابِي، في غُلَوَاءِ شَبَابِي، فَلَمْ أَزَلْ زِيرًا للغِيد، و أُذُنًا للأغَاريد، إلى أن وَافَى النَّذِير، ووَلَّى العَيْشُ النَّضير، فَقَرِمْتُ إلى رُشْدِ الإنتِبَاه، ونَدِمْتُ عَلى ما فَرَّطْتُ في جَنْبِ الله، ثُمَّ أَخَذْتُ في كَسْعِ الهَنَاتِ بالحَسَنَات، وتَلافِي الهَفَوَاتِ قبْلَ الفَوَات، فَمِلْتُ عَنْ مُعَادَاةِ الغَادَات، إلى مُلاقَاةِ الثُّقَات، وعَن مُقَانَاةِ القَيْنَات، إلى مُدَانَاةِ أهلِ الدِّيانات، وآلَيْتُ أن لا أصْحَبَ إلا مَن نَزَعَ عَنِ الغَيّ، وفَاءَ مَنْشَرُهُ إلى الطَّيّ»[2]، وهذا الحرص الدائم والشديد من السارد على أن لا يظهر إلا بالأوصاف الإيجابية نجده في المقامات يتكرر بصورة جلية، وهو في مقابل الصفات السلبية التي يظهر بها البطل في جميع المقامات.

ومن أجل هذا الظهور الإيجابي والمميز للسارد أمام المتلقي فقد حرص على إكتساب أهم صفة وهي الاهتمام باللسان العربي و الفصاحة ومكارم الأخلاق التي بحَث عنها بين أهل البادية ووجدها وكشف عنها في بداية المقامة الوبرية حيث يقول:«مِلْتُ في رَيِّق زَمَانِي الذي غَبَر، إلى مُجَاوَرَةِ أهْلِ الوَبَر، لآخُذَ أخْذَ نُفُوسِهِمُ الأبِيَّة، وألْسِنَتِهِمُ العَرَبِيَّة، فَشَمَّرْتُ تَشْمِيرَ مَنْ لا يَأْلُو جُهْدًا، وجَعَلْتُ أضْرِبُ في الأرْضِ غَوْرًا ونَجْدًا، إلى أنِ اقْتَنَيْتُ هَجْمَةً مِنَ الرّاغِيَّة، وثَلَّةً مِنَ الثَّاغِيّة، ثُمَّ أَوَيْتُ إلى عَرَبٍ أرْدَافِ أقْيَال، وأبْنَاءِ أقْوَال، فأَوْطَنُونِي أمْنَعَ جَنَابٍ، وفَلُّوا عَنِّي حَدَّ كُلِّ نَابٍ»[3]، ولعل الحارث يقتدي في ذلك بالعرب الأوائل الذين كانوا يرسلون أبناءهم للبادية ليرضعوا الفصاحة ومكارم الأخلاق.

وقد تعددت حالات الوصف التي خصها السارد بنفسه والتي تظهر الغنى والثراء الذين يمكناه من السفر والترحال لأجل الأدب والعلم فيقول في بداية المقامة الدمشقية واصفًا حاله ومتاعه لما نزل تغُوطَةِ دمشق:« شَخَصْتُ مِنَ العِراقِ إلى الغُوطَةِ، وأنا ذُو جِرْدٍ مَرْبُوطَة، وجِدَةٍ مَعْبُوطَة، يُلْهِينِي خُلُوُّ الذَّرْع، ويَزْدَهِينِي حُفُولُ الضَّرْع، فلَمَّا بَلَغْتُها بَعْدَ شِقِّ النَّفْس، وإنْضَاءِ العَنْس، أَلْفَيْتُهَا كَمَا تَصِفُهَا الألْسُن، وفيهَا ما تشْتَهِي الأنْفُسُ وتَلَذُّ الأعْيُن، فَشَكَرْتُ يَدَى النَّوَى، وجَرَيْتُ طَلَقًا مَعَ الهَوَى، وطَفِقْتُ أفُضُّ فيها خُتُومَ الشَّهَوات،

---

[1] المصدر السابق:ص17(المقامةالحلوانية).

[2] نفسه:ص ص453-454(المقامة التنيسية).

[3] نفسه:ص ص270-271(المقامة الوبرية).

وأجْتَنِي قُطُوفَ اللَّذَّات»[1]، ولمَّا كانت الغوطة الدمشقية واحدة من أحسن وأمْرَع جِنَان الأرض فقد ذكرها السارد ليُبرزَ أوصاف الغنى و اليسر في العيش لتناسب الوصف مع الفضاء المكاني، ورأيناه يختار البادية ليبرز الصفات التي تتميز بها وساكنيها من أهل الوبر؛ ولا نجد الحارث في هذه المقامة يذكر الغوطة ويصفها إلا بإعتبارها معبَراً أو فضاءً للإستراحة حيث يجد فيه السارد مجالاً إلى الأستمتاع بالشهوات وملذات الحياة وإفراغ القلب من الهموم التي يكابدها في غربته وترحاله.

و إضافة إلى وصف السارد لنفسه في بداية المقامة نجده يقدم لنا وصفًا للمجالس والمحافل التي تجتمع فيها تلك الجماعات وهي تظهر في كل مرة بملامح مختلفة حسب الرؤية السردية التي يضعها المؤلف لهؤلاء المشاركين في الاحداث السردية؛ فنجده في بداية المقامة الكوفية يصفهم بقوله:«سَمَرْتُ بالكُوفَةِ في لَيْلَةٍ أدِيمُها ذُو لَوْنَيْن، وقَمَرُها كتَعْويذٍ مِن لُجَيْن، مَعَ رُفْقَةٍ غُذُواً بِلِبَانِ البَيَان، وسَحَبُوا عَلَى سَحْبَانَ ذَيْلَ النِّسْيَان، ما فِيهِمْ إلَّا مَن يُحْفَظُ عَنْهُ ولا يُتَحَفَّظُ مِنْهُ، ويَمِيلُ الرَّفِيقُ إليهِ ولا يَميلُ عَنْهُ»[2]، وبداية الوصف ههنا تبدأ بوصف الفضاء الزماني بعد ذكر المكان دون وصف، فهذه الليلة مقمرة وقمرها كالطَّوق من الفضَّة وأمَّا الرفقة فهم أبناء الفصاحة حَتَّى تفوَّقُوا على سَحْبان(*) في فصاحته، فكلهم حُفَّاظٌ يُرْغَبُ في مُرافقتهم.

ونجدهم –أي جماعة المجالس والنوادي– من أصحاب الأقوال و الأدب ففي بداية المقامة البغدادية يصفهم الحارث بقوله:« نَدَوْتُ بِضَواحِي الزَّوراءَ، مَعَ مَشْيَخَةٍ مِن الشُّعَراء، لا يَعْلَقُ لَهُمْ مُبَارٍ بِغُبَارٍ، ولا يَجْرِي مَعَهُمْ مُمَارٍ في مِضْمَار»[3]، فهؤلاء الجُلَّاس شُعَّارٌ مشايخ لا يجاريهم معارض و لا يستطيعهم مُجَادِل ولا مُحَاوِر؛ وقد تلاحظ في كل مرة يصف السارد هذه الجماعة إلا ويحاول الإعلاء من شأنهم والرَّفع من أقدارهم، وهو في الحقيقة رفع من شأن البطل الذي يتفوق عليهم رغم تمكنهم من اللغة وفنون الأدب.

ورغم إختلاف الأنتماء الجغرافي لجماعة المجلس إلا أننا نجدهم يُحافظون على نفس الصفة ويتسمون بسمة طلاب العلم وملح الأدب، فنجدهم في المقامة المغربية يُمثلون جُزْءاً من القُطر الإسلامي وهو الجانب الغربي من الفضاء القطري الذي قد يختلف في بعض الملامح الإجتماعية أو الثقافية عن الفضاء الشرقي من هذا القطر العربي؛ إلا أن الحريري من خلال هذه الرؤية يحاول إبراز أهمية اللسان والأدب في توحيد القطر

---

(1) المصدر السابق:ص106(المقامة الدمشقية).

(2) نفسه:ص40(المقامة الكوفية).

(*) فصيح العرب وهوسحبان بن زفر بن إياس بن عبد شمس الواثلي من واثل باهلة،وكان من فُصَحاء العرب وبُلغائِها، وبه يُضْرَبُ المثل في البيان والفصاحة، فيُقال أفْصَحُ من سَحْبَان؛ ودخَل عند معاوية وعنده خُطَبَاءُ القبائِل فلمَّا رأوْهُ خَرَجُوا لعلمهم بقُصُورهم عنه فقال:

لقَدْ عَلِمَ الحيّ اليَمَانُون أنَّنِي إذا قُلْتُ أمَّا بعْد أنِّي خَطيبُها

وهوأولُ مَن قال: أما بعد،وأوّل من آمَنَ بالبعث من الجاهلية، وعُمِّرَ مائة وثمانين سنة.

(3) نفسه:ص120(المقامة البغدادية).

العربي فكلا الفضائين الشرقي والغربي يجتمع على مائدة اللغة والادب ويتكلم بلسان عربي مبين، حيث يقول الحارث في بداية المقامة المغربية يقول:«شَهِدْتُ صلاة المغرب، في بعضِ مَسَاجِد المغرب، فلمَّا أدَّيْتُها بِفَضْلِهَا، وشَفَعْتُها بنَفْلِها، أخَذَ طَرْفِي رُفْقَةً قَدِ إنْتَبَذُوا ناحِيَةً، وامْتَازُوا صَفْوَةً صافِيَةً، وهُمْ يَتَعَاطَوْنَ كَاسَ المُنَافَثَة، ويقْتَدِحُونَ زِنَادَ المبَاحَثَة، فَرَغِبْتُ في مُحادَثَتِهِم لِكَلِمَةٍ تُسْتَفَادُ، أو أدَبٍ يُسْتَزَاد، فَسَعَيْتُ إلَيْهِم سَعْيَ المُتَطَفِّلِ عليهِم وقُلْتُ لهُم أتَقْبَلُونَ نَزِيلًا يَطْلُبُ جَنَى الأسْمَارِ لا جَنِيَّ الثِّمَار، ويبْغِي مُلَحَ الحِوار لا مَلْحَاءَ الحُوَار، فَحَلُّوا إلى الحُبَا، وقالُوا مَرْحَباً مَرْحَباً»[1]، فمن وصف السارد لهؤلاء نلحظ الدقة فبعد ذكر الفضاء الزمكاني لأحداث المقامة يحدد مكان إجتماع هؤلاء الفتية وإعتزالهم في أحسن جانبٍ من المسجد وذلك لأنهم يتناولون ما حسن من الحديث كما يتناول المتنادمون كأس الشراب، ويستخرجُون للباحث ما كان مُعْتَمَداً من الحديثِ.

أما في المقامة القهقرية فنجد وصفًا مقابلاً للأوصاف السابقة لجماعة المجلس فهم كما يصفهم السارد في قوله في بداية المقامة:«لَحَظْتُ في بعضِ مَطَارِحِ البَيْن ومَطَامِحِ العَيْن، فِتْيَةً عليهِم سِيما الحِجَا، وطِلَاوَةُ نُجُومِ الدُّجَى، وهُمْ في مُمَاراةٍ مُشْتَدَّةِ الهبُوب، ومُبَاراةٍ مُشْتَطَّةِ الأُهْوُب، فَهَزَّنِي لِقَصْدِهِم هَوَى المُحاضَرة، وإسْتِحْلاءُ جَنَى المُناظَرَة، فلَمَّا الْتَحَقْتُ بِرَهْطِهِم، وانْتَظَمْتُ في سِمْطِهِم، قالُوا أأنْتَ مِمَّن يُبْلَى في الهَيْجَاء، ويُلْقِي دَلْوَهُ في الدِّلاءِ، فقُلْتُ بَلْ أنا مِنْ نَظَّارَة الحَرْبِ، لا من أبْنَاءِ الطَّعْن والضَّرْب، فأضْرَبُوا عَن حِجَاجِي، وأفَاضُوا في التَّحَاجِي»[2]، ونلاحظ لغة السارد في هذا المقام الذي يستوجب المبارزة والمناظرة حيث يستعمل الألفاظ الشديدة والغليظة، التي تصف هؤلاء الفتية بصفات تفوق السارد ويظهر الحارث من خلالها في موقفٍ أقلَّ شأنًا من هؤلاء؛ وهذه الحدود هي رؤية المؤلف الذي يفسح المجال لظهور البطل الذي يتغلب على هؤلاء الفتية فيما تباروا فيه ويثأرُ لصاحبه الحارث الذي أسْلَمَ لهم في البداية وأبدى عدم قدرته وقلَّة حيلته في هذا المضمار. وعلى عكس هؤلاء يصف السارد رفقته في المقامة الفارقية بقوله:« يَمَّمْتُ مَيَّا فَارِقِين، مَعَ رُفْقَةٍ مُوافِقِينَ لا يُمَارُونَ في المُنَاجَاة، ولا يَدْرُونَ ما طَعْمُ المُداجَاة، فَكُنْتُ بهم كَمَنْ لَمْ يَرِمْ عَنْ وَجَارِه، ولا ظَعَنَ عَنْ أليفِهِ وجارِه، فَلَمَّا أنَخْنَا بِها مَطَايا التَّسْيَار، وأنْتَقَلْنَا عَنِ الأكْوَارِ إلى الأوْكَار، تَوَاصَيْنَا بِتَذْكَارِ الصُّحْبَة، وتَنَاهَيْنَا عَنِ التَّقَاطُعِ في الغُرْبَة، واتَّخَذْنَا نَادِيًّا نَعْتَمِرُهُ طَرَفَيْ النَّهار ونَتَهَادَى فيهِ طُرَفَ الأخْبَار»[3]، فنرى من وصف السارد أن حال هؤلاء تختلف عن السابقين فهم لا يعرفون النفاق ولا العداوة بينهم، ويبتعدون عن المجادلة في الحديث ولذلك فالسارد لم يجد منهم وحشةً ولا صدُوداً بل تواصوا بالصُّحبة و عدم التَّصارم و الخصومة؛ وقد يكون هؤلاء الرفقة في المجلس من الكُتاب الذين يصفهم السارد

(1) المصدر السابق:ص150(المقامة المغربية).

(2) نفسه:ص ص160-161(المقامة القهقرية).

(3) نفسه:ص193(المقامة الفارقية).

في بداية المقامة الفراتية بقوله:« أَوَيْتُ في بعضِ الفتَرَات إلى سِقْيِ الفُرَات، فَلَقِيتُ بها كُتَّابًا أبْرَعَ مِنْ بَنِي الفُرَات، وأعْذَبَ أخْلاقًا من الماءِ الفُرَات، فأطَفْتُ بِهِم لِتَهَذُّبِهِم لا لِذَهَبِهِمْ، وكَاثَرْتُهُمْ لأدَبِهِمْ لا لمَآدِبِهِمْ، فَجَالَسْتُ منهُم أضْرَابَ قَعْقَاعِ بن شَوْر(*)، ووَصَلْتُ بِهِم إلى الكَوْرِ بَعْد الحَوْر، حتَّى إنَّهُم أشْرَكُوني في المَرْتَعِ و المَرْبَع، وأحَلُّوني مَحَلَّ الأُنْمُلَة من الإصْبَع، واتَّخَذُوني ابنَ أُنْسِهِمْ عِنْدَ الوِلايَةِ والعَزْل، وخَازِنَ سِرِّهِمْ في الجِدِّ والهَزْل»[1]، وهم من وصف السارد يُضرَبُ بهم المثل حتى بلغُوا مكانة ابن شَور في المجالسة والمعاشرة.

ومثل هذه الأوصاف التي تتسم باللِّين والسهولة نجدها في بداية المقامة القطيعية حيث يصف السارد فتيةً سامَرَهُم ببغداد بقوله:«عاشرْتُ بِقَطعَةِ الرَّبِيع، في إبَّان الرَّبيع، فِتْيَةً وُجُوهُهُمْ أبْلَجُ منْ أَنْوَارِه، وأخْلاقُهُم أبْهَجُ مِنْ أزْهَارِه، وألفَاظُهُم أرَقُّ مِن نَسِيمِ أسْحَارِه، فاجْتَلَيْتُ منهم ما يَزْرِي على الرَّبيع الزَّاهِر، ويُغْنِي عنْ رَنَّات المَزَاهِر، وكُنَّا تَقَاسَمْنَا على حِفْظِ الوِدَاد، وحَظْرِ الإسْتِبْداد، وأن لا يتَفَرَّدَ أحَدُنا بالْتِذَاذ، ولا يسْتَأْثِرَ ولوبِرَذَاذ»[2]، وههنا نلاحظ لأول مرة يذكر لنا السارد بعض الأوصاف الخِلْقِية ةالخُلُقية إظافة إلى الوصف الخاص باللغة واللسان، ويُشير الحريري من خلال هذا الوصف إلى ضرورة الحفاظ على المودة وعدم التخاصم بين طلاب العلم وإن بدى بينهم الخلاف أو الإختلاف حتى لا يضيع الحق بين طالبيه.

ونجد نوعًا آخر في نقدمة المقامة يختص به الفضاء الزمكاني حيث يذكر السارد بعض الأماكن والأزمنة التي تجري عليها وأثناءها الأحداث السردية للمقامة؛ وغالباً ما يقتصر على وصف قصير عامٍ لبعض الجوانب من المكان أو الزمان كقول السارد في بداية المقامة الشتوية:«عَشَوْتُ في ليلةٍ دَاجِيَّةِ الظُّلَم، فَاحِمَةِ اللَّمَم، إلى نَارٍ تُضْرَمُ عَلى عَلَمٍ، وتُخْبِرُ عَن كَرَم، وكانَتْ ليلَةً جَوُّها مَقْرُور، وجَيْبُها مَزْرُور، ونَجْمُها مَغْمُوم، وغَيْمُها مَرْكُوم»[3]، ويبدو أن هذه الليلة كما يصفها السارد شديدة الظلام معتمة لونها أسود فاحم، جَوُّها بارد مُتَغَيِّمَة بالرُّكامِيِّ من السّحاب؛ وهذه أوصاف تتناسب مع موضوع المقامة وزمانها وهو الشِّتاء وكأن السارد يصف لنا ليلة شِتاءٍ شديدة البرودة حالكة الظلام.

(*) ذكره الشريشي في شرحه عن الفنجديهيّ قوله: هو القعقاع بن شَور بن عمرو بن ذهل بن ثعلبه بن عكابة ابن صعب بن علي بن بكر بن وائل الشيباني، وهو من الأجواد والأسخياء يُضرَبُ به المثل في حسن المجالسة والمعاشرة وإتيان الجليس بالشئ النفيس؛ قال أبو عبيد:وكان من جُلَسَاءِ معاوية، فأُهدي إلى معاوية هدايا يوم المهرجان فيها جامات ذهب وفضة، فدفعها إلى جُلَسَائه ودفَعَ إلى القعقاع جام ذهبٍ وفي القوم أعرابيّ إلى جانب القعقاع، فدفَعَ إليه الجام فأخَذَهُ الأعرابي ونهَضَ يُنْشِد:

وكُنْتُ جَلِيسَ قَعْقَاع بن شَوْرٍ ولا يشْقَى بِقَعْقَاعٍ جَـلِيسُ
ضَحُوكُ السّن إن نَطَقُوا بِخَيْرٍ وعِنْدَ الشرّ مِطْرَاق عَبُوسُ

(1) نفسه:ص ص209–210(المقامة الفراتية).

(2) نفسه:ص236(المقامة القطيعية).

(3) نفسه:ص495(المقامة الشتوية).

ومن وصف المكان في بداية المقامة نجد السارد في المقامة البكرية يصف أرضًا حيث يقول:«هَفَا بِي البَيْنُ المُطَوِّحُ، والسَّيْرُ المُبَرِّحُ إلى أرْضٍ يَضِلُّ بها الخِرِّيت، وتَفْرَقُ فيها المَصَالِيت»[1]، وهي أرضٌ كما يصفها السارد مجهوله المعالم يضيع فيها الدليل الحاذق ويخاف فيها الشجاع المقدام.

و نجد السارد في بداية المقامة الكرجية يصف يوْمًا من أيَّام الشتاء بقوله:«شَتَوْتُ بالكَرَجِ لِدَيْنٍ أقْتَضِيهِ، وأرَبٍ أقْضِيهِ، فَبَلَوْتُ مِنْ شِتَائِها الكَالِح، وصِرِّها النَّافح، ما عَرَّفَنِي جَهْدَ البَلاءِ، وعَكَفَ بِي على الإصْطِلاء، فَلَمْ أكُنْ أُزَايِلُ وِجَارِي، ولا مُسْتَوْقَدَ نَارِي، إلاَّ لِضَرُورَة أُدْفَعُ إلَيْها، أو إقامَةَ جَمَاعَةٍ أُحَافِظُ عَلَيْها، فاضطُرِرْتُ في يَوْمٍ جَوُّهُ مُزْمَهِرٌّ، ودَجْنُهُ مُكْفَهِرٌّ، إلى أن بَرَزْتُ مِن كِنَانِي، لِمُهِمٍ عَنَانِي»[2]، ورغم علمنا بحقيقة اليوم الموصوف بأنه من أيام الشتاء إلا أن السارد وصفه مُبَيِّنًا ومُؤَكِّداً على شِدَّة بُرُودتِه وتَراكُم سَحابِه وكثافتِه.

وأما في بداية المقامة المكية فنجد السارد يقدم لنا وصفًا لزمنٍ يميِّزُ مكانًا مُتَمَيِّزاً حيث يقول:«نَهَضْتُ من مدينَةِ السَّلام، لِحَجَّةِ الإسلام، فَلَمَّا قَضَيْتُ بِعَوْنِ الله التَّفَثَ، واسْتَبَحْتُ الطِّيبَ والرَّفَثْ، صَادَفَ مَوْسِمُ الخَيْف، مَعْمَعَانَ الصَّيْف، فاسْتَظْهَرْتُ للضَّرُورَة، بِمَا يَقِي حَرَّ الظَّهِيرَة، فَبَيْنَمَا أنَا تَحْتَ طِرَاف مَعَ رُفْقَةٍ ظِرَافٍ، وقَدْ حَمِيَ وَطِيسُ الحَصْبَاء، وأعْشَى الهَجِيرُ عَيْنَ الحِرْبَاء»[3]، وهذه اللغة الواصفة مختارة من طرف الحريري لبيان الشدة والصعوبة التي تصاحب فصل الصيف من شدة الحر خاصة وقت الظهيرة؛ والمكان الموصوف هو شبه الجزيرة الذي يوصفُ غالباً بالحرارة والجفاف في فصل الصيف خاصة.

ب- الوصف في بداية الحبكة عند ظهور البطل: في هذه المرحلة يكون السارد جاهلاً بشخص البطل أي في مرحلة التنكير التي تحدثنا عنها في تقديم الشخصيات الحريرية من الفصل الأول لهذا البحث، ويكون الوصف في هذه المرحلة مُمَهِّدا للتعريف بالصفات الأساسية من شخصية البطل وهما اللغة والشحاذة، فنجده يصف البطل في بداية المقامة الصنعانية بمجموعة أوصافٍ تُظهر الجانب اللغوي الأدبي في شخص أبي زيد حيث يقول السارد:«فرأيْتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَة، شَخْصًا شَخْتَ الخِلْقَةِ، عليْه اهْبَةُ السِيَّاحة، ولَهُ رَنَّةُ النِّيَاحَةِ، وهُو يَطْبَعُ الأسْجَاعَ بِجَوَاهِرِ لَفْظِه، ويَقْرَعُ الأسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وَعْظِهِ، وقَدْ أحَاطَتْ بِهِ أخْلاطُ الزُّمَرِ إحَاطَةَ الهَالَة بالقَمَرِ، والأكْمَامَ بالثَّمَر»[4]، فمن هذا الوصف يُبْرِزُ السارد السمة الخارجية للبطل وهي النحافة، ويُركز في وصفه على جانبي اللغة و الغربة.

و نجده في بداية المقامة المراغية يصف البطل قبل ظهوره بقوله:«وكان في المجلسِ كَهْلٌ جَالِسٌ في الحَاشِيَّة، عِنْدَ مَوَاقِفِ الحَاشِيَّة، فكَانَ كُلَّما شَطَّ القَوْمُ في شَوْطِهِم، ونَثَرُوا العَجْوَةَ والنَّجْوَةَ مِن نَوْطِهِم، يُنْبِئُ

---

[1] المصدر السابق:ص473(المقامة البكرية).

[2] نفسه:ص249(المقامة الكرجية).

[3] نفسه:ص128(المقامة المكية).

[4] نفسه:ص11(المقامة الصنعانية).

تَخَازُرُ طَرْفِهِ، وتَشَامُخُ أنْفِهِ، أنَّهُ مُخْرَنْبِقٌ لِيَنْبَاع، ومُجْرَمِزٌّ سَيَمُدُّ البَاع، ونَابِضٌ يَبْرِي النِّبَال، ورَابِضٌ يَبْغِي النِّضَال»[1]، فحالة التنكير هذه تحتم على السارد أن يصف هذا الكهل بأنه يتخازَرُ في طرفهِ ويتحين الفرصة للهجوم وإبداء ما في وِطَابِهِ، ونلاحظ أن السارد يحرص على تصوير المشهد بهذه الأوصاف التي تبرز دهاء وحيلة أبي زيد وشدة ذكائه في تَحَيُّن الفرص؛ وفي بداية المقامة القهقرية يصف السارد البطل قبل التعرف عليه بقوله:«وكانَ في بَحْبُوحَةِ حَلْقَتِهِم، وإكْلِيلِ رُفْقَتِهِم، شَيْخٌ قَدْ بَرَتْهُ الهُمُوم، ولَوَّحَتْهُ السُّمُوم، حتى عَادَ أنْحَلَ مِنْ قَلَمٍ وأقْحَلَ مِن جَلَمٍ، إلَّا أنَّهُ كَانَ يُبْدِي العُجَابَ إذا أجَاب، ويُنْسِي سَحْبَانَ كُلَّمَا أبَانَ، فأُعْجِبْتُ بِمَا أوتِيَّ مِنَ الإصَابَةِ، والتَّبْرِيز على تِلْكَ العِصَابَة، ومازَالَ يَفَضَحُ كُلَّ مُعَمَّى، ويُصْمِي في كُلِّ مَرْمَى»[2]، ويستهل السارد هذا الوصف بالمظهر الخارجي للبطل الذي يبدو عليه النحول والنحافة حتَّى بدى عليه التغيير من كثرة الأسفار فأصبح أهزل وأرقَّ من المقص الذي يُجَزُّ به الصُّوف، وينتهي الوصف إلى ذكر براعة البطل في البلاغة و الفصاحة.

وقد نجد السارد يستعمل بعض الأوصاف العامة في الإشارة إلى البطل في حالة الإنكار كقوله في المقامة التنيسية:« فلمَّا ألْقَتْنِي الغُرِيَّةُ بِتِنِّيس، وأحَلَّتْنِي بِمَسْجِدِها الأنيس، رأيْتُ بِه ذا حَلْقَةٍ مُلْتَحِمَة، ونظَّارَةٍ مُزْدَحِمَة، وهويقول بِجَاشٍ مَكِين، ولِسَانٍ مُبِين»[3]، فقد عُرف الموصوف من خلال الناس المحيطين به والذين يزدحمون حوله وينظرون إليه، كما عُرفَ بلسانه الفصيح جاشه الثابت.

وقد يكون وصف البطل مختصراً مُرَكَّزاً يقتصر على لفظتين أوثلاث مثل قول السارد في بداية المقامة النجرانية:«فبينما أنا في نَادٍ مَحْشُود، ومَحْفَلٍ مَشْهُود، إذْ جَثَمَ لَدَيْنَا هِمٌّ، عليه هِدْم، فحَيَّا تَحِيَّة مَلِق، بِلِسَانٍ ذَلِق»[4]، ويجمع السارد بين وصف المجلس الذي يصفه غالباً بالمحشود و كثير الزحام للدلالة على أهمية الموقف المشهود و الرَّفع من قيمة المقال أوالعظة المنشودة بين أهل النادي و جُلَّاسِه، والمـُرادُ من كل ذلك هو الإشارة إلى منزلة البطل وتفوُّقه في فنون اللغة والأدب.

جـ- في حديث البطل عن نفسه خلال المقامة وفي نهايتها: في هذه المرحلة يدخل الوصف في جوِّ المقامة ويتحول إلى حاملٍ لِواء الدلالة على فحوى المقامة و الموضوع الذي يتطرق إليه المؤلف؛ والمـُلاحَظُ في هذا الوصف عدم الإستطراد والإبتعاد عن السياقات الخارجية عن الموضوع الرئيس للمقامة، وهو في غالبه وصفٌ لقدرة السروجي على جوامع الكلم والتحيُّل على القوم بفصاحته وتمكنه من اللسان الذي يسحر الأقوام ببيانه و حُلو منطقه.

---

(1) المصدرالسابق:ص50(المقامة المراغية).

(2) نفسه:ص161(المقامة القهقرية).

(3) نفسه:ص454(المقامة التنيسية).

(4) نفسه:ص462(المقامة النجرانية).

أما لغة البطل في وصفه لنفسه فهي لغة عتيقة ترجع بقارئها إلى عصور أمجادها التي تتآلف فيها السليقة مع الصنعة و التكلف في إستدعاء غريب الألفاظ و الجزْل من المعاني، إلا أننا نلحظ الإهتمام البالغ من الحريري على لسان بطله في الإعتناء باللغة الواصفة التي تبرزُ مقدرة البطل الفائقة على التحكم بالألفاظ والمعاني التي تسحر المستمع و المتلقي للمقامات؛ ونجد في المقامة الدّمشقية البطل يصف جانباً من دهائِهِ و شدة حيلته في الوصول إلى مآربه و يقول شعراً:

أنا أُطْرُوفَةُ الزَّمـــــا نِ و أُعْجُوبَةُ الأُمَـــمْ

وأنَا الحُوَّلُ الَّذي احْـــــــتالَ في العُرْبِ والعَجَمْ

غَيْرَ أنِّي ابن حَاجَةٍ هَاضَهُ الدَّهْرُ فاهْتَضَمْ

وأبُو صِبْيَةٍ بَـــدَوْا مِثْلَ لَحْـمٍ على وضَمْ

وأخُو العَيْلَة المُعِيـــــــــــل إذا احْتَالَ لمْ يُلَـمْ[1]

نجد السروجي من خلال هذا الوصف يجمع بين ما يُسْتَحِسَنُ وما يُسْتَغْرَبُ من الطُّرف التي يُتَعَجَّبُ منها، كما يبرز تحايُلَهُ على الزمان الذي جعلَهُ مُحتاجًا فقيراً هو وأطفالُهُ؛ وقد أجاز البطل لنفسه هذا التحايُلَ والمكر لأنَّهُ حسب وصفه من أولي الضَّرر الذين رُفِعَ عنهم التكليف؛ ونلاحظ أن المكدي عموماً والسَّروجي على وجه الخُصوص ممن يستعمل الأطفال والصبية في عملية الإستجداء لإستلطاف النفوس وإستعطاف القلوب؛ وهذا الوصف يمثل جانباً مهماً من شخصية البطل و هو الآلة أو الوسيلة المستعملة في الكدية والطرائق التي يسلكها في الإستجداء.

أما في المقامة القهقرية فنجد البطل يصفُ لنا جانباً من شخصيته وهي حاله مع الغُربة والترحَال وَجَوْبُه البلدان شرقًا وغربًا حيث يقول:

سَلَّ الزَّمان عَلَيَّ عَضْبَهْ لِيَرُوعَـنِي وأَحَـدَّ غَـرْبَهْ

واسْتَلَّ مِنْ جَفْنِي كَـرَا هُ مُراغِمًا وأسَالَ غَرْبَهْ

وأجَالَنِي في الأُفْقِ أطْـــــــوي شَرْقَهُ و أجُوبُ غَرْبَهْ

فَبِـكُلِّ جَـوٍّ طَلْعَـةٌ في كُـلِّ يَوْمٍ لي وغَرْبَهْ

[1] المصدر السابق:ص118(المقامة الدمشقية).

و كَذَا المُغَرِّبُ شَخْصُهُ مُتَغَرِّبٌ ونَوَاهُ غَرْبَهْ[1]

وهذا الملمح من الوصف نجده يتكرر في جُل المقامات الحريرية، لأن صفة الغربة والترحال هي أهم مكوّن في الكدية؛ وقد نجد أن غربَة السّروجي أوسع و أرحب من غربة الإسكندري عند البديع حيث نجده في كل مرة يذكر الشرق والغرب، في حين أن الإسكندري تنتهي حدود غربته عند الجهة الشرقية من القطر العربي.

وقد نجد البطل يستطرد في وصف غربته وحالته فيها وتقلبه بين الأمصار ويصف يومياته في السفر والترحال مثل قوله في المقامة الوبرية مُجِيبًا لتَتَبُّعِنا له و تقَصِّينَا لحاله في غربته:

قُـلْ لِمُستَطْلِـعٍ دخِيلَةَ أمْـرِي لَكَ عِنْدِي كَـرَامَةً وعَـزَازَهْ

أنا ما بَيْنَ جَوْبِ أرْضٍ فأرْضٍ وسُـرًى في مـفَازَةٍ فَمَفَـازَهْ

زَادِيَ الصَّيْدُ والمَـطِيَّةُ نَعْلِـي وجِـهَازِي الجِرَابُ والعُكَّازَهْ

فـاذا مـا هَبَطْتُ مِصْرًا فَبَيْتِي غُرْفَةُ الخَـانِ والنَّدِيمُ جُـزَازَهْ

لَيْسَ لِي ما أُسَاءُ إن فَاتَ أو أحْـزَنُ إنْ حَـاوَلَ الزَّمانُ ابْتِزَازَهْ

غَيْرَ أنِّي أبِيتُ خِـلْوًا منَ الهَمِّ ونَفْسِي عَنِ الأَسَى مُنْحَازَهْ

أَرْقُدُ اللَّيْلَ مِلْءَ جَفْنِي وقَـلْبِي بَـارِدٌ مِنْ حَـرَارَةٍ و حَـزَازَهْ

لا أُبَالِي مِـنْ أَيِّ كَـاسٍ تَفَوَّقْـتُ ولا مَا حَلاوَةٌ مِـنْ مَرَازَهْ

لا ولا أسْتَجِيزُ أن أجْعَلَ الذُّلَّ مَجَـازًا إلى تَسَنِّي إجَـازَهْ

وإذا مَطْلَبٌ كَسَا حُلَّةَ العِـزِّ فَبُعْدًا لِمَنْ يَرُومُ نَجَـازَهْ[2]

وههنا يفصِّلُ البطل في وصف دقائق من صنْعَتِه وتَصَنُّعه للوصول إلى بُغْيَتِه إلا أننا نلمح بعض الأوصَاف التي لا يظهر بها المكدي إلا نادراً وهي الإستعفاف وعزة النفس، وهما وصفان يُعادِيّان بالضرورة مهنة الإستجداء والإستعطاف.

ويذكر السروجي إمامته في العلم وشهرته بين الناس ويقرنها بوصف غربته الدائمة في قوله في المقامة الطّيبية:

---

[1] المصدر السابق:ص168(المقامة القهقرية).

[2] نفسه:ص ص274–275(المقامة الوبرية).

أنـا في العَـالَمِ مُثْلَـه ولأَهْـلِ العِلْمِ قِبْلَهْ

غَيـرُ أنِّي كُـلَّ يَـوْمٍ بَيْنَ تَعْرِيسٍ و رِحْلَهْ

والغَرِيبُ الدَّارِ لَوْ حَـــلَّ بِطُوبَى لَمْ تَطِبْ لَهْ[1]

حتَّى أصبح حسب وصفه قِبْلَةً لأَهْلِ العلم ومثالاً لأهل الأرض قَاطِبَة؛ وفي مقابل هذه الصفات السلبية التي ترسم الصورة المثالية للمكدي الذي لا ينبغي له إلا أن يكون كذلك، نجد البطل في آخر المقامات الخمسين يصف حاله بعد أن أعلن توبته من صنعته التي أوصى بها بنيه في المقامة التاسعة والأربعين، حيث يقول في نهاية المقامة البصرية وهو يصف حالة الحساب بعد البعث التي تُوجِب التوبة والإنابة:

فيَـا مَـفَـازَ المُتَّقِـي ورِبْحَ عَـبْدٍ قَـدْ وُقِـي

سُـوءَ الحِسَـابِ المُوبِقِ و هَـوْلَ يَوْمِ الفَـزَعْ

ويَا خَسَارَ مَـنْ بَـغَى ومَـنْ تَـعَدَّى وطَـغَـى

وشَـبَّ نِيرَانَ الوَغَـى لِمَـطْعَمٍ أو مَـطْمَـعِ

يا مَـنْ عَلَيْهِ المُتَّكَـلْ قَدء زَادَ ما بِي مِنء وَجَلْ

لمَا اجْتَرَحْـتُ مِنْ زَلَلْ في عُـمْرِيَ المُـضَيَّـعِ

فـاغْفِرْ لِـعَبْدٍ مُجْـتَرِمْ وارْحَـمْ بُكَاءُ المُنْسَجِـمْ

فأَنْتَ أَوْلَى مَـنْ رَحِـمْ وخَيْـرُ مَـدْعُوٍّ دُعِـي[2]

ويمكن أن نقول أن وصف البطل لنفسه في المقامات كان ينحو منحى التعريف بألمعية السروجي وتفوقه على الدهر الذي غير حاله من المقدرة إلى الحاجة، ووسيلته في ذلك العلم والأدب في طلب المكتسب.

د- في وصف الجمادات الذي يتخلل أجزاء المقامة: مثل ما رأينا فإن الممارسة الوصفية في المقامات تتركز بصورة كاملة في مقدمة المقامة وكذا في الحبكة عندما تتجمع أطراف الأحداث السردية، وحتَّى في نهاية المقامة عندما يبحث المؤلف عن مخرجٍ لتلك الأحداث؛ إلا أننا وجدنا هذه العملية تطال جميع مفاصل المقامة عندما يتحدد موضوع المقامة فيكون مثلاً غير متعلقٍ بالمكان ولا الومان ولا الشخوص،

[1] المصدر السابق:ص ص357-358(المقامة الطيبية).

[2] نفسه:ص ص600-601(المقامة البصرية).

فتتوجه الأنظار نحو الأشياء أو الجمادات التي تكون موضوعًا للممارسة الوصفية سولء من السارد أو البطل أو حتَّى بعض الشخوص الثانوية في المقامة.

وكما تعددت الموصوفات و طرائق الوصف بين الشخوص أو الأفضية الزمكانية للمقامات، فقد يكون الموضوف من الجمادات أو العجماوات حيث نجد الحريري يُسَمي إحدى مقاماته بالدينارية والتي يصف فيها البطلُ الدينارَ بوجهيهِ مَدْحًا وذَمًّا؛ ونلاحظ أن الحريري جعل الدينار الذي هو غاية وهدف البطل في كل المقامات موضوعًا لهذه المقامة حيث يكون الهدف من وراء ذلك التعريف بالموصوف بوجهيه الحسن والقبيح، ورغم معرفة البطل بالموصوف وأن له مساوئ كما له محاسن إلا أنه يرضخُ لِطلَب الحارث الذي إشترط عليه في المرة الأولى مدح الدينار ليأخذه وفي الثانية ذَمَّهُ ليمْتَلِكَهُ؛ والملاحَظُ أن السروجي أبدى مقدرة عجيبةً في الجمع بين المتناقِضَات في وصف الدينار ففي مدحه يَقول:

أَكْـرِمْ بِهِ أصْفَرَ رَاقَتْ صُفْرَتُهْ جَوَّابَ آفَـاقٍ تَرَامَتْ سَفْرَتُهْ
مَــأْثُــورَةٌ سُمْــعَتُهُ وشُهْــرَتُـهْ قَدْ أُودِعَتْ سِرَّ الغِنَى أسِرَّتُهْ
وقَارَنَتْ نُجْحَ المَسَاعِي خَطْرَتُهْ وحُبِّبَتْ إلى الأنَــامُ غُــرَّتُهْ
كأَنَّمَـا مِــنَ القُـلُوبِ نُقْـرَتُـهْ بِهِ يَصُولُ مَنْ حَوَتْهُ صُرَّتُهْ
وإنْ تَفَانَتْ أو تَوَانَتْ عِـتْرَتُهْ يا حَـبَّذَا نُضَارُهُ ونَضْرَتُهْ
وحَــبَّذَا مَغْنَاتُــــهُ ونُصْرَتُــــهْ كَمْ آمِـرٍ بِهِ اسْتَبَّتْ إمْرَتُهْ
ومُتْرَفٍ لَولاَهُ دامَتْ حَسْرَتُـهْ وجَيْشٍ هَمٍّ هَزَمَتْهُ كَرَّتُهْ
وَبَـدْرِ تِمٍّ أنـزَلَتْـهُ بَـدْرَتُـهْ ومُسْتَشِيطٍ تَتَلَـظَّى جَمْرَتُهْ
أَسَـرَّ نَجْـوَاهُ فلاَنَتْ شِرَّتُـهْ وكَمْ أسِيرٍ أَسْـلَمَتْهُ أُسْـرَتُهْ
أنْقَذَهُ حَـتَّى صَفَتْ مَسَرَّتُـهْ وحَقِّ مَوْلًى أبْدَعَتْهُ فِطْرَتُهْ

لَولا التُّقَى لَقُلْتُ جَلَّتْ قُدْرَتُهْ[1]

هنا يبدأ البطل بوصف الدينار من خلال لَونه المحبوب، ثُمَّ مكانته عند كل من يملكه فهو بين الأيادي جَوَّابُ آفَاقٍ من مشارق الأرض إلى مغَاربها، وهو الذي تُقْضَى به الحوائِج وحُبِّبَ إلى الأنام حتَّى طُبِعَ في قَلُوبِهم، كيْفَ وهو الذي يُسْتَنْقَذُ بِهِ الأسِير ويُنَالُ بِه كُل مُسْتَصْعَبٍ؛ ولولا تُقَى المؤمِن لَكان المَوصُوف معْبُوداً من دون الله عند كثيرٍ من التُّعَسَاء.

ولو علِمَ هؤلاء الأدْعِيَّاء الوجه الثاني لِما عَبَدُوا لَزَهِدوا في كثيرٍ منه إلا ما يُغْنِيهم عن السؤال، ونجد البطل يقدم هذا الوجه المذموم في وصفه المقابل للمدح في الطلب الثاني للحارث حيث أنشَدَ مُرْتَجِلًا:

[1] المصدر السابق:ص ص27–28(المقامة الدينارية).

تَبًّا لـهُ مِنْ خَـادِعٍ مُمَـاذِقِ أصْفَـرَ ذِي وَجْـهَيْنِ كـالمُنَافِقِ

يَبْـدُو بِوَصْفَيْنِ لِعَيْنِ الرَّامِقِ زِينَةِ مَعْشُوقٍ ولَوْنِ عَـــــاشِقِ

وحُـبُّهُ عِنْـدَ ذَوِي الحَقَـائـقِ يَدْعُو إلى ارْتِكَابِ سُخْطِ الخَالِقِ

لـوْلاهُ لَمْ تُقْطَعْ يَمِينُ سَـارِقِ ولا بَدَتْ مَظْلِمَةٌ مِـنْ فَاسِقِ

ولا اشْمَأَزَّ بَاخِـلٌ مِـنْ طَــارِقِ ولاَ شَكَا المَمْطُولُ مَطْلَ العَائِقِ

ولاَ اسْتُعِيذَ مِنْ حَسُـــودٍ وَاشِـقِ وَ شَـرُّ مَـا فِيهِ مِنَ الخَـلائِقِ

أنْ لَيْسَ يُغْنِي عَنْكَ فِي المَضَايِقِ إلَّا إذَا فَـــرَّ فِـــرَارَ الآبِـقِ

وَاهًـــا لِمَـن يَقْذِفُهُ من حَالِقِ ومَنْ إذا ناجَاهُ نَجْوَى الوَامِقِ

قَالَ لَهُ قَوْلَ المُحِقِّ الصَّادِقِ لا رأْيَ فِي وَصْلِكَ لِي فَفَارِقِ[1]

وكما بدأ الوصف المادح بذكر الصفرة المحمودة في الدينار، ذَمَّهُ بلونه الذي يوحي بالنفاق لَمَّا زُيِّنَ بالنُّقُوشِ والصُفْرَة؛ وقَدْ عُرِفَ عند الزُّهَّاد بأنَّهُ طَرِيقٌ للفتنة والرُّكُون حَتَّى أصبَحَ سبَبَاً في قَطْعِ الأيْدي والخصَام بين الناس من دائِنٍ و مَديْنٍ، وبِهِ ولأجْلِهِ تفتَرِقُ النَّاسُ بين مُحِبٍّ لَهُ لا يَرْضَى مُفَارَقَتَهُ ولا الإسْتِغْنَاءَ عَنْهُ وآخَرَ وَامِقٍ لَهُ لا يَسْعَى إليه سَعْيَ الوُحُوش؛ ونلْمَحُ في هذا الوصف للدينار الذي جمع فيه البطل بين عدة مُتَنَاقِضاتٍ مَيَّزَ فيها بين حالتي الدينار عند صنفين من الناس وقد إستَعمَل الحريري التصْريع في الوصف لإضفاء مزيدٍ من الجماليات على اللغة الواصفة في هذه المقامة.

هـ- وصف المرأة (بين البِكْرِ والثَيِّب): كما رأينا في المقامة الدينارية التي خصَّصها الحريري للدينار وتطبيق الممارسة الوصفية مَدْحًا وذَمًّا، فإننا نجده يستعمل نفس الأسْلُوب في وصف المرأة في المقامة البِكْرية حيثُ يُفَرِّقُ بين البِكْر والثَيّبِ ويسْرِدُ فَضَائِلَ وعُيُوبَ كُلٍّ منهما، غير أن الوصف في هذه المقامة لا يكون بلسان البطل ولا السارد وإنما على لِسَانِ شَخْصِيَّةٍ هامِشِيَّةٍ لا تظهر إلا لأداءِ هذا الوصف؛ وهي شخصيَّةُ الحَدَث الشَّاب الذي يَصِفُ إلى الشَّيْخِ إمرأةً بِكْرًا وأُخْرَى ثَيِّبًا، وقد يتساءلُ المستمع أو المُتلقي ويتعَجَّبُ من هذا التناقُض فأوْلَى بالحَدَثِ سُؤَالَ الشَّيْخِ وليْسَ العَكْس، وههنا يظهر البطل في موقف العاجز الحائر الذي تنقصُه الخبْرة ويحتاج إلى من يُوَجِّهُهُ إلى الصواب؛ وهذه إشارَةٌ إلى تَوَاجُد الحريري ضِمْنِيًّا في الأحداث

[1] المصدر السابق:ص ص29-30(المقامة الدينارية).

السردية حيث يُوظِّفُ الشابَّ في هذا الدَّور لِتَمرير رؤيَتِه السردية، كما أن الطابع الهَزْلِي قَد يكون هو المرادُ من هذا الإختيار حيثُ يُعْلَمُ أن البطل كان يُدْرِكُ تلك الصفات مُسَبَّقًا ويَسْتَطِيعُ التمييز بين البكر والثَّيِّب، لأن الحارث فضَحَه وعلم أن السائل و المسؤول واحد وهو البطل نفسه، وإنما فَعَلَ ذلك من أجل الفُكَاهَةِ والإسْتِهْزَاء.

كما يمكن أن نلحظَ توظيف الناقة في أول المقامة حيث يقدم البطل وصفًا دقيقًا لناقته الضالَّة التي سعى في إستردادها، وما يهمنا هنا هو غاية الحريري من الجمع بين الناقة والمرأة في هذه المقامة حيث يقدم وصْفًا للأولى في أول المقامة ووصْفًا مُشَابِهاً للثانية في آخر المقامة وبيْنهما أمُورٌ مُتَشَابِهَات وأسْماءَ مُتَطَابِقَات فَكُلٌّ منهما طَرُوقةٌ، فالمرأة طَروقَةُ بَعْلِهَا، وكُلُّ ناقَةٍ طَرُوقَةُ فَحْلِها(أي: أنْثَاهُ) [1]، و هما المُعِينتَان لصَاحِبهِما على الحياة و زينةٌ لهُ بين الأنامِ.

ويبدأ الوصف للمرأة بِسُؤَال السروجي لليَافِعِ عن رأيِهِ في من يُريدُها المتُأَهِّلُ للزواج وإبتدأ الشابُ الحَدَثُ بِوَصْفِ البِكْر بقوله:« أماالبِكْرُ فالدُّرَّةُ المخْزُونَة، والبَيْضَةُ المَكْنُونَة، والباكُورَةُ الجَنِيَّة، والسَّلافَةُ الهَنِيَّة، والرَّوضَةُ الأُنُفُ، والطَّوْقُ الذي ثَمُنَ وشَرُف، لَمْ يُدَنِّسْها لاَمِس، ولا اسْتَغْشَاهَا لَابِس، ولامَارَسَها عَابِث، ولا وَكَسَهَا طَامِثٌ، ولها الوَجْهُ الحَيِيِّ، والطَّرْفُ الخَفِيِّ، واللِّسَانُ العَيِيِّ، والقَلْبُ النَّقِي، ثُمَّ هيَ الدُّميةُ المُلاعِبَة، واللُّعْبَةُ المُداعِبَة، والغَزَالَةُ المُغَازِلَة، والمُلْحَةُ الكَامِلَة، والوِشَاحُ الطَّاهِرُ القَشِيب، والضَّجِيعُ الذي يُشِبُّ ولا يَشِيبُ»[2]، هذه عشرون صفةً في محاسن البكر ومدحها ذكرها الحدث للشيخ وهي كما ترى تتراوح بين الخلقية والخُلُقية التي يبغيها كلُ مقبلٍ على القِران؛ وأما الثَّيِّبُ فيَصِفُها اليافع بقوله:« أمَّا الثَّيِّبُ فالمَطِيَّةُ المُذَلَّلَة، واللُّهنَةُ المُعَجَّلَة، والبِغْيَةُ المُسَهَّلَة، والطَّبَّةُ المُعَلَّلَة، والقَرِينَةُ المُتَحَبِّبَة، والخَلِيلَةُ المُتَقَرِّبَة، والصَّناعُ المُدَبِّرَة، والفَطِنَةُ المُخْتَبِرَة، ثُمَّ إنَّها عُجَالَةُ الرَّاكِب، وأُنْشُوطَةُ الخَاطِب، وقُعْدَةُ العَاجِزِ، ونُهْزَةُ المُبَارِزِ، عَرِيكَتُها لَيِّنَة، وعُقْلَتُها هَيِّنَة، ودِخْلَتُها مُتَبَيِّنَة، وخِدْمَتُها مُزَيِّنَة، وأُقْسِمُ لقَد صَدَقْتُ في النَّعْتَيْنِ وجَلَوْتُ المهَاتَيْنِ»[3]، أما هذه فستة عشر صفة للثيِّب وضَعَها الشاب أما السروجي ليَختار بين المَهاتَيْنِ أو يَسْتَزِيدَ من النَّعْت لعَلَّهُ يقتنع أو يجد في وصفه هُدَى؛ فلَمَّا إستزَاده الشيخُ في وصف البِكْرِ قال:« ويْحَكَ أمَا هيَّ المُهْرَةُ الأبِيَّة العِنَان، والمَطِيَّةُ البَطِيَّةُ الإذْعَان، والزَّنْدَةُ المُتَعَسِّرَةُ الإقْتِدَاح، والقَلَعَةُ المُسْتَصْعَبَةُ الإفْتِتَاح، ثُمَّ إنَّ مُؤْنَتَها كَثِيرَة، ومَعُونَتَها يَسِيرَة، وعِشْرَتَها صَلِفَة، ودَالَّتَها مُكَلِّفَة، ويَدَها خَرْقَاءُ، وفِتْنَتَها صَمَّاء، وعَرِيكَتَها خَشْنَاء، ولَيْلَتَها

---

[1] ينظر: أبو منصور بن اسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998، ص25.

[2] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص484-485(المقامة البكرية).

[3] نفسه:ص ص485-486.

لَيْلَاءُ، وفِي رِيَّاضَتِها عَنَاء، وعلى خِبْرَتِها غِشَاء، وطالَما أخْرَتْ المُنَازِل، وفَرَكَتِ المُغَازِل، وأخْنَقَتِ الهَازِل، وأضْرَعَتِ الفَنِيقَ البَازِل، ثُمَّ إنها التي تقول أنا ألْبِسُ وأجْلِس، فأطْلُبُ مَنْ يُطْلِقُ ويَحْبِس»[1]، أما هذه فعشرون صفةً في مساوئ وذَمِّ البكر تُقابل العشرين في ذكر المحاسن و المدح؛ وأراد السروجي تكملة الصفات المستقبحة في وصف الثيِّبِ فقال له الحَدَثُ:«ويْحَكَ أتَرْغَبُ في فُضَالَةِ المآكِل، وثُمَالَةِ المَنَاهِلِ، واللِّبَاسِ المُسْتَبْذَل، والوِعَاءِ المُسْتَعْمَل، والذَّوَّاقَةِ المُتَطَرِّفَة، والخَرَّاجَةِ المُتَصَرِّفَة، والوَقَاحُ المُتَسَلِّطَة، والمُحْتَكِرَةِ المُتَسَخِّطَة، ثُمَّ كَلِمَتُها كُنْتُ وصِرْتُ، وطَالَمَا بُغِيَّ عَلَيَّ فَنُصِرْتُ، وشَتَّانَ بين اليَومِ وأمْس، وأين القَمَرُ مِنَ الشمسِ، وإن كانت الحَنَّانَةَ البَرُوك، والطَّمَّاحَةَ الهَلُوك، فهيَ الغُلُّ القَمِل، والجُرْحُ الذي لا يَنْدَمِل»[2]، وهذه ستة عشر صفة وخصلةً مستهجنةً في الثيِّبِ سَرَدها الصبي الحدث وسمعها الشيخ وهو نفسه السائل والمسؤول؛ ولما سمع السروجي هذا السرد ووعى مابه من صفات مُخزِيَّاتٍ للبكر والثيِّب قال للصبي:«فهل تَرَى أن أتَرَهَّبَ، وأسْلُكَ هذا المذْهَب، فأنْتَهَرَنِي إنتِهَارَ المؤَدّب، عند زَلَّةِ المُتأدِّبِ، ثم قال: ويْلَكَ أتَقْتَدِي بالرُّهبان، والحَقُّ قَدِ اسْتَبَان، أُفٍّ لَكَ ولِوَهَنِ رَايِكَ، وتَبًّا لَكَ ولأولئِك، أتُرَاكَ ما سَمِعْتَ بأنْ لا رهْبَانيَّةَ في الإسلامِ، أوما حُدِّثْتَ بِمَنكِحِ نبِيِّكَ عليه أزكى السَّلام، ثُمَّ أما تَعْلَم أن القرينة الصالحة تَرُبُّ بيتَكَ، وتُلَبِّي صَوْتَكَ، وتَغُضُّ طرْفَكَ، وتُطَيِّبُ عَرْفَكَ، وبها تَرَى قُرَّةَ عيْنِكَ، ورَيْحَانَةَ أنْفِك، وفَرْحَةَ قَلْبِكَ، وخُلْدَ ذِكْرِك، وتَعِلَّةَ يَوْمِكَ وغَدِكَ، فكيفَ رَغِبْتَ عن سُنَّةِ المرسَلين، ومُتْعَةِ المتأَهِّلِين»[3]؛ وهذه الأوصاف المحمدية تضع الميزان في الإختيار وتهدي العميَ إلى الضَّفَر بذات الدِّين، بدل التخبط والتِّيهِ بين هاتين؛ ولعَلَّ الحريري أراد إبراز الجانب التربوي في المقامات من خلال هذا السرد الوصفي الذي وضع السائل والمتلقي بين خيارين متشابهين وآخر مُحْكَمٌ لا لَبْسَ فيه، حيث يتوجَّهُ المؤلف بالقارئ نحو هذا الإختيار الذي لا يضيع فيه ولا يترك له الخيار، ولعل هذا الحرص من الحريري على هداية قارئيه يؤَكِّدُ إحدى الغايات من إنشاء المقامات وهي الغاية التعليمية التربوية؛ ويمكن القول عموما أن الممارسة الوصفية في المقامات تنوعت بين مفاصل المقامة وتوزعت على السارد والبطل ووصف بعض الجمادات وشملت في إحداها المرأة مَدْحًا وذَمًّا.

---

(1) نفسه:ص ص487-488.

(2) نفسه:ص ص488-489.

(3) نفسه:ص489.

ثالثاً– الحوار:

كما رأينا في الصفحات السابقة من هذا الفصل أن الوصف يحتل مرتبة راقية في تكوين اللغة السردية للمقامة، ويعتبر الحوار كذلك من المكونات الأساسية في اللغة السردية ولا يقل أهمية عن الوصف حيث يلجأُ المؤلف إلى هذه التقنية من أجل الخروج من النمطية السردية السائدة على النص المقاماتي وينتقل بالمتلقي إلى شكلٍ آخر في سرد الأحداث السردية تتمثل في الشكل الحواري.

والحوار في اللسان العربي من الحَوْر، ذكر إبن سيده في المحكم: «حِواراً ومُحَاوَرَةً وحَوِيرًا ومَحُورَةً أي جَوابًا، وأَحَارَ عليه جوابَهُ:رَدَّهُ؛ وهم يتحاورُون أي يتراجَعُون الكلام، والمُحاوَرَةُ: مُراجعَةُ المنطق؛ وما جاءتني عنه مَحُورةٌ: أي ما رَجَعَ إليَّ عنه خبر. وإنه لضعيف الحِوارَ: أي المُحَاورة»[1]، وهذا المعنى أي التراجع في الجواب هو المراد سواءً كان في سياق الجدال عند المناطقة أو السؤال والجواب أو حتَّى التناوبُ على الكلام بين طرفين أو عدة أطراف.

وفي الإصطلاح السردي نجد في قاموس السرديات تعريفاً للحوار بأنه: عرض(درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر؛ وفي الحوار تُقَدَّمُ أقوال الشخصيات بالطريقة التي يُفتَرَضُ نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن تَرِدَ مُبَاشَرَةً دون أن تكُون مَصحُوبةً بهذه الكلمات[2]، وغالبًا ما نجد في المقامات الحريرية مشاركة البطل في المشهد الحواري الذي يكون طرفًا فيه، إذن فالحوار يعتبَرُ تمثيلاً للتبادل الشفهي الذي يفترضُ عرْضَ كلام الشخصيات بحرْفِيَّتِه، أي أن الحوار ليس كلاماً مُسجَّلاً بل هو إعادةُ إنتاجٍ لِكَلامِ الشخصيات يخضع هذا الإنتاج لبراعة المؤلف في تصويره أوإخراجه للمتلقي[3]؛ أما اللغة الحوارية للمقامات فقد سارت على نفس المنحى الذي أخذته اللغة السردية في المقامات عموماً، حيث وجدنا أن هذه الممارسات الحوارية تمثل الأرضية الخصبة لإظهار تلك البراعة اللغوية والتفنن في التباري على مضمار البيان والبلاغة.

ونجد في "معجم مصطلحات نقد الرواية" بعض الوظائف الحوارية التي قد نكتشفها في الممارسة الحوارية للبناء السردي للمقامة ونذكر منها:

الوظيفة الجمالية :حيث يتيح للمتلقي التخلص من النمطية والرتابة في الأسلوب وعرض الأحداث السردية، فينتقل السارد إلى نوعٍ مغاير من السرد بشكلٍ حواري يشلرك فيه أكثر من صوتٍ واحد.

---

[1] إبن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج3، ص386.

[2] يُنظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات،ص45.

[3] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص81.

الوظيفة التواصلية : حيث يجد المتلقي المجال للتواصل مع الشخوص وتتاحُ له الفرصة في تقييم تلك الشخصيات تعاطُفًا وتعارضاً.

الوظيفة الإيقاعية : حيث نكتشف عن طريق الممارسة الحوارية أصواتًا جديدة، وهي التي تخلق إيقاعًا جديداً في سرد الأحداث .

وهناك عدة وظائف ذكرها لطيف زيتوني في معجم المصطلحات، منها التصديق على واقعية الأحداث[1]، ونقلها إلى المتلقي بصورة تختلف عن السرد النمطي الحكائي المباشر الذي يحمل دلالات متعددة وتأويلات مختلفة؛ وذهب جميل صليبا في "المعجم الفلسفي" إلى حتمية تبادل الكلام ومراجعته، والغاية من الحوار إنما هي توليد الافكار الجديدة في ذهن المُتكلم وليس فقط الإقتصار على عرض الأفكار القديمة حيث يُجلِّي ويُوضِّحُ هذا التجاوبُ المعاني المُرادة من هذا الحوار، كما يُساهم بقسطٍ كبير في إغناء المفاهيم التي توسع آفاق الفكر والإبداع[2]، الذي قد نلمسه بصورة مكثفة في الأشكال السردية النثرية دون السرد الشعري حيث يستبد فيه الشاعر بصوته الذي يطغى على الممارسة الحوارية في معظم النصوص الشعرية.

ونجد في المسرح الممارسة الحوارية بين الشخوص بشكل عملي، حيث تبْرز من خلال هذه الممارسة الملامح والطباع التي تحدد شخصيات المسرحية، كما نجد في كل الفنون السردية تلك الممارسة تتجلى في تأثير المؤلف على الشخصيات المشاركة في الأحداث السردية بطريقةٍ تُظْهِرُ كلَّ الملامح الخفية التي لا يستطيع المستمع أو القارئ إكتشافها من أفعالها أو أوصافها، فيلجأ المؤلف إلى تسليط الضوء عليها بإشراكها في مشهد حواري يبرز ما خَفِيَ من تلك الملامح والطباع؛ وفي كل المقامات الحريرية نجد تلك الممارسات الحوارية تقتصر على الطرفين الأهم في المقامات وهما السارد والبطل، وفي بعض المشاهد الحوارية تشارك بعض الشخصيات الهامشية البطلَ في السؤال والجواب كالغُلام الذي لم يبلغ الحِنث في المقامة البِكرية حيث لقيه البطل ومعه السارد الشاهد على هذا التحاور حيث ينقل لنا هذا المشهد بقوله:« فَحَيَّاهُ أبُو زيدٍ تحيَّةَ المُسْلِم، وسألَهُ وَقْفَةَ المُفْهِم، فقال وعَمَّ تَسْأَلُ وفَّقَكَ الله، قال أيُبَاعُ ههُنا الرُّطَبُ بالخُطَب، قال لا والله، قال ولا البَلَحُ بالمِلَح، قال كلَّا والله، قال ولا الثَّمَرُ بالسَّمَر، قال هيْهَاتَ والله، قال ولا العَصَائِد بالقَصَائِد، قال أُسْكُتْ عَافَاكَ الله، قال ولا الثَّرَائِد بالفَرَائِد، قال أيْنَ يُذْهَبُ بِكَ أرْشَدَكَ الله، قال ولا الدَّقيقُ بالمَعْنَى الدَّقيق، قالَ عَدِّ عن هذا أصْلَحَكَ الله، وإسْتَحْلَى أبُو زيْدٍ تَرَاجُعَ السُّؤالِ والجَوَاب، والتَّكَايُلَ من هذا الجِرَاب»[3]، وههنا نلاحظ أن الحوار بين غريبٍ يسأل وصاحب مُقَامٍ يُجيب والغريب شيْخٌ كبير والمُقيمُ غُلاَمٌ حَدَثٌ؛ ويمكن أن نلمح هنا من بداية الحوار ملامح الخدعة التي يتفطَّنُ لها الغلام

---

[1] يُنظر:المرجع السابق:ص83.

[2] يُنظر:جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دارالكتاب اللبناني، بيروت،ج1، 1982، ص501.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص492-493(المقامة البِكرية).

في نهاية الحوار، فكيْف يسأل الشيخ عن بيعِ الرُّطَبِ بالخُطَب أو البَلَحِ بالمِلَحِ ؟،وهل يمكن أن يُبَاعَ الثَّمَرُ بالسَّمَر أو العَصَائِد بالقَصَائِد؟، وأي سُوقٍ تجِدُ فيه بيعُ الثَّرَائِد بالفَرَائِد؟؛ قد لا يكون ذلك إلا في سوق الأدب الذي بارَ واصبحَ الأديب كالرَّبْعِ الجَديبِ الذي يَنفُرُ منه البعيد والقريب.

ونجد السارد يُظهِرُ لنا الجانب الجمالي من الممارسة الحوارية من خلال إستحلاءِ البطل لأسلوب التراجع في السؤال والجواب، حيث نلمح جمالية الإيقاع في الجواب الذي إلتزم فيه بلفظ الجلالة كما أُعجِبَ أبو زيدٍ من سرعة و بديهة الغلام في الجواب حيث أراد الإستزادة من هذا التراجع والإستطالة في الحوار، غير أن الغلام تفطَّن لحقيقة الشيخ ومُرَادِه من التمادِي في السؤال.

ومن يُمْعِنُ النَّظر في المشهد الحواري السابق بين البطل والغلام يَلْحَظُ التصَنُّع الواضح من البطل في السؤال حيث ينخدع الغلام بالشيخ في أول الأمر قبل أن يكتشف مرادَهُ ومُبْتَغَاهُ، وفي هذه يتوقف فيها الحوار وينتقل الصوت السردي إلى الغلام ليصبح في معرض الجواب من غير سؤال، وكأنه يتخلَّى عن الشخصيات في المقامة ويُرافقُ المستمع أو القارئ في رحلة الوصف التي خصصها للحديث عن الأدب وكساد صنعة الأدباء والعلماء.

وفي المقابل نلحظ الملكة الفنية للحريري التي تتجسد من خلال الشخوص في هذه المقامة، حيث نلمس البراعة العالية في الممارسة السردية كالإيجاز والتركيز والباغة اللغوية؛ وقد ذكر توفيق الحكيم هذه الصفات للممارسة الحوارية في حديثه عن الحوار في الفن المسرحي حيث يقول عن هذا الحوار:« هو الذي يعرضُ الحوادث، ويخلق الأشخاص.. والحوار في أغلب ظَنِي كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شئ يكتسب.. والرأي في أن الحوار ملكة راجعٌ إلى صفَتِه الضرورية له، وهي: التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح المواقف»[1]، ولسنا هنا بصدد إنكار تلك الملكة الحريرية التي أجراها على ألسنة شخصياته السردية، وإنما أردما الإشارة إلى أهمية الحوار في توليد الأفكار والشخوص التي تُولِّد بدورها جديداً في الأحداث السردية في المقامة؛ فقد مكَّننا التحاور بين السروجي و الغلام المسؤول من إكتشاف ملكة هذا الغلام في التراجع و إرتجال الجواب بلغة متينة منمقة ومزينة بالجماليات البلاغية والإيقاعية.

هذه اللغة الحوارية الراقية والعتيقة يسعى المؤلف إلى الحفاظ على حدوده ومعالمها من خلال تبصير العامة بقضايا لغوية كالأخطاء او الأوهام التي يقع فيها الخَوَاص ومحاولة التقريب بين طبقات المجتمع سوَاءٌ على المستوى الإجتماعي أو الثقافي؛ وقد يكون الهدف من وراء الممارسة الحوارية التي يقحمها الحريري في كل مرَّةٍ مُعَالجَة إحدى القضايا الأدبية التي إنتشرت في عصره وقبل ذلك، وقد تطرق الحريري في مجمل مقاماته إلى العديد من تلك المقامات وقد أشرنا بصورة خاطفة لبعض هذه القضايا، ونجد في المقامة الشعرية الحريري يستعين باللغة الحوارية لمعالجة قضية الإنتحال والسرقات الشعرية التي قد تكون إستفحلت

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص140.

في عصره، ويُصور لنا المؤلف المشهد الحواري الذي يدور بين البطل السروجي المُدعي على إبنه عند الوالي بأنه سرق شعره ونسبه لنفسه، ويبدأ الحوار بقول الشيخ للوالي:« أعَزَّ الله الوالي وجعَلَ كَعْبَهُ العالي، إنِّي كَفَلْتُ هذا الغُلامَ فَطِيمًا، ورَبَّيْتُهُ يتِيماً ثُمَّ لَمْ آلُهُ تَعْليماً، فلما مَهَرَ وبَهَر، جَرَّدَ سَيْفَ العُدْوانِ وشَهَر، ولَمْ أخَلْهُ يَلْتَوي، علَيَّ ويَتَّقِحُ حينَ يَرْتَوي مِنِّي ويَلْتَقِح، فقالَ لَهُ الفَتَى علَامَ عَثَرْتَ مِنِّي، حَتَّى تَنْشُرَ هذا الخِزْيَ عَنِّي، فواللهِ ماسَتَرْتُ وَجْهَ بِرِّكَ، ولا هَتَكْتُ حجَابَ سِتْرِك، ولا شَقَقْتُ عَصَا أمْرِك، ولا أَلْغَيْتُ تِلاوَةَ شُكْرِك، فقالَ لَهُ الشَّيْخ وَيْلَكَ وأيُّ ريْبٍ أخْزَى مِن رَيْبِك، وهلْ عَيْبٌ أفْحَشُ مِن عَيْبِك، وقَد إدَّعَيْتَ سِحْرِي واسْتَلْحَقْتَه، وانْتَحَلْتَ شِعْري واسْتَرَقْتَه، واسْتِراقُ الشِعْرِ عنْدَ الشُّعراء، أفْظَعُ مِن سَرِقَةِ البَيْضَاءِ والصَّفْراء، وغَيْرَتُهُمْ على بَنَاتِ الأفْكَار، كَغَيْرَتِهِم على البناتِ الأبْكار، فقال الوالي للشَّيْخِ وهَلْ حِينَ سَرَقَ سَلَخَ أم مَسَخَ أم نَسَخَ، فقال والذِّي جَعَلَ الشِّعْرَ ديوانَ العَرَب، وتُرْجُمَانَ الأدَب، ماأحْدَثَ سِوَى أن بَتَرَ شَمْلَ شَرْحِهِ، وأغَارَ على ثُلُثَيْ سَرْحِهِ، فقالَ لَهُ أنْشِدْ أبْيَاتَكَ بِرُمَّتِها، لِيَتَّضِحَ ماالحْتَازَهُ مِن جُمْلَتِها»[1]، ولَمَّا أنشد الشيخُ أبياتَهُ وأتَمَّها سألَهُ الوالي أن يُفَصِّلَ لَهُ ما الذي قَطَعَه وإجتزَأهُ الغلام من هذا الشعر فقال الشيخ للوالي مُتَّهِماً الغلام:« أقْدَمَ لِلُؤْمِهِ في الجَزَاء، على أبْيَاتِي السُّدَاسِيَّةِ الأجْزَاء، فَحَذَفَ منها جُزْأيْنِ، ونَقَصَ مِنْ أوزَانِها وَزْنَيْنِ، حتَّى صَارَ الرُّزْءُ فيها رُزْأَيْنِ، فقالَ لَهُ بَيِّنْ ما أخَذَ ومِنْ أيْنَ فَلَذ، فقال أرِعْنِي سَمْعَكَ، وأخْلِ للتَّفَهُّمِ عَنِّي ذَرْعَك، حَتَّى تَتَبَيَّنَ كَيْفَ أصْلَتَ علَيَّ، وتَقْدُرَ قَدْرَ اجْتِرَامِهِ إلَيَّ»[2]، وأنشَدَ الشيخُ الأبيات المَبْتورَة المجزوءة ولمَّا أتَمَّها إلْتَفَتَ الوالي إلى الغُلامِ وقال:«تَبّاً لَكَ مِنْ خِرِّيجِ مارِق وتِلْمِيذٍ سَارِق، فقال الفتَى بَرِئْتُ مِنَ الأدَبِ وبَنِيهِ، ولَحِقْتُ بِمَنْ يُنَاوِيهِ، ويُقَوِّضُ مَبَانِيهِ، إن كانت أبْيَاتُهُ نَمَتْ إلى عِلْمِي، قبْلَ أن ألَّفْتُ نَظْمِي، وإنَّما اتَّفَقَ تَوَارُدُ الخَوَاطِر، كما قَدْ يَقَعُ الحَافِرُ على الحَافِر»[3]، ثُمَّ يهْتَدِي الوالي بعد هذا الحِجَاجَ والتحاور بين الأطراف الثلاثة إلى المُنَاضَلَةِ والسِّجال بين المُدَّعِيْنِ، فوافقاهُ على التَّبَاري و التَّراسُل في النَّظم حَتى يَتبيَّن مَعْدِنُهُما ويفْحَص كُنهَهُما فيَحيا مَنْ حَيا عَنْ بَيِّنَةٍ ويَهْلكَ مَنْ هَلكَ عَنْ بَيِّنَة، ولَمَّا أتَمَّا تَرَاسُلَهُما وأنْهَيَا أبْيَاتَهُما أُعْجِبَ الوالي بِكِلَيْهما وألَّف بين قَلْبَيهما وأكْرَمَهُما بالعَطَاءِ وأسْتَعهدَهُما أن يَتَعَاشرَا بالمعروف.

و زِيَّادَةً على التطرُّق لقضيَّة السرقات الشعرية والإنتحال من خلال الممارسة الحوارية، فقد جَرَّنا الحريري إلى الغَوْصِ في ملامح الشخصيات والتعرف على قدراتها اللغوية من خلال التحاكم إلى المساجلة والإرتجال الذي يَنْبَنِي على التراجُعِ في الحوار، حيث تنكشف للمستمع والقارئ الحقيقة بين الطرفين وينتهي في الأخير إلى إكتساب الخبرة ويمتلك المقدرة على التمييز والتأويل، حيث يصبحُ أكثر قُرْبًا وتفاعُلاً مع النص السردي وكذا السّارد ومن ورائِه المؤلف.

---

[1] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص222-223(المقامة الشعرية).

[2] نفسه:ص225.

[3] نفسه:ص226.

ولا شك أن هذا المتلقي ونحن معه قد شعَرْنا بكثيرٍ من الإنتعاش عند دخولنا في هذه المقامة مع الشخوص الحريرية عند بداية الحوار، في تفاعُلٍ وحيوية متجددة نتجت عن تلك الممارسة الحوارية التي إستطاع من خلالها المؤلف كسْرَ تلك الرتابة التي تُهَيْمِنُ على المستمع نتيجة السرد المستمر؛ وكأن الحريري بإعتماده الحوار في كل مرَّة يمنح المستمع والقارئ مهلة زمنية للإستراحة بتوقيف السرد وإتاحة الفرصة لأصواتٍ جديدة و السماح لها بالدخول في الأحداث السردية من خلال الممارسة الحوارية لتلك الشخوص الجديدة.

– أنواع الحوار في المقامات الحريرية:

يُعتبَرُ الحوار ثاني الأدوات الرئيسية في العملية السردية عندما نتحدث عن اللغة او الأداة السردية، حيث يأتي الحوار بعد الممارسة الوصفية في المقامات خاصة؛ ويُمثل الحوار الشكل الأسلوبي الذي يُمَكِّنُ من جعل الأفكار التي يُسْنِدُها المؤلف إلى الشخصيات مِنَ الظهور في شكلِ أقوالٍ[1]، هذه الأقوال أو حتى الأفكار التي تُخالج تلك الشخصيات تأخذ أشكالاً مختلفة عندما يتلقاها المستمع أو القارئ؛ وبما أن الحوار عموماً هو كل:« حديثٍ يدُور بين اثنين على الأقل، ويتناول شَتَّى الموضُوعات، أو هُو كَلام يَقَعُ بين الأديبِ ونفسه أو من يُنْزِلُهُ مقامَ نفسه»[2]، يمكن أن نستخلص من هذا التعريف للحوار في صورته العامة نَوعَيْ الحوار وهما:

– الحديث الذي يدور بين اثنين: أي الحوار الخارجي الذي يكون بين عدد من الأشخاص أقلهم إثنين لتتحقق عملية المحاورة والتراجع في السؤال والجواب أو الكلام بصفة عامة؛ ويسمى هذا النوع من الحوار بـ :(**الديالوغ**).

– الكلام الذي يقع بين الأديب ونفسه: أي حديث النفس الذي لا تبوح به الشخصيات، ويستعمله المؤلف على لسان السارد مثلاً من أجل التغلغل في أعماق الشخوص والكشف عن مزيد المشاعر والتفاعلات التي لا تبُوح بها هذه الشخصيات في غالب الأحيان، ويسمى هذا النوع من الحوار بالحوار الداخلي أو(**المونولوغ الداخلي**) عند المدرسة الفرونكوفونية، و(**تيارالوعي**) عند المدرسة الأنجلوسكسونية، أو حديث النفس، و عند بعض النقاد العرب يسمى المناجاة؛ وقد تطرقنا لهذا النوع من الحوار في معرضنا للشخصيات الحريرية وطرائق تقديمها في الفصل الأول من هذا البحث.

أ– الحوار الخارجي (الديالوغ): من هذه التسمية يمكن أن نُعرِّف هذا النوع من الحوار بأنَّهُ: الكلام أو التراجع الذي يدور بين عدة أشخاص أقلهم شخصين، في إطار مشهد حواري داخل العمل القصصي

---

[1] يُنظر:صادق قسومة، الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس،2009، ص36.

[2] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص100.

بحيث تكون هذه المحاورة بطريقة مباشرة[1]، ولانكاد نجد نصًّا قصَصِيًّا واحداً يخلو من الممارسة الحوارية وفي المقامات خاصة؛ حيث يسعى الحريريُ إلى الإحاطة وإستكمال الجوانب الناقصة في سرد أحداث المقامة.

ويمكن أن نرصد هذا النوع من الحوار في المقامات الحريرية وفقًا للأحداث السردية في كل مقامة وحسب الرؤية التصويرية للمشاهد الحوارية التي يضعها المؤلف، حيث قد تكون:

– **بين السارد والبطل:** حيث ينشأُ في كل مرةٍ يلتقي فيها الحارث ين همّام مع السّروجي حديثٌ غالباً ما يأخذ شكل الحوار، الذي يسعى السارد إلى إكتشاف الحقيقة التي يُخفيها السروجي من وراء تلوُّنه وتبدُّل حاله في كل مرة، أوحتى يطلب فيها الحارث من البطل سردَ بعضاً من مغامراته أو طُرَفِه وأحاجيه، ومثل ذلك نجده في المقامة الرَّقطاء أين يمتزج الحوار بالسرد والوصف فبعد أن تعرَّف الحارث على السروجي في بداية المقامة وقدَّم له وصفاً بحاله قال له مُسْتَفْهِماً: « مِنْ أيْنَ إيَّابُك، وإلى أيْنَ انْسِيَّابُك، وبِمَ امْتَلَأَتْ عِيابُك، فقالَ أمَّا المَقْدَمُ فمِن طُوس، وأمَّا المقْصَد فإلى السُّوس، وأمَّا الجِدَةُ التي أصَبْتُها، فمن رِسَالَةٍ اقْتَضَبْتُها، فسَأَلْتُهُ أن يَفْرُشَنِي دِخْلَتَه، ويَسْرُدَ عَلَيَّ رِسَالَتَه، فقالَ دُونَ مَرَامِكَ حَرْبُ البَسُوس، أو تَصْحَبَنِي إلى السُّوس[*]، فَصَاحَبْتُهُ إلَيْها قَهْراً، وعَكَفْتُ عَلَيْهِ بِها شَهْراً، وهُوَ يَعُلُّنِي كَاسَات التَّعْليل، ويُجِرُّنِي أعِنَّةَ التَّأميل، حتَّى إذا حَرِجَ صَدْرِي، وعِيلَ صَبْرِي، قُلْتُ لَهُ إنَّهُ لَمْ يَبْقَ لَكَ عِلَّةٌ، ولا لِي في المُقَامِ تَعِلَّة، وفي غَدٍ أزْجُرُ غُرَابَ البَيْنِ، وأرْحَلُ عَنْكَ بِخُفَّيْ حُنَيْنٍ، فقالَ حاشَ للهِ أن أُخْلِفَك، أوأُخَالِفَك وما أرْجَأْتُ أن أُحدِّثَك، إلَّا لأُلَبِّثَك، وإذا كُنْتَ قَدِ اسْتَرَبْتَ بِعِدَتِي، وأغْرَاكَ ظَنُّ السُّوءِ بِمُبَاعَدَتِي، فأَصِخْ لِقَصَصِ سِيرَتِي المُمْتَدَّة، وأضِفْها إلى أخبَار الفَرَجِ بَعْدَ الشِّدَّة، فقُلْتُ لَهُ هَاتِ فمَا أطْوَلَ طِيَلَك، وأهْوَلَ حِيَلَك»[2]، ويمتدُّ السروجي في سرْد حكايته للحارث التي تنبني على تقاضيه مع غريمه الدَّائن إلى الوالي بدلاً من القاضي لما علم تشَدُّدَهَ وبُخْلَه، فكتَبَ إلى الوالي رسالةً رَقْطَاءَ[*]يستعطفُهُ ويسْتَحْديهِ لقَضَاءِ دينِه، ولمَّا نالَ السّروجي مُرَادَهُ في نهاية الحكاية وتيَسَّرَ حالُهُ رَحَلَ عَنْ حِمَى الوالي؛ لِيُسْتَأْنَفَ الحِوار في آخر المقامة بين البطل والسارد ويعُود التراجُع بينهما حتَّى نهاية المقامة ويَنَالَ كلٌ منهما مُرَادَه في هذه الرحْلَة، ويُسْتَأْنَفُ الحوار ممزُوجاً بالسَّرْد الذي يَطْغَى على جُلِّ فترات المقامة فنجد السارد في آخر المقامة يُكملُ الحوار بقوله:« فقُلْتُ لَهُ شُكْراً لِمَنْ أتَاحَ لَكَ لُقْيَانَ السَّمْحِ الكَرِيم، وأنْقَذَكَ بِهِ مِنْ ضُغْطَةِ الغَرِيم، فقال الحمدُ للهِ على سَعَادَةِ الجَدِّ والخُلُوصَ مِنَ الخَصْمُ الأَلَدِّ، ثُمَّ قالَ أيُّمَا أحَبُّ إلَيْكَ أنْ أُحْذِيَكَ مِنَ العَطَاء، أمْ أُنْحِفَكَ مِنَ الرِّسالَةِ الرَّقْطَاء،

---

[1] ينظر: حسنين غازي لطيف، البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من 1990–2000، ط1، بغداد، ص182.

[*] السوس مدينة بأرض فارس من كُور الأهواز، تُصْنَعُ بها الثياب السوسية من الخَزّ؛ وسُوسَة من بلاد إفريقية على البحر تُصْنَعُ بها ثيابٌ رفاع؛ و المقصودة في المقامات هي السوس الفارسية (يُنْظَر: شرح مقامات الحريري، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، ج3، ص263).

[2] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص260–261(المقامة الرقطاء).

[*] مِنَ الرَّقْطَة وهي سوَادٌ يشُوبُهُ نَقْط بياضٍ، سُميَّت بالرَّقْطَاءِ لأن أحَد حرُوفِها منقُوطٌ والأخرُ غيرُ منقُوطٍ.

فقُلْتُ إمْلاءُ الرِّسالَةِ أحَبُّ إلَيَّ، فقال وهُوَّ وحَقِّكَ أخَفُّ علَيَّ، فإنَّ نِحْلَةَ ما يَلِجُ في الآذان، أهْوَنُ مِنْ نِحْلَةِ ما يَخْرُجُ مِنَ الأردَان، ثُمَّ كأنَّهُ أنِفَ واسْتَحْيا، فَجَمَعَ لِي بيْنَ الرِّسالَةِ والحُذْيا، فَفُزْتُ منْهُ بِسَهْمَيْنِ، وفَصَلْتُ عَنْهُ بِغُنْمَيْن، وأُبْتُ إلى وطَنِي قَرِيرَ العَيْن، بما حُزْتُ مِنَ الرِّسَالَةِ والعَيْن»[1]، وهذه المرة الوحيدة التي يخرج فيها الحارث غانماً بغُنْمَيْنِ من مُصاحَبَتِه السّروجي؛ وقدْ رأيْنا من بداية المقامة هيمنَةُ السَّرد والوصف على الأحداث، وفي بعض الأحيان يمتزجان ببعض الممارسات الحوارية التي تُضْفِي على السرد جماليةً وتُخْرِجُه من الرَّتابة والنمطية التي تُرْهِقُ المستمع وتُتْعِبُ القارئ؛ كما نجد الحريري في جُل المقامات يختم نهاياتها بجُمَلٍ حوارية قصيرة تُساعد في تسهيل المخرج وتسريعه.

– **بين البطل والإبن:** تتعدد الحوارات بين أبي زيدٍ وإبنه الذي يظهر في صُورٍ مختلفةٍ حسب الموضوع العام للمقامة الذي يتحكم في ملامح شخصية الإبن حيث ما نجده غالِباً ما يظهر في صورة المُخاصِم لوالده، الذي يملك من الشجاعة الأدبية وسلاطة اللسان ما يُجادل به ويُنافح عن نفسه، ونجد مثل ذلك في المقامة المَعرية حيث يمتزج السرد والوصف بالحوار غير المباشر الذي يفتَتِحُهُ الإبن شاكِيًّا ويُنْشِدُ أبْياتاً يشْكُو أبَاهُ قائلاً:

أعَــارَنِي إبــرَةً لأرْفُـــوَ أطْـــــمَاراً عَفَـاها البِـلَى وسَوَّدَها
فانْخَرَمَتْ في يَدَيَ عــلى خَطَإٍ مِنِّي لَمَّــا جَـذَبتُ مِقْوَدَها
فَلَمْ يَرى الشَّيْـخُ أن يُسَــامِحَنِي بأَرْشِــها إذا رأى تــأَوُّدَها
بَلْ قال هَــاتِ إبْرَةً تُماثِلُـــها أو قيمَةٍ بَـعْدَ أن تُجَــوِّدَها
وأعْتَاقَ مِيلي رَهناً لَــدَيْهِ ونــاَ هِيـــكَ بِهـا سُبَّةً تَـزَوِّدَها
فَالـعَيْنُ مَـرْهَى لِرَهْنِـــهِ و يَـدِي تَقْصُرُ عَنْ أنْ تَفُكَّ مِرْوَدَها
فَاسْبُرْ بِذَا الشَّرْحِ غَوْرَ مَسْكَنَتِي وَارْثِ لِمَنْ لَمْ يَكُنْ تَعَوَّدَها[2]

وهذه الأبيات هي في معرض البيان و الجواب على إدِّعاء الشيخ بأنَّ الولَدَ فتَكَ بِمَمْلُوكَتِهِ التي أعارَها إيَّاهُ وليْسَ فيها عَيْبٌ واحدٌ وهو يقصد(الإبرة)، لمَّا أتْلَفَها وفَضَّ سِمَّها ووَجَدَها الشيخُ لا تصْلُحُ لِمَا خُلِقَتْ لَهُ أخَذَ بَدَلَها مِرْوَدَهُ رَهْناً لَدَيْه؛ ولمَّا سَمِعَ القاضي من الوَلد أقْبَلَ على الشَّيْخِ وقال إيْه[*] بِغَيْرِ تَمْويهْ فقال الشَّيْخُ

---

[1] **المصدر السابق:ص ص269–270.**

[2] **نفسه:ص72(المقامة المعرية).**

[*] **قال الجوهري إيه إسم سُمِّيَ بِه الفعل لأن معناهُ الأمْرُ، تقُولُ للرجُلِ إذا اسْتَزَدْتَهُ مِن حديثٍ أو عملٍ إيه بِكَسْرِ الهاءِ فإن وَصَلْتَ نَوّنتَ فقُلْتَ إيهٍ حَدّثْنا، وقولُ ذي الرمة:**

وقَفَلْنا فَقُلْنا إيه عَنْ أُمِّ سالِمٍ وما بَالُ تَكْلِيمِ الدِيَّارِ البَلاقِع

فَلَمْ يُنَوِّن وقَدْ وَصَلَ لأنهُ قَد نَوى الوقْفَ، قال إبن السري إذا قُلْتَ إيه يا رَجُل فإنَّما تأْمُرُهُ أن يَزِيدَكَ من الحديثِ المَعْهُودِ بينكُما، كأنك قُلْتَ هَاتِ حَديثاً ما، لأن التنوينَ تَنْكِيرٌ وذو الرمةِ أرادَ التنوينَ فتَرَكَهُ للضرورة.

مُحَاوراً القاضي ومُجيباً على تساؤلِهِ وإستِفسَارِه:

أقْسَمْـتُ بِرَبِّ البَيْتِ ومَـنْ يَرْحَمُ النَّاسِكِينَ بِخَيْفِ مِنَى

لَوْ سَاعَفَتْنِي الأيَّـامُ لَمْ يَرَنِي مُرْتَهِناً مِيلَـــهُ الـذِي رَهَنـاَ

ولَا تَصَدَّيْـتُ أبْتَغِـي بَـدَلاً مِنْ إبْرَةٍ غَـالَهَا و لَا ثَمَناَ

لكِنَّ قَوْسَ الخُطُوبَى تَرْشُقُنِي بِمُصْمِياتٍ مِـنْ هـهُنا وهُناَ

وخُبْرُ حـالِي كَخُبْرِ حَـالَتِهِ ضُرًّا وبُؤْسـاً وغُـرْبَةً وضَنَى

قَدْ عَـدَلَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا فـأناَ نَظِيرُهُ فِي الشَّقَاءِ وهْوَ أنـاَ

لاَ هُوَ يَسْطِيعُ فَـكَّ مِـرْوَدِهِ لَمَّا غَـدَا فِي يَدَيَّ مُرْتَهَنـاَ

ولَا مَجَالِي لِضِيقِ ذَاتِ يَدِي فِيهِ اتِّسَاعٌ للعَفْوِحِينَ جَـنَى

فهـذه قِـصَّتِي وقِـــصَّتُهُ فانْظُرْ إلَيْنَـا وبَيْنَنَـا ولَنـاَ[1]

ونجد أبا زيدٍ يُحاورُ إبنه أوغُلامَهُ في كثيرٍ من المقامات، من ذلك محاورتهما في مواضيع أخلاقية مثل التعامل مع الناس بالقطيعة أو الصِّلَة، حيث يُظهر لنا الحوار الذي دار بين السّروجي وإبنه في المقامة الدمياطية صُورتين متقابلتين لشخصين أحدهما لَيِّنَ الطباع سهل الإنقياد والآخر صعب المراس شديد البأس؛ ويسرد لنا الحارث هذه الممارسة الحوارية بين الشيخ وإبنه حيث يقول:«سَمِعْتُ صَبِيًّا مِنَ الرِّحالِ، يقولُ لِسَمِيرِه في الرِّحَال، كَيْفَ حُكْمُ سِيرَتِكَ مَعَ جِيرَتِكَ، فقال أرْعَى الجَارَ ولَوْ جَار، وأبْذُلُ الوِصَالَ لِمَنْ صَالَ، وأحْتَمِلُ الخَلِيطَ ولَو أبْدَى التَّخْليط، وأَوَدُّ الحمِيمَ ولَوْ جَرَّعَنِي الحَميمَ، وأُفَضِّلُ الشَّفيقَ على الشَّقيق، وأَفِي للعَشِيرِ وإن لَمْ يُكَافِئْ بالعَشِير، وأسْتَقِلُّ الجَزِيلَ للنَّزِيل، وأغْمُرُ النَّزِيلَ بالجَمِيل، وأُنْزِلُ سَمِيرِي منْزِلَةَ أمِيري، وأُحِلُّ أنِيسِي مَحَلَّ رئيسِي، وأودِعُ مَعَارِفِي عَوَارِفِي، وأُولِي مُرَافِقِي مَرَافِقِي، وأُلِينُ مَقَالِي للقَالِي، وأُدِيمُ تَسْآلِي عَنِ السَّالِي، وأرْضَى مِنَ الوَفَاءِ باللقاء، وأقْنَعُ مِنَ الجَزَاءِ بأَقَلِّ الأجْزَاء، ولا أَتَظَلَّمُ حِينَ أُظْلَم، ولا أنْقَمُ ولَو لَدَغَنِي الأرْقَمُ»[2]؛ ولا شك أن صِفاتَ الغلامِ هذه لا تكون عند البشر إلا الأنبياء أو صنفاً من الملائكة المقرَّبُون، أو يكون الغرض من سَرْدها تَرْبَويًا محضاً كما ذكر الحريري في مقدمة الكتاب؛ هذه الأخلاق المثالية من الغلام جعلتِ الشيخ يتعَجَّبُ ويَرُدُّ مُحاوراً بلسان النَّاصحِ الأمين الذي يرى الجورَ والظلْم في التخَلُّق بتلك الأخلاق في زمن الجفاءِ وقِلَّةِ الحياء، حيث يرُدُّ على سميره في الرِّحال قائلاً:«وَيْكَ يا بُنَيَّ إنَّما يُضَنُّ بالضَّنِين،

[1] المصدر السابق:ص ص73–74.

[2] نفسه:ص ص33–34(المقامة الدمياطية).

ويُنَافَسُ في الثَّمين، لكن أنالَا آتِي غيْرَ المُوَاتِي، ولا أَسِمُ العَانِي بِمُرَاعَاتِي، ولَا أُصَافِي مَنْ يَأْبَى إنْصَافِي، ولا أُوَاخِي مَنْ يُلْغِي الأوَاخِي، ولا أُمالِي مَنْ يُخَيِّبُ آمالِي، ولا أُبَالِي بِمَنْ صَرَمَ حِبَالِي، ولا أُدَارِي مَنْ جَهَلَ مِقْدَارِي، ولا أُعْطِي زِمَامِي مَنْ يُخْفِرُ ذِمَامِي، ولا أَبْذُلُ وِدَادِي لأضْدَادِي، ولا أدَعُ إيعَادِي للمُعَادي، ولا أغْرِسُ الأيَادِي في أرْضِ الأعَادِي، ولا أسْمَحُ بِمُوَاسَاتِي لِمَنْ يَفْرَحُ بِمَسَاآتِي، ولا أرَى الْتِفَاتِي إلى مَنْ يَشْمَتُ بِوَفَاتِي، ولا أخُصُّ بِجِبَائِي إلَّا أحِبَّائِي، ولا أسْتَطِبُّ لِدَائِي غَيْرَ أوِدَّائِي، ولا أمْلِكُ خُلَّتِي مَنْ لا يَسُدُّ خَلَّتِي، ولا أُصَفِّي نِيَّتِي لِمَنْ يَتَمَنَّى مَنِيَّتِي، ولا أُخْلِصُ دُعَائِي لِمَنْ لا يُفْعِمُ وِعَائِي، ولا أُفْرِغُ ثَنَائِي على مَنْ يُفَرِّغُ إنائِي»[1]، وهذه كما ترى صفَاتٌ غيرَ التي سرَدها الغُلام وهي أقْرَبُ إلى الواقع منها إلى ما يُرَى في الأحلام؛ ونجد الممارسات الحوارية بين البطل وإبنه كثيرة في المقامات الخمسين حيث نجد أشكالاً من تقنية الحوار في كلٍ من المقامة النصيبية والزبيدية والرحبية والصعدية والتنيسية والحجرية والساسانية، ويعكس هذا الحظور المتكرر لشخصية الإبن لأهميتها في المقامات بصفة عامة، لأن هذه الشخصية في نظر الحريري وبطله تمثل الخَلَفَ الذي سوف يحمل لواء الكدية من بعد السّروجي.

– **بين البطل والزوجة:** تتعدد أشكال الظهور بالنسبة لشخصية الزوجة في المقامات الخمسين، حيث تظهر أحيانا في صورة الزوجة الشابة الجميلة وغالباً ما تكون في مقابل صورة البطل وهي العجوز أو الشيخة، فنجدها في المقامة البرقعيدية عَجُوزاً كالسِّعلاة (*) أو العجوز الحيزبُون (**)كما يصفها السارد في هذين الموضعين من هذه المقامة؛ وينقل لنا السارد هذا الحوار القصير بين أبي زيد وزرجه بعدما كلَّفنا بتوزيع الرِّقاع التي كتَبَ عليها مسألته وإستجدائه على جمع المصلين يوم العيد، ولما اسْترجَعَت الرِّقاع التي وزعتها ولم تظفر منها بشيءٍ كانت قد نَسِيَّتْ رقعة الحارث التي كُتِبَتْ فيها أبيات من الشعر يصف بها السروجي حاله وشدة حاجته؛ ورَجَعَتْ إلى زوجها باكيةً للحرمان شاكيةً تَحَامُل الزمان فقال لها:«مَنِّي النَّفْسَ وعِدِيها، واجْمَعِي الرِّقاع وعُدِّيها، فقالَتْ لَقَدْ عَدَدْتُّها، لَمَّااسْتَعَدْتُّها، فوَجَدْتُ يَدَ الضَّيَاع قَدْ غَالَتْ إحْدَى الرِّقاع، فقال تَعْساً لَكِ يا لَكَاع، أنُحْرَمُ وَيْحَكِ القَنَصَ والحِبَالَة، والقَبَسَ والذُّبالَة، إنَّها لَضِغْثٌ على إبَّالَة»[1]، وقد تعكس هذه المحاورة بين الشيخ والشيخَة تشابُهاً جَلِيًّا بين الشخصيتين وتوافُقاً في الأهداف، كما تعكس حدَّةُ الحوار بينهما شدَّةَ الحاجة والفقر حيث يصفها بالسَّقَطِ واللَّكَاعَة(***)؛ وفي المقامة الأسكندرانية تظهر الزوجة بمظهرٍ مغايرٍ حيث يصفها السارد بالمرأة المُصبية أو الفتاة وهما وصفان يدلان على الفرق بين

---

(1) نفسه:ص ص34–35.

(*) السعلاة هي أنثى الغُول، وهنا معناها كثيرة التلون يبدو عليها الخُبْثُ والمكر.

(**) أي المسنة الماكرة وتكون قوية الخلق.

(2) المصدر السابق:ص64(المقامة البرقعيدية).

(***) اللَّكَاع: اللئيمة الماكرة.

الزوجين فهو شيْخٌ عِفْرِيَّة[*]، وحتماً هذه الدلالة تعكس الإختلاف والشقاق بينهما وهو ما يتجلَّى في الجدل الحواري الذي تشاكيا فيه إلى قاضي الأسكندرية.

وتتجلى لنا من خلال المقامة التبريزية في جميع مفاصلها الممارسة الحوارية بصورة مكثَّفَةٍ، إذ تكاد تكون هذه المقامة عبارة عن مقاطع حوارية مُطَوَّلَةٍ يتخَلَّلُها قليلاً من السرد أو الوصف في بعض فواصلها، ويمكن أن نذكر جزءاً من المشهد الحواري الذي دار بين أبي زيدٍ وزوجتِه التي خاصمَتْه عند القاضي وَرَدَّتْ عليه بعَدَ أن عيَّرها أمام القاضي ونعَتها بأقبح الأوصاف وأشْنَعِ الأخلاق، فقالَتْ بِلِسان الحانق:«أتَظُنُّنِي أرْضَاكَ إمَاماً لِمِحْرَابِي، وحُسَاماً لِقِرَابِي، لا والله ولا بَوَّاباً لِبَابِي، ولا عَصاً لِجِرَابِي، فقالَ لهُما القاضِي أرَاكُما شَنّاً وطَبَقَة، وحِدْأَةً وبُنْدُقَة[**]، فاتْرُك أيُّها الرجُلُ اللَّدد، واسلُكْ في سَيْرِكَ الجَدَدْ، وأمَّا أنْتِ فَكُفِّي عَنْ سِبَابِه، وقِرِّي إذا أتَى البَيْتَ مِنْ بَابِه، فقالَتِ المرأةُ والله ما أسْجُنُ عَنْ لِسَانِي، إلاَّ إذا كَسَانِي، ولا أرْفَعُ لَهُ شِرَاعِي دُونَ إشْبَاعِي، فَحَلَفَ أبو زيدٍ بالمُحَرِّجَات الثلاث، أنَّهُ لا يمْلِكُ سِوَى أطْمَارِهِ الرِّثاث، فنظَرَ القاضِي في قَصَصِهِما نَظَرَ الأَلْمَعِيِّ، وأفْكَرَ فِكْرَةَ اللَّوذَعِيّ، ثُمَّ أقْبَلَ عليهما بِوَجْهٍ قَدْ قَطَّبَهُ، وبِحَنٍّ قَدْ قَلَبَهُ، وقال أَلَمْ يَكْفِكُما التَّسَافُهُ في مجلِسِ الحُكْم، والإقْدَامُ على هذا الجُرْم، حتَّى تَرَاقَيْتُما في فُحْشِ المُقَاذَعَة، إلى خُبْثِ المُخادَعَة، وأيْمُ الله لقَدْ أخْطَأَتْ أُسْتُكُما الحُفْرَة[***]، ولمْ يُصِبْ سَهْمُكُما الثُّغْرَة»[1]، ولا نكاد نلمحُ شيئاً من السرد أو تدخل السارد إلا بِقَدَرٍ، حيث يُهَيْمِنُ الحوار في هذه المقامة على الوصف لتكون هذه المقامة بمثابة الفاصل بين المقامات التي يُهيمِنُ فيها السرد والوصف على الحوار الذي يكون فيه مُمَهِّداً لمجيء الخبر[2]، ولا نرى له وجوداً بارزاً ولا منحاً تصاعدياً يدل على هيمنته على العنصرين السابقين.

---

[*] أي شديد الدَّهاءِ والخُبْث.

[**] مثَلين عربيَّين أراد بهما أن كلا منهما كفءٌ لصاحِبِه ومُقاوِمٌ لَهُ، ولكل من المَثلَيْنِ تفسيرٌ مُخْتَلَفٌ فيهِ فقال الأكثرون في قولهم وافق شَنٌّ طبقة أنَّهما قَبِيلَتان، وقال بعضهم كان شَنٌّ رجُلاً من دُهَاةِ العرَب وكان ألْزَمَ نفسَهُ أن لا يتَزَوَّج إلا بامرأة تُلائِمُهُ فكان يَجُوبُ البلاد في إرْتِيَادِ طَلْبَتِه فصَاحَبَهُ رَجُلٌ في بعضِ أسْفارِه فلما أخَذَ منهما السَّيْرَ قال لَهُ شَنٌّ أَتَحْمِلُنِي أمْ أحْمِلُك فقال له الرجل يا جاهل وهل يحمل الراكبُ الراكبَ، فأمْسَكَ وسارا حتَّى أتَيَا على زَرْعٍ فقال لَهُ شن أتَرَى هذا الزَّرْعَ أُكِلَ أم لا فقال له يا جَاهِل أما تَرَاهُ في سُنْبُلِه، فأمْسَكَ إلى أن إسْتَقْبَلَتْهما جنازَةٌ فقال له شنٌ أترى صاحِبَها حَيًّا أم لا فقال ما رأيْتُ أجهَلَ منك أتراهُم حَمَلُوا إلى القبر حيًّا، ثُمَّ إنَّهُما وصلا إلى قريةِ الرجُلِ فصار به إلى منزله وكانت له بنتٌ تسمَّى طبقة فأخَذَ يُطْرِفُها بحديث وفيقه فقالت له ما نطقَ إلا بالصواب ولا إستفهَمَكَ إلاعما يُسْتَفْهَمُ عن مِثلِه ذوو الألباب، أما قولُه أتحملني أم أحملك فإنه أراد أتُحَدِّثُنِي أم أُحَدِّثُك، وأما قوله الثاني فأراد به هل إسْتَسْلَفَ أربابُهُ ثَمَنَهُ أم لا، وأما إستِفْهَامُهُ عن حياة صاحب الجنازة فإنه أراد به أخَلَّفَ عَقِباً يحيا ذِكْرُهُ به أم لا؛ فلما خرج إلى الرجل حدثَهُ بتأويل إبنته كلامَهُ فخطَبَها إليهِ فزَوَّجَهُ إيَّاها فلما سار بها إلى قومه وخَبَروا ما فيها من الدَّهاء والفطنةِ قالوا وافَقَ شَنٌّ طَبَقة فسار مثلاً. وأمّا حدْأَة وبُنْدُقَة فإنه يُقالُ في المثل المضروبِ لمَن يفْزَعُ بِعَدُوِهِ أو يُبْلي بنظِيرِهِ، وقيلَ أنهما قبيلتان من سَعدِ العشيرة فأغارَتْ حِدْأَةٌ وكانت تنزلُ بالكوفة على بندقة وكانت تنزل باليمن فنالت منهم ثُمَّ كَرَّتْ بندقة على حدأة فأُنْحِت عليهم.

[***] مثلٌ يُضرَبُ لمَن يُخطئُ في مقصِدِه ويَضَعُ الشئ في غير موضِعِه.

[1] المصدر السابق:ص ص444-445(المقامة التبريزية).

[2] يُنظر: هاشم العزام، المثل في مقامات بديع الزمان الهمذاني(دراسة فنية)، مجلة إتحاد الجامعات العربية للآداب،2013، مج10، العدد الأول، ص17.

ونجد في مجلس القضاء ينشأُ حوارٌ بين أبي زيدٍ وزوجه التي شكته إلى القاضِي في المقامة الرملية، حيث يصف السارد الزوجين بوصفٍ جامعٍ بينهما وهو الفقر وقلة الحيلة الذي يُرى من خلال ملْبَسِهِما، ووصفٍ مُخالِفٍ وهو كِبَرُ الشيخِ و جمال المرأة الفتاة؛ وينقل لنا السارد هذا الحوار بينهما والقاضي حيث يقول:«فَهَمَّ الشيْخُ بالكلام ، وتبيانِ المرَام، فمنَعَتْهُ الفتاةُ من الإفصاح، وخَسَّأَتْهُ عَنِ النُّبَاح، ثُمَّ نَضَتْ عنها فَضْلَةَ الوِشَاح، وأَنْشَدَتْهُ بلِسان السليطةِ الوقاح ...، فقال له القاضي قد سَمِعْتَ ما عَرَتْكَ إليه، وتَوَعَّدَتْكَ عليه، فَجَانِبْ ما عَرَّكَ، وحاذِرْ أن تُفْرَكَ، فجثَا الشيخُ على ثَفِنَاتِه، وفَجَّرَ ينْبُوعَ ثَفِنَاتِه ...؛ قال فالْتَظَتْ المرأة من مقالِه، وانْتَضَتِ الحُجَجَ لجِدَالِه، وقالتْ لَهُ ويْلَكَ يا مَرْقَان، يا مَنْ هُوَ لا طَعَامٌ ولاطِعَانٌ، أَتَضِيقُ بالوَلَدِ ذَرْعًا، ولِكُلِّ أَكُولَةٍ مَرْعَى، قَد ضَلَّ فَهْمُك وأَخْطَأَ سَهْمُك، وسَفِهَتْ نفْسُك وشَقِيَّتْ بِكَ عِرْسُك، فقال لها القاضي أمّا أنْتِ فَلَوْ جَادَلْتِ الخَنْسَاءَ(**) لانْثَنَتْ عَنْكِ خَرْسَاءَ، وأمَّا هو فإن كانَ صَدَقَ في زعْمِهِ ودعْوى عُدْمِهِ، فَلَهُ في هَمِّ قَبْقَبِهِ ما يَشْغَلُهُ عن ذَبْذَبِه(***)، فأطْرَقَتْ تنظُرُ ازْوِرَاراً، ولا تَرْجِعُ حِوَاراً، حتَّى قُلْنَا قَدْ رَاجَعَها الخَفَر، أو حَاقَ بها الظَّفَر، فقال لها الشَّيْخُ تَعْساً لَكِ إن زَخْرَفْتِ، أو كَتَمْتِ ما عَرَفْتِ، فقالتْ ويْحَكَ وهل بعد المُنافَرَةِ كَتْم، أو بَقِيَّ لنا على سِرٍّ خَتْم»[1]، ورغم أن التحاور بين الزوجين وتحاكمهما للقاضي كان من أجل الجفاء والعزوف الذي يُعاملُ به السروجي زوجه، وهذا كما يُرى من الحقوق المعنوية إلا أن الخصام أفضَى إلى عَطِيَّةٍ بألفي درهَمٍ للزوجين من أجل إرضَاء الأجوَفيْنِ؛ ونلاحظ أن كل المشاهد الحوارية التي جرَتْ بين شخصيَّتَي البطل وزوجه في جميع المقامات قد إتَّسَمَتْ بالجِدَال وحِدَّة المُناظرة وذلك أن كل السياقات التي وردت فيها تلك المحاورات تُبْرِزُ الحالة الإجتماعية والإقتصادية لفئةٍ من المجتمع وهي الطبقَة المكدية أو الكادحة.

ب– الحوار الداخلي (المونولوغ): يُعتبر من التقنيات الحديثة التي يلجأُ إليها المؤلف في السرد الحديث حيث يُصور لنا ذلك المشهد الحواري الداخلي الذي ينقله لنا السارد أو البطل إحدى الشخصيات، وتكون هذه الممارسة الحوارية ذاتية تنقل مشاعر وتفاعلات تلك الشخصية، حيث تُحيل المستمع أو القارئ إلى جوانب أكثر عمقاً وتفرُّعاً من الصفات النفسية لتلك الشخصية، وتمنح بذلك المجال للمتلقي بالتفاعل هو الأخر مع تلك الصفات العميقة، وتنشأُ بذلك علاقة أومجالاً لنمو وتجديد الأفكار وكذا ربط المتلقي بالشخوص والمؤلف، ولأن (المونولوغ) هو أحد نوعي الحوار فإنه يبرز في الأعمال السردية دون الأعمال المسرحية حيث نجد الحوار عموما في النصوص السردية أكثر حظورا منه في النص المسرحي، وينعدم أويكاد الحوار الداخلي على خشبة المسرح خاصة؛ ولذلك فإننا نجد الحوار يطول في النصوص الروائية وينحصر في النصوص المسرحية التي لا تتحمل ذلك النفس الطويل للممارسة الحوارية، ولذلك فإننا نجد كاتب النصوص

(**) هي أخْتُ صَخْرٍ المشهورة بالفصاحة والشعر.

(***) القبقب البطن والذبذب الذكر وفي الحديث:«من وقَى شَرَّلُقْلُقِهِ وقَبْقَبِهِ وذَبْذَبِهِ فقد وُقِيَ الشر كُلَّه» واللقلق اللسان.

[1]أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص ص514–518(المقامةالرملية).

السردية يستطيع أن يتخلَّى عن الحوار سواء كان ذاتيا أم خارجياً ولا يستطيع الكاتب المسرحي أن يتخلَّى عن الجمل الحوارية التي تمثل الحجر الاساس في البناء الفني للمسرحية[1]؛ وقد تطرقنا لتقنية الحوار الداخلي في حديثنا عن الشخوص الحريرية حيث وجدنا أن الحريري لم يستعمل هذه التقنية باسهابٍ وإنما إقتصرت على بعض المحاورات الداخلية على لسان السارد الحارث بن همام؛ أما البطل فإننا نادرا ما نجده يُعبِّرُ عن مشاعره وتفاعلاته بهذه الطريقة حيث يستعمل الأسلوب المباشر في الحوار.

وفي هذا السياق بَقِي أن نشير إلى قضية التمييز بين الحوار بإعتباره حديثٌ يختص بالشخصيات في النصوص السردية أو المسرحية، والذي يكون موجزاً ومختصراً يحمل رؤية المؤلف ويهدف إلى التنويع في الأنماط السردية او إبراز بعض الجوانب من الشخصيات التي لا يستطيع المتلقي الوصول إليها إلا من خلال الممارسة الحوارية، و مصطلح (المحادثة)[2] بمعنى الكلام الذي يكون بين عامة الناس في الحياة العادية والذي يهدف إلى التواصل أو تبادل المعلومات لمجرد التسلية أو الترفيه عن النفس؛ أما في المقامات الحريرية فنرصد ملمحاً من الإستعمال القليل لتقنية الحوار الداخلي بالنسبة للبطل ابي زيد حيث يلجأُ للمناجاة في آخر المقامة الأخيرة وهي البصرية، لأجل تصوير حالته النفسية لما أعلن توبته مما كان فيه حيث يقول منشداً:

و كم تَنَاهَيْتُ في التَّخَطِّي إلى الخَطَايا وما انْتَهَيْتُ
فلَيْتَنِي كُنْتُ قبل هـــذا نَسْياً ولَمْ أجْنِ ما جَنَيْتُ
فالمـَوْتُ للمُجْرِمينَ خيْـرٌ مِنَ المسَاعِي التي سَعَيْتُ
يا رَبِّ عَـفْواً فأنْتَ أهْـلٌ للعَفْوِ عَنِّي وإنْ عَـصَيْتُ[3]

حتماً من خلال هذه المناجاة يحاول السروجي أن يظهر حالتين متناظرتين عاشهما في حياته، وكذا نقطة التحول التي فَرَقَت بين الحالتين حيث يبعث الحريري من خلاله رسالة تربوية لكل مذنبٍ بأن يُصْلِحَ ما هو آتٍ للتكفيرِ عن الذي مضَى.

ويمكن أن نقول في نهاية هذا المبحث الذي تطرقنا فيه إلى عنصر الحوار في المقامات، أن الحريري إستعمل تقنية الممارسات الحوارية في بعض الأوقات والأماكن من أجل كسر الرتابة السردية أو الهيمنة الوصفية على الأحداث السردية، حيث تتوقف عند كل مشهد حواري، كما نكتشف من خلال الحوار أصواتاً جديدة غير صوت السارد، ويمكن الحوار كما رأينا في الفصل الأول من تقديم الشخوص بطريقة غير مباشرة أكثر دينامية وتفاعُلا من التقديم النمطي المباشر.

---

[1] ينظر: محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، جوان 2004، العدد21، ص58.

[2] ينظر: تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص240.

[3] أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، ص592(المقامة البصرية).

رابعاً– خلاصة:

في نهاية هذا الفصل الذي خصصناه للغة السردية في المقامات الحريرية، يمكن نخلُص إلى أن اللغة الحريرية تميزت بكونها غايةً، وذلك للإهتمام الكبير من المؤلف بصياغة الألفاظ وإختيار الغريب منها فهي لغة عتيقة تعود بالمستمع إلى زمن الطبع والسليقة وغم أنها شديدة الصنعة والتكلف؛ ولا يمكن الحديث عن اللغة العامية في حضرة الحريري إلا بعض الألفاظ الأجنبية من اللغة الفارسية التي دخلت على اللسان العربي؛ وعموما يمكن القول أن لغة الحريري لغة واقعية تعكس جوانب البيئة الأدبية في عصره وتُعبر عن المستوى الإجتماعي والإقتصادي المُعاش في ذلك العصر.

وفي حديثنا عن الجانب اللغوي في المقامات والذي يحمل خصوصية في فن المقامة بإعتبار اللغة هي الهدف و الوسيلة في آن واحد، فإننا نجد هذه اللغة تتجلى من خلال مكوني الوصف والحوار بالإظافة إلى سيرورة السرد؛ فالوصف بإعتباره أحد العناصر اللغوية يُقدم لنا الصورة الشاملة لمكونات المقامة السردية من الشخوص أو الفضائين الزماني والمكاني، كما تتعدد وظائف السرد في المقامات الحريرية بين الوظيفة السردية والواقعية والإيقاعية وحتى الجمالية؛ ونجد الممارسة السردية تتوزع بين مفاصل المقامة حيث تتركز في بداية المقامة بشكلٍ لافت وهو ما يتناسب مع طبيعة المقامة التي تُبْتَدأُ غالباً بالتقديم الوصفي.

أما المشاهد الحوارية في المقامات فقد وُجدت بشكلٍ مُتقطِّعٍ بين الفينة والأخرى، جيث يلجأُ المؤلف للممارسة الحوارية بين الشخوص لكسر الرتابة السردية أو الإستراحة من هيمنة صوت السارد على العملية السردية بإقحام أصواتٍ لشخصيات جديدة لا تظهر إلا من أجل أداء هذه الأدوار الحوارية؛ وقد رأينا أن الحريري يلجأ في معظم المشاهد الحوارية إلى إستعمال الحوار الخارجي(الديالوغ)، وقليلاً ما نلمح بعضاً من الحوار الداخلي على لسان السارد خاصة.

خـــاتمة

الخاتمة:

لا يستطيع الباحث في الأدب العربي القديم منه و الحديثِ سوى التوقف عند أحد الروافد التي تغدي ديوان العرب المنثور، وهو أحد فنون السرد العربي المتمثل في فن المقامات؛ وقد سعينا من خلال دراسة المقامات الحريرية في هذا البحث للكشف عن الجوانب الجمالية في البناء السردي للمقامات الحريرية، ويمكن أن نوجز أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث في النقاط الآتية:

1- لا يستطيع أي باحث في الأصول التارخية للمقامة بإعتبارها من الفنون السردية الجزم بتاريخ محدد أو حت بالتقريب لظهور المقامة ؛ فبين من ينسبها للبديع ومن يرجعها إلى ابن دريد قد تضيع الحقيقة إلا أن رأياً قد يجمع بينهما حيث تُعْزى الإرهاصات الأولى وبداية التشكيل لأحاديث ابن دريد الذي كان يقول تلك الأحاديث دون أن يسعى لبناء نصٍ يسمى المقامة؛ وفي المقابل فإن البديع حين كان يسرد تلك النصوص كان ينوي بها المقامة دون غيرها، وعلى ذلك فإن البحث يذهب مذهب الحصري في إدعائه الذي يرى أن الفضل لصاحب الأحاديث وإن إنشاء البديع للمقامات كان معارضةً لإبن دريد. وقد تؤدي بنا هذه النتيجة للقول بأن المقامات فَنٌ عربي خالصٌ وليس من روافد الأداب الفارسية.

2- كما توصل البحث إلى تمييز المقامة ببعض الميزات التي تمييزها عن باقي الفنون السردية كالقصة أو الرواية، فلا نستطيع أن نُسْقِطَ جميع الضوابط التي تحكم هذه الفنون السردية الحديثة على فن المقامة التي قد لا تسمح لنا بتلك الإسقاطات خاصة في المعاملة مع اللغة أو الشخوص أو حتى الوصف والحوار.

3- إمكانية معالجة النصوص التراثية وفق المنظور الحداثي بشرط المحافظة على خصوصية وضوابط تلك النصوص، وعدم تجاوز بعض المعالم التي ترسم تلك الخصوصية حيث يلتزم الباحث بعدم إطلاق الأحكام أو النتائج على وجه العموم دون التوثيق والرجوع إلى الأصول أو التقيد بشروط البحث الموضوعي.

4- إرتباط المقامة ومكوناتها بفن السرد إرتباطاً وثيقاً من حيث التوافق مع الخصائص الفنية للمقامة، فالمقامة أقربُ إلى السرد منها إلى القَصِّ، كما تَوَافُق المقامة في مفاصلها مع المنهج البنوي حيث نجد الحريري يُحافظُ على البناء العام للمقامة في ترابط مفاصلها الثلاث وتعالُقها ببعضها، لِتُضْفِي جمالية على الشكل العام للمقامة؛ وتُمثِّلُ المقامة الواحدة بدورها لَبِنَةً أو وحدةً في تكوين البناء العام للمقامات الخمسين، حيث نلمحُ ترابطاً مقصوداً ومُمَنهجاً من طرف الحريري بين كثيرٍ من المقامات حيث تترابط معظم المقامات ترتيباً بعلاقاتٍ موضوعية أو شكلية أو من ناحية الفكرة والمنهج.

5- إن سابقة البديع في الإنشاء لَمْ تَطْمِس إبداع الحريري، بل نجد المُتأخر أبدع وتَفَوَّقَ على المتَقدم في جوانب كثيرة كالتنظيم وإتباع منهجٍ محدد في الكتابة و هو ما إلتزام به في جميع المقامات، حيث يمكن القول أن كتابة المقامة عند الحريري مهنته وليست مجرد هواية.

6- إن تبيينَ الحريري لمنهجِهِ في تأليفِ المقامات، وأسباب تأليفها والدراسات السابقة لها والتي بنى عليها عمله، سَرْد الأهداف المَرْجُوَّةِ من المقامات وشَرح بعض النقود والمآخذ التي أُخِذَتْ عليه في تأليفه مما جعله يضعُ خاتمةً قصيرةً لها إلتزاماً منه بمنهجه وكذا تبين النقائص ودحضِ تلك المآخذ أو بعضها التي لم تقُم على أساس النقد البنَّاء الذي يُوَسِّعُ الرُّؤى ويُثري الأعمال الإبداعية. كما أجاز الحريري لمن جاء بعده الأخذ من تراثه والإنتفاع بعلمه، ونحن نلمس ثمرة هذا العلم حيث نرى تطبيق المنهج الحريري في معكم البحوث العلمية في هذا العصر.

7- إلتزام الحريري بالتنويع في موضوعات وأغراض المقامات وحَتّى ترتيبها، حيث وجدنا أن الحريري جعلَ كل سادِس مقامةٍ من المقامات أدبية، ثُمَّ بعد أربع مقامات تكون المقامة زُهدية، ثُمَّ بعد ثلاث مقامات من النوع الهزلي؛ وقد تكون هذه سابقةٌ للحريري حتَّى على من سبَقَه.

8- لا نستطيع من خلال هذا البحث ولا غيره أن نتوصل إلى تفرقةٍ بين مؤلِّفَيْ المقامات، فكلُ واحد من الإثنين مُكَمِّلٌ للآخر، حيث نجد الحريري قد ساهم بقسطٍ وافرٍ في نضْجِ فن المقامات وتميُّزه، وكان البديع قبل ذلك قد وضع أسُسَه ومبادئه.

9- من هذا التكامل بين المؤَلِّفَيْنِ نجد الحريري يعتمد على بطليْنِ في مقاماته على نفس منوال البديع، اللذَيْنِ تجمع بينهما صفات مشتركة كالغربة والكدية.

10- وقد قَسَّمَ البحث الشخصيات الحريرية في مجملها إلى قسمين هما:

- شخصيتين رئيسيتين هما الحارث بن همام(السارد)، وأبو زيد السروجي (البطل).
- شخصيات ثانوية او هامشية تلعب أدواراً محدودة وقصيرة، تكون قليلة الظهور تمثلت في الابن ، الغلام، الزوجة، القاضي، والوالي.

11- إعتماد الحريري في توظيف شخصياته على طريقتين في التقديم هما:

- الطريقة المباشرة (التقليدية) التي تختص بالتراث السردي القديم والتي تعتمد على النمط المباشر في الوصف، بإبراز الصفات والمواصفات الخارجية للشخوص أو المكانة الإجتماعية أو الخصائص الجسمانية.
- الطريقة غير المباشرة (المونولوغ الداخلي) الذي جرى معظمه على لسان السارد في جل المقامات حيث يُقدم السارد تلك المناجاة ساء الخاصة به أو ببعض الشخوص الأخرى، والغاية من هذه الطريقة إبراز ما خَفِيَ من الأحاسيس والمشاعر العميقة لتلك الشخصيات السردية.

12- أما دلالات الأسماء الحريرية فهي مقصودة عند المؤلف خاصة إسمي البطلين: الحارث بن همام وأبو زيد السروجي.

13- وقد إستعمل الحريري إضافةً إلى شخصيَّتَيْ البطلين، شخصياتٍ أخرى ثانوية أو هامشية، جعلت من الأحداث السردية أكثر ثراءً وتنوعاً، وأوجَدَتْ كثيراً من التوازُن في التمثيل والحضور لتلك الشخصيات في الأحداث السردية للمقامات.

14- ميَّزَ البحث بين شخصيَّتَيْ البطليْنِ من الناحية الخِلْقية والخُلُقِيَّةِ حيث نجد أنهما يلتقيان في صفتي الغربة والترحال، ويفترقان في غاية كل واحد من غربته فالحارث يسعى لتقفي أثر البطل لأجل النَّهل من الفصاحة والبلاغة والملح الأدبية وفنون اللغة وغريبها، وهي كما يبدو ويُسرِّح الحريري أهداف تربوية تعليمية؛ أما السروجي فغايته من الأدب واللغة إنما هو لأجل التكسب والإستجداء ولو بالتحايل والخداع.

15- تعتبر الشخصيات في المقامات الحريرية أهم مكون في البناء السردي للمقامات، لذلك نجدها أي الشخوص تحتل حيِّزاً كبيراً من المساحة السردية لأحداث المقامة، كما أنها تطغى على باقي المكونات السردية للمقامة.

16- و في البحث عن الحضور الزمكاني في المقامات الحريرية توصل البحث إلى مايلي:

- استعمال الحريري للفضاء الزماني بإختلاف اشكاله ومن خلال الفاظ متعددة منها الدالة عن الفصول أو الاوقات أو الازمنة أو العصور، الدهر...)، حيث لجأ المؤلف للتقنيات الحديثة في تكون الفضاء الزماني والتي تخضع لمعايير مستحدثة، حيث يلجأ احيانا إلى العدول مثلاً في ترتيب الأحداث السردية سواء كان تسلسلي او مفارِقا زمنيا حيث تتباين عدة اليات للسرد كالاستباق والاسترجاع .

السرعة السردية: حيث ينشأُ عنها تكوين المشاهد أو الوقفات الزمنية أو الحذف أو التلخيص.

التواتر: سواء كان تكراريا أو تعدديا .

- أما الفضاء المكاني فيتجلى بدايةً من خلال أسماء المقامات التي تحمل دلالات مكانية في أربع وأربعين مقامة من مجمل الخمسين، هذا الفضاء الذس يتنوع بين البادية والحضر حيث يُغطي كل القطر الإسلامي والعربي وحتَّى الفضاء الأعجمي، وههنا يمكن أن نقول أن المقامات الحريرية كانت أكثر إتساعاً في حضورها المكاني من المقامات البديعية، وذلك لتَغطيتها القطرين الشرقي والغربي على عكس البديعية التي إنحصر فضاؤها المكاني على الجانب الشرقي من القطر العربي.

- قَسَّمَ البحث الفضاء المكاني في المقامات الحريرية إلى ثلاثة أفضية:

- الفضاء القطري: وهوما يُغَطِّي القطر الإسلامي والعربي.
- الفضاء العام: يشمل المدينة أو البلد أو القرية.
- الفضاء الخاص: يشمل أمكنة وقوع الأحداث السردية كالمسجد أو المنزل، أو الأندية، ومجالس القضاء، السوق ...إلخ.

17- في دراسة المنظور السردي في المقامات الحريرية مَيَّزَ البحث بين ثلاثة جوانب ساعدت في تكوين الرؤية السردية للأحداث:

- منظور السارد: الذي يمثل حامل الرؤية الرئيسية (المبئر الرئيسي)، وهو ينقسم إلى قسمين: خارجي وداخلي وذلك حسب مشاركته في الأحداث السردية للمقامة.
- منظور المسرود له: الذي يمثل جمهور المتلقين للمقامات، وذلك حسب تمَوْضُعِ هذا المسرود داخل الدوائر السردية التي تتشكل من خلال تبادل الأدوار السردية بين السارد والمسرود له.
- منظور المسرود: وهو النص السردي الذي قد يكون محكي أقوال أو محكي أفعال حسب الملفوظات السردية، أو الواقعية، أو الخطابية، أو الشفاهية.

18- تمييز النص المقاماتي السردي بتقسيمه إلى ثلاثة مفاصل هي: المقدمة الوصفية، والحبكة أو العقدة عند ظهور البطل وبداية الأحداث السردية، ثُمَّ الخاتمة وهي مخْرَجٌ سهل وسريع ينتهي بفراقٍ بين السارد والبطل.

19- تميُّز لغة السرد الحريرية بالمتانة والغرابة، وذلك لإكثار المؤلف من إستعمال الألفاظ الحوشية، وقد حرص الحريري على تمحيص لغته والإعتناء بها في المقامات وفي سائر مؤلفاته، حتى أصبحت مقدسة عنده أكثر من غيرها، حيث ألَّفَ كتابه ((درة الغواص في أوهام الخواص)) الذي صحَّح فيه الكثير من الأوهام والأخطاء التي شاعت بين العوام وسارت على ألسنة الخواص منهم.

20- توظيف اللغة الواصفة في المقامات بشكل جلي، فقد أكثر الحريري في كل مقاماته من الوصف سواء على لسان السارد أو البطل او البطل أوحتى بعض الشخصيات الهامشية؛ ورأينا في كل المقامات أن الوصف يتركَّز بشكلٍ جليٍ في أول مفاصل المقامة وهو المقدمة التي تطغى عليها الممارسة الوصفية على السرد او الحوار، ويتلاشى الوصف في الحبكة عند ظهور البطل حيث يتنامى السرد على حساب الوصف.

21- وقد رَصَدَ البحث من خلال المقامات بعض الوظائف للممارسة الوصفية وتمثلت في مجملها بين الوظيفة المعرفية، وبعض الوظائف الواقعية وأخرى سردية دون أن يغفل الوظائف الجمالية والإيقاعية للغة الواصفة التي إهتم بها الحريري على قدر إهتمامه العام باللغة في جميع الأحداث السردية.

22- إستعمال الحريري للحوار كثالث التقنيات بعد السرد والوصف، وذلك لأجل التنويع وكسر الرتابة السردية، حيث نلمح كثيراً من المشاهد الحوارية التي تؤديها الشخصيات تُمَكِّنُ المتلقي من التفاعل مع الأحداث السردية، وتُتيحُ الفرصة لأصواتٍ جديدة بالظهور بعد الهيمنة الطويلة لصوت السارد وإستبداده بالعملية السردية في جل المقامات.

- إستعمال الحريري للحوار بنوعَيْهِ الخارجي (الديالوغ)، والداخلي (المونولوغ) من أجل إبرازِ جميع الجوانب في الشخصيات الحريرية ساء كانت صفات ظاهرة أو باطنية عميقة، كما يتيح هذا التنويع في الممارسة الحوارية الفرصة للمتلقي من التفاعل مع الشخصيات والتعبير عن جملة المشاعر والأحاسيس الداخلية التي تُنتِجُ ميلاد أفكار جديدة تساهم في إثراء البعدين الجمالي والبنائي للسرد المقاماتي.

23- إمكانية المعالجة السردية للنصوص التراثية وفق المنظور الحداثي لمفهوم السرد،وتطبيق بعض التقنيات الحديثة على تلك النصوص التي تسمح للباحث بمقاربتها وفق المناهج السردية الحديثة.

24- يتكامل كل من السرد والوصف والحوار في تصوير المشلهد السردية للمقامة حيث يتناوب الثلاثة في الظهور وفق الرؤية السردية للمؤلف، حيث يسمح المؤلف في المقامات للهيمنة السردية في معظم المشاهد.

25- يجب إحترام الخصوصية الفنية للمقامات في الدراسات السردية الحديثة حتى لا يقع الباحث في بعض التناقضات التي تنشأ بسبب الخلل في المنهج الدراسة.

هذه أهم النتائج التي إستطاع هذا البحث أن يرصدها من خلا دراسة جمالية للبناء السردي في مقامات الحريري، حيث يبقى مجال الدراسات السردية وفق المنهج البنوي للنصوص التراثية واسعاً لكل بحثٍ جادٍ للكشف عن مزيدٍ من الرؤى والتأويلات التي نقرأها في النصوص المقاماتية خاصة؛ وذلك أن النوع من الفنون السردية يبقى قابلاً للإستهلاك في العصر الحديث، ولا أكون مبالغاً إن شبهتُ المقامات الحريرية بالدرة المكنونة في محيط النثر العربي التي يستَعْذَبُ العذاب لأجل تحصيلها والتمتع بلمعان بلاغتها وجمال فصاحتها وكمال معانيها وسمو أهدافها، وكثرة محاسنها وفوائدها الأخلاقية والتربوية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

– مدوَّنة البحث: أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، مقامات الحريري، دار الفكر، بيروت.

– الكتب:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
2. إحسان عباس ،تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين).
3. احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، ج2، 1989م.
4. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب و ثمر الألباب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، ج2.
5. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني: دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
6. برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002م.
7. برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومفاهيم، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، 1999م.
8. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م.
9. ـــــــــــــ، طرائق تحليل السرد الأدبي: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا،منشورات إتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.
10. تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.
11. تقي الدين احمد بن عبد الحليم ابن تيمية، العبودية، تح: علي حسن عبد الحليم، دار الأصالة، الإسماعيلية، ط3، 1999م.
12. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة.
13. جان بياجيه،البنيوية، تر:عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م.
14. جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي، ط1،ج2، 1965م.
15. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دارالكتاب اللبناني، بيروت،ج1، 1982م.
16. جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

17. ـــــــــــــــــــ، طرائق تحليل السرد الأدبي:حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، منشورات إتحاد كُتَّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.
18. ـــــــــــــــــــ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، 1989م.
19. جيرالد برنس، قاموس السر ديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.
20. أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى (الأعلم النحوي الشَنْتَمَرِي)، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، المطبعة الحميدية، القاهرة، ط1، 1323هـ.
21. أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، القسم الأول، مج1، 1997م.
22. حسنين غازي لطيف، البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من 1990–2000، ط1، بغداد.
23. أبو الحسين احمد بن فارس بن زكرياء، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
24. حميد لحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
25. ابن دريد، الاشتقاق، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، ط1،ج1، 1991م.
26. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، (د ،ط)، (د ،ت).
27. رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الرواية، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ط3، 1992م.
28. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000م.
29. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1992م.
30. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة السعادة الكبرى، ط2،ج1، 1957م.
31. أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، الأصمعيات (إختيار الأصمعي)، تح:أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، بيروت، ط5، 1963م.
32. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
33. سعيد يقطين، الكلام و الخبر:مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.
34. ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح:محمد علي النجار، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط2،ج7، مج2، 2003م.
35. شريف راغب علاونة، ثلاثة شعراء مُقلُّون، شريف علاونة، عمان، ط1، 2007م.
36. شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1989م.
37. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة ، الدارالبيضاء ،ط1، 1995م.
38. شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1973م.
39. صادق قسومة، الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس،2009م.
40. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
41. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1 ،1998م.

42. الطوسي، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1993م.
43. عائض القرني، مقامات عائض القرني، مكتبة الصحابة، الشارقة، ط1، 2000م.
44. أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة،ط3، مج1.
45. أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت،ج1، 1992م.
46. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط8،ج3 ،1987م.
47. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، الأدب المفرد، تح: محمد فؤادعبد الباقي، المطبعة السلفية ، القاهرة ،1375هـ، رقم الحديث:814(باب أحب الأسماء إلى الله عز وجل).
48. عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص149.
49. ـــــــــــــــ، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكـويت، 1998م.
50. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.
51. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، العثمانية، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.
52. أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، ج1، 1981م.
53. علي بن محمد السيد الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م.
54. علي حسن فاعور، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.
55. عماد الدين ابي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة،ج6، 2002م.
56. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.
57. فايز محمد، ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.
58. أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم(ابن منظور)، لسان العرب، تح:عبد الرحمان محمد القاسم النجدي، دار صادر، بيروت، ط1،ج3، 1992م.
59. فولفغانغ ايزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، الدار البيضاء، 1995م.
60. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،ج1، 1998، ص78–79، مادة(ب ن ي).
61. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م.
62. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت،ج4، 1983م.

63. مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
64. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط4، 2004م.
65. محمد أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المكتبة العصرية، 1999م.
66. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،ج2، 1999م.
67. أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، درة الغوَّاص في أوهام الخواص، تح: عبد الحفيظ فرغلي علي القرني، دار الجيل، بيروت، ط1، 1999م.
68. ــــــــــــــــ، ملحة الإعراب، مطبوعات أسعد محمد سعد الحبال، جدة، (د، ط)،(د،ت).
69. محمد بن الحسن الأحوَل، ديوان سلامة بن جندل، تح:فخر الدين قَبَاوَة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.
70. محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات و مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
71. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح/ شر:أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، ط1،ج1، 2010م.
72. محمد ناصر الدين الألباني (بقلم: حسين بن عودة العوايشة)، شرح الأدب المفرد، دار بن حزم ، بيروت، ط1، ج2، 2003م.
73. محمدأحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.
74. مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني: رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، عالم الكتب، بيروت، ط1،1983م.
75. المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت،ج2، 1869م.
76. المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1964م.
77. المقامات السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م.
78. أبو منصور بن اسماعيل الثعالبي، فقه اللغة و سر العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م.
79. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية،ط1،ج2، 1952م.
80. ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب في معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1،ج3، 1993م.
81. يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم دراز، عيون المقالات، الدارالبيضاء، ط2، 1988م.

. – المجلات:

1. **محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، جوان 2004، العدد21.**
2. **هاشم العزام، المثل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (دراسة فنية)، مجلة إتحاد الجامعات العربية للآداب،2013، مج10، العدد الأول.**

مـــلخـــــص

Résumé

Cette recherche est marquée par: «esthétique de la construction narrative dans les sanctuaires Hariri» la question de manger textes traditionnels représentés dans les sanctuaires de Hariri, selon le point de vue des récits modernes à travers le suivi des élémentsnarratifs dans les cinquantes sanctuairees.

Au début, nous reconnaissons concepts terminologiques des éléments de cette recherche: la construction et sanctuaires esthétique et narratif, et le propriétaire classement Abu Mohammed al-Qasim ibn Ali al-Hariri.

Dans le premier chapitre traite de la question des personnages de la soie recherche de classement, par définition, types et méthodes de presentation de narrateur et avantages de chacun, et le statut de héros parmi ces personnages.

Le deuxième chapitre est suivi de l'espace Elzimkani des manifestations à la fois temps et de lieu dans la soie du classement, où le temps différent et varie à travers la journée et la nuit et l'âge et les sesons, etc., et peut accueillir endroit pour inclure tous les pays arabe et musulman jusqu'à ce qu'il atteigne le pays étranger se réfère.

Et troisième chapitres traite de la recherche à la perspective narrative des trois facettes: le narrateur et son classé et répertorié.

Le dernier chapitre traite avec le récit Recherche question de la langue quand Hariri et limportence a travers de prendre soin d'eux, et la langue manifestations de descripteur, ainsi que la surveillance des scènes parlent dans certains sanctuaires.

فهرس الموضوعات

مقدمـــة:.....**أ–هـ**

تمهيد: مفاهيم مصطلحية:.....**09**

أولاً: مفهوم الجمال والجمالية:.....**11**

ثانياً: السرد:.....**14**

ثالثاً: البناء:.....**15**

رابعاً: مفهوم المقامات:.....**17**

خامساً: من هو الحريري؟:.....**25**

الفصل الأول: الشخصيات في مقامات الحريري:.....**29**

أولاً: أنواع الشخصيات السردية:.....**31**

ثانياً: طرائق تقديم الشخصيات الحريرية:.....**33**

ثالثاً: تقديم الشخصيات الحريرية:.....**38**

رابعاً: خلاصة:.....**76**

الفصل الثاني: الفضاء الزمكاني:.....**78**

أولاً: الفضاء الزماني:.....**79**

ثانياً: الفضاء المكاني:.....**91**

ثالثاً: خلاصة:.....**101**

الفصل الثالث: منظور السرد:.....**103**

أولاً: منظور السارد:.....**104**

ثانياً: منظور المسرود له:.....**112**

ثالثاً: منظور المسرود:.....**121**

رابعاً: خلاصة.....**129**

الفصل الرابع: لغة السرد.....**130**

أولاً: لغة الحريري.....**131**

ثانياً: الوصف.....**143**

ثالثاً: الحوار.....**162**

رابعاً: خلاصة.....**174**

خـاتمـة:.....**175**

قائمة المصادر والمراجع:.....**182**

ملخّص:.....**188**

فهرس الموضوعات:.....**190**