رؤيـــة نقديـــة
لمقامات بديـــع الزمـــان الهمذانـــى

دكتورة/ نسيمة الغيث

مدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة الكويت

رؤية نقدية لمقامات بديع الزمان الهمذانى
"الوجه والقناع"

مدخل:

لاأريد أن استبعد انحيازى المسبق، ربما كان ثمرة لعلاقة دراسية سابقة، فى الاهتمام ببعض فنون النثر العباسى نتيجة شعور ببعض الحيف أو التجاهل لإبداعات الناثرين عبر ذلك الزمان الممتد مابين منتصف القرن الثانى الهجرى ومنتصف القرن السابع. ونحن فى غنى عن التفكير بأن هذه القرون الممتدة تضمنت فيما تضمنت خير مأأبدع الخيال العربى وأقوى مانقدم الفكر العربى من تصورات ومآثار من قضايا، غير أن الشعر الذى وصف دائما بأنه ديوان العرب ومجمع محاسن فنونهم وخلاصة لغتهم المكثفة قد حظى بالنصيب الأوفر من عناية الرواد والدارسين قديما وحديثا، ولم يقبل فيه التشكيك أو التهوين فى أى عصر مهما قل نصيب التشكيك أو التهوين[1]. فى حين أحاطت بالنثر القديم شكوك كثيرة فلم يقبل عليه الدارسون بالحماسة الواجبة، أحيانا تحت دعاوى أن الرواد القدماء نقلوا النثر القديم إلينا بالمعنى وليس باللفظ، وأحيانا بدعوى أنه تغلب عليه طوابع المعاملات الرسمية وبخاصة حين يحصر فى أطار الرسائل الديوانية والمواعظ الدينية، ولكن ماحجتنا فى إهمال فنون النثر القديم حين نجد أنفسنا فى صميم العصر العباسى والعقل العربى فى أوج توهجه يسكب إبداعاته كلها فى أساليب النثر بأشكاله الفنية المختلفة وبخاصة الشكل القصصى الذى نجده فى المقامات ومايشبهها من كتب الرحلة إلى الدنيا المشاهدة أو إلى عالم الغيب كما نجد عند أبى العلاء المعرى فى المشرق وابن شهيد الأندلسى فى المغرب[2]. وإذا لم يكن من نصيب هذه المقدمة الموجزة أن تخوض فى هذه الآثار الأدبية ذات القيمة فإننا نستخلص من ذكرها مدى

مالقيت بعض فنون النثر من تجاهل مطلق من الدارسين أو تجاهل نسبي حيال بعض آخر، على أن حجة (الرواية بالمعنى) تسقط تماما فيما يتعلق بالمقامات وبالنثر الإسلامي بصفة عامة إذ أخذ طريقه إلى التسجيل الكتابي في عصر مبدعيه أنفسهم في أغلب الأحيان.

أما انحيازي المسبق للاهتمام بفنون النثر العباسي فلأني بدأت فيه دراستي العالية حين أجريت بحثي عن خصائص السخرية في أدب الجاحظ[٣]. غير أني أثرت الاتجاه إلى الشعر في أطروحتي للدكتوراه وقد كانت بعنوان "التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي"[٤]. ولست أريد ان أفلسف اهتمامي بالشعر العباسي بعد البداية مع فنون النثر العباسي أيضا، فلعل الراي العام الأدبي غلب على مشاعري الخاصة بأهمية أن نعطي النثر أهمية أكبر يبرز صورته من يكتشف خفاياه لأننا نعتقد أن النثر العربي القديم لم يكتشف بعد بالقدر الكافي، أو على الأقل بالقدر الذي تم به اكتشاف الشعر القديم وتحديد معالمه وأطواره، حتى رسخت صورته واستقرت في عقول الدارسين وأذواق المثقفين مما نجد مايشبهه أو يقاربه بالنسبة لفنون النثر. لقد كان البدء بفن الجاحظ مغريا تماما بأن أستمر في خدمة النثر العباسي وهذا اعتذار شخصي أقدمه إلى الجاحظ الذي أعتقد أنه بتسامحه الإنساني الواضح وطبعة الساخر اللين لابد سيقبل مني هذا الاعتذار كما آمل أن تكون دراستي عن فنون المقامة عند مؤسسها أو أهم أعلامها بمثابة الاستمرار لاهتمامي السابق بفنون النثر العباسي.

لقد أثيرت حول المقامات قضايا متعددة، فمن صاحب بداية هذه الفن؟ وماأساس هذه التسمية (المقامة)؟ وماالدوافع والمعاني التي دارت حولها مقامات الشيخين المؤسسين الهمذاني والحريري؟ وماالأساس أو العنصر الجاذب في

المقامة، هل هو بناؤها اللغوى أم نزعتها التهكمية، أم عنايتها بالطبقة الوسطى ومعاناتها؟ كل هذا قد أثير فى دراسات مشهورة، غير أن أكثرها يتجه إلى الاهتمام بالمعنى أو المضمون فى داخل المقامة أو المقامات، وظل "التشكيل الفنى" غالبا يحظى بالاهتمام الأقل أو يضيع فى زحام قضايا الفكر ومشكلات اللغة. ومن هنا كان توجهى إلى التشكيل الفنى بصفة خاصة وإعطائه الصدارة فى هذه المقالة، مع هذا لاأغفل إشارة واجبة ومهمة قد تكون المفتاح لكثير مما ولجته من أبواب هذه الدراسة، وهى تتمثل فيما أشار إليه الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه "النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة"(٥). فقد بدأ الأستاذ الفاضل بتعريف مفهوم "النموذج الإنسانى" وتحديد معالمه، وبعد أن طوف بين النماذج الإنسانية العالمية منذ عصر الإغريق وحتى عصرنا الحاضر توقف عند عدد قليل جدا من النماذج الإنسانية التى جاد بها الأدب العربى. وإذا كانت كليوباترا أو هيباتيا ترجعان إلى تراثنا القديم (المصرى القديم تحديدا) فإنهما قد تحولتا إلى نماذج إنسانية بجهود أدباء الغرب وليس بجهود أدبائنا، وربما كان الأمر كذلك أو قريبا منه بالنسبة للشخصية الأسطورية "شهرزاد" والشخصية التاريخية "أيس بن الملوح" التى نالت حظها "الفنى" على يد شعراء الفرس قبل أن يفطن إليها شوقى بمئات السنين(٦). وهكذا سنكتشف على ضوء عناية محمد غنيمى هلال أن بطل المقامة عند الهمذانى وبطل المقامة عند الحريرى من بعده هما وحدهما دون غيرهما الأحق بوصف النموذج الإنسانى. ونعتقد أن هذه أعظم تحية توجه إلى فن المقامة ومؤسسيه الهمذانى والحريرى. وهذه النقطة هى التى تستحق قدرا من عنايتنا بعد أن نستجلى معنى النموذج الإنسانى وحدوده كما أرادها محمد غنيمى هلال. يقول: النموذج الإنسانى فى الأدب يقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية بحيث

تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل فى عالم التجريد أو فى مختلف الأشخاص. وليس لهذا النموذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالا ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفنى حين يظهر أغنى فى نواحيه النفسية، وأجمل فى التصوير وأوضح فى معالمة مما نرى فى المجتمع. وهذا النموذج الفنى ـ فى كل حالاته ـ أكثر إقناعا وأكمل مصيرا من نظائره فى الطبيعة[٧]. ومن الواضح أن التحديد السابق يجمع بين مضمون الشخصية الذى يعتمد على تكثيف الجوانب المميزة الفاضلة أو الخسيسة بأكثر مما كانت تدعو الكلاسيكية فى إلحاحها على تأكيد المحاكاة بأن يبدو الفضلاء أحسن مما هم فى الواقع وأن يبدو أهل النقص بأحسن مما هم فى الواقع ليتأكد الطابع التراجيدى فى الأولى والطابع الكوميدى فى الثانية. إننا هنا ـ فى النموذج الإنسانى ـ نقدم صورة مبالغا فيها هى تكثيف وتجميع "حتى يصير النموذج ملحوظا فيما يراد جعله مثالا من حيث الكمال أو من حيث النقص". كما تقول عبارة محمد غنيمى هلال[٨] هذا بالنسبة للمحتوى أو المضمون أو بعبارة أدق: جانب الأخلاق فى الشخصية. أما بالنسبة للأسلوب أو التشكيل الفنى ففى التحديد إشارة صريحة إلى أهمية أن يكون النموذج نابضا بالحياة من ثنايا التصوير الفنى ويتأكد هذا المعنى بإشارة أخرى حيث يذكر أن الشخصية النموذج يمكن أن تكون ذات أصل واقعى أو أسطورى أو تاريخى ولكن هذا الأصل ليس مجازها إلى عالم الفن كنموذج إنسانى لأن الاجتياز يتم عبر وسيلة واحدة هى الأسلوب الأدبى، من هنا نجد شخصية مثل الإسكندر الأكبر حظيت بالشهرة التاريخية والبطولة ولكنها ظلت فى حدود التناول البطولى الملحمى ولم تتحول إلى نموذج إنسانى، ففيما كتب عنه تجلت بطولاته وانتصاراته على عوائق قاهرة ولكننا لم نر أبدا المعاناة الإنسانية التى تجعل منه مثالا للشخصية

وللطبيعة البشرية فى بعض جوانب معاناتها، وهنا تفوق بطل المقامات، وقد أشارت المصادر إلى أنه مستمد من أصل واقعى سواء عند الهمذانى أو عند الحريرى فقد ذكرت هذه المصادر أن بطل مقامات بديع الزمان الملقب بأبى الفتح الإسكندرى هو فى الأصل شاعر بائس من المتسولين بالشعر يسمى أبى دلف الخزرجى الينبوعى مسعر بن مهلهل وكان معاصرا لبديع الزمان وكان يعجب به ويستدعيه إلى مجلسه ويحسن إليه ويحفظ من شعره وقد ضمن مقاماته بعض أشعاره، ويذكر محمد غنيمى هلال فيما يذكر أن لأبى دلف قصيدة تسمة القصيدة الساسانية يفاخر فيها بمهنة التسول ويذكر فيها حيله العديدة فيها[٩] ولايختلف الأمر بالنسبة لبطل مقامات الحريرى أبى زيد السروجى فهو منسوب إلى قرية حقيقية هى قرية سروج القريبة من البصرة وقد خربها الصليبيون عام ٤٤٩م وقد التقى الحريرى (البصرى) بهذا الشاعر السروجى الفارح يبحث عن رزقه بين الخرائب فى ذروة المحنة فرأى فيه رجلا فصيحا بائسا ضائق الذرع بما آلت إليه الأحوال يمتهن التسول وهو لذلك ساخر مستهتر[١٠] ثم يمدنا محمد غنيمى هلال بآخر ملاحظاته وأهمها فيما يتعلق ببطلى المقامات وهو أن مقامات الحريرى أقرب إلى صحة التكوين والدقة من مقامات الهمذانى ذلك لما لاحظه الباحث الفاضل من أن بديع الزمان لم يحافظ على السياق الزمنى لتطوير شخصية بطله أو كما جاء فى عبارة محمد غنيمى هلال لم يلتزم منهجا فنيا لتصوير نموذجه وتطويره، فمثلا يبدأ مقاماته بالمقامة القريضية وقد بدا فيها أبو الفتح هرما متقضن الوجه بعد الشباب، ثم بعد ذلك نراه شابا وكهلا فى مغامرات ليس فيها نوع من التطوير الذى يدل على ضرب من النضج الفنى على نحو مايظهر عند الحريرى.[١١] وهذا يعنى أن الحريرى قد رتب تسلسل مقاماته الواحدة بعد الأخرى وفق منهج معين راعى فيه تطوير شخصية أبى

زيد السروجي ولذلك وضع المقامة "الحرامية" تحت رقم ثمان وأربعين في تسلسل المقامات في حين أنها كانت أول ماكتب عن السروجي لأنها كانت من وحي لقاء الحريري به في مسجد بني حرام بالبصرة حين شاهده لأول مرة[١٢].

هذه إشارة مهمة فيما نرى بالنسبة لبناء الشخصية ليس في المقامة الواحدة معزولة عن سياقها وإنما عبر تسلسل هذه المقامات كما وصلت إلينا مطبوعة ومحققة. ومن الواضح أن إشارة محمد غنيمي هلال السابقة إلى ترتيب المقامات حسب تطور الشخصية عند الحريري واضطراب هذا الترتيب أو قصوره عند الهمذاني يستند إلى مبدأ مستقر من مبادئ الفن القصصي وهو الفن الروائي (أو القصصي بوجه عام) يعتمد على الشخصية في الزمان. والحبكة الفنية للقصة أو الرواية تقوم عادة على رعاية هذا الجانب "امتداد الشخصية في الزمن" وكأننا نقدم سلسلة من الأحداث المتعاقبة تجيب على سؤال مفترض: ثم ماذا حدث بعد ذلك؟ هذا مانجده عند ناقد مهم في تاريخ الفن القصصي مثل فورستر[١٣] ولكن هذا المبدأ الذي رسخ طويلا وجد من يعارضه بأن يضع المكان موضع الزمان مثل آلن روب جرييه الذي أشار إلى هذا في كتابه بعنوان "نحو رواية جديدة"[١٤] بل نجد قبل هذه الدعوة إلى وضع المكان موضع الزمان أي في بؤرة الاهتمام بالتصوير والرعاية في السرد الروائي وترتيب الأحداث، نجد من يقدم مفهوما خاصا للزمان ونعني به الزمن الخاص المختلف بالضرورة عن الزمن الموضوعي الخارجي، فالزمن الخارجي محكوم بتتابع الوحدات: الأيام والأشهر والسنين. أما الزمن الخاص فهو ينبع من إدراك الشخصية لذاتها ووعيها بما تجتاز من محن وتجارب، ولهذا يتجلى في ومضات يحكمها تيار الشعور والإحساس الخاص. إننا لانغامر بادعاء أن الهمذاني، ربما في عدم اهتمامه بترتيب مقاماته لتكون مواكبة للتطور الزمني

للشخصية، ربما كان يفكر فى أمر آخر لانقول إنه محكوم بالتداعى أو تيار الشعور ولكن يمكن أن نقول إنه يعبر عن اضطراب الشخصية المجسدة لاضطراب زمانها حتى اختلط عليه الزمان وفقد منطقه وسياقه.

هذه مجرد إشارة تفتح أمامنا باب التحليل للتركيب البنائى للمقامات لدى الهمذانى ثم الحريرى على أمل أن نكتشف جوانب أخرى جمالية وفلسفية تغنى إحساسنا بعمق التجربة والوعى بجماليات الفن القصصى فى فترة مبكرة لم تكن تستخدم فيها هذه الاصطلاحات الحديثة بالنسبة إلينا وربما لم يفكر فيها النقد العربى ولكن الأديب المبدع قاربها أو خاضها ببصيرته الفنية ومقدرته التلقائية.

وبالإضافة إلى ماسبق ملاحظته من أن رد فعل الراوية عيسى بن هشام تجاه مايمكن أن نكتشف من انحراف أفعال الإسكندرى وحيله وخداعه للآخرين وادعاءاته وأن رد الفعل لم يكن يتناسب أبدا مع الفعل ذاته ومافسرنا به هذا السلوك فى دلالته على الرضا الداخلى أو على الأقل وضع العتاب موضع العقوبة والتشهير ولزوم الصمت فى موضع وجوب الإعلان عن الانحراف والتجريف بالإضافة إلى هذا نلاحظ أن وصف عيسى بن هشام للإسكندرى وصفا حسيا، (الجسد والهيئة) يبعد به عن الإزراء والرغبة فى التحقير أو التشويه. نقرر مبدئيا أن الإسكندرى بطل المقامة كان لابد أن يكون فصيحا ذلق اللسان ثابت القلب، لأن هذا من طبع أهل الكدية ولأنه من الأشكال الضرورية لإحكام شكل المقامة وإكسابها منطقها الخاص بها المقنع لقارئها من حيث هى حيلة وأن ختامها إتمام الخدعة للعامة حتى وإن اكتشفها الراوية، أما مانلاحظه فهو أن الأوصاف الحسية لأهل الكدية لاتحتم أن يكونوا على ماوصفهم عيسى بن هشام فإذا قبلنا أن يصف أبا الفتح الإسكندرى بأنه كان "رجلا يطأ الفصاحة بنعليه"[١٥] فإننا سنكتشف فى الأوصاف الجسدية نوعا من

مهادنة الشخصية أو تجميلها إن لم يكن تملقها. وكأن عيسى بن هشام يصف نفسه من خلال الإسكندرى (ولعلنا ندهش أن المؤلف لم يصف عيسى بغير الصفات العامة) أما أبو الفتح فهو فى إحدى المقامات "فتى ذو لثغة بلسانه وفلج بأسنانه"[١٦] وهو أيضا "رجل لطيف البنية مليح الحلية فى صورة الدمية"[١٧] "وهو رجل رخى الصدر منشرحه نشيط القلب مرحه"[١٨] :وهو رجل ليس بالطويل المتمدد ولاالقصير المتردد"[١٩] " "وهو شاب فى زى ملئ العين ولحية تشوك الأخدعين وطرف شرب ماء الرافدين"[٢٠] فهو إجمالا ذو شارة وجمال وهيئة وكمال"[٢١]. وأثر فى النفس يجعله هذا التشبيه "شاب كأنه العافية فى البدن"[٢٢].

كل هذه الأوصاف التى أسبغت بإسراف على الإسكندرى قد تكون داخلة فى باب "تحسين القبيح" الذى تحدث عنه النقاد القدماء وجعلوه أحد معايير تأكيد القدرة لدى الشاعر الخطيب، ولكن المطلب الفنى قد يستدعى تجميل القبح فى بعض المواقف إعمالا لقاعدة "أن الشيئ من غير معدنه يستغرب" فإذا كان الشحاذ أو صاحب الكدية جميلا ذا هيبة ووقار ثم كشفت الأحوال عن عكس مايتزين به كان هذا أدعى للدهشة وإثارة للأعجاب، مع هذا نرى أن الأمر يمكن أن يستدعى عكس ذلك وقد أثار الجاحظ فى البيان والتبيين قضية صورة الخطيب أو هيئته ومدى تأثيره على المستمعين[٢٣] مما قد يعنى فيما نحن بصدده أن عيسى بن هشام فى تقديمه ووصفه لشخصية الإسكندرى كان ينطوى على إعجاب به ورغبة فى تجميله وستر معايبه مما يرجح عندنا قرب المسافة بين الرجلين أو اتحاد المسافة بدرجة تجعل منهما شخصا واحدا.

الوجه والقناع:

أشار أديب معاصر ممن لهم قدم فى صناعة الرواية(٢٤)فى مقدمته لمقامات بديع الزمان الهمذانى إلى أن هذه المقامات يمكن أن تقرأ على أنها رواية، ولص عبارته "إن المقامة شكل قصصى خاص وأن مقامات بديع الزمان بالتحديد عمل روائى إذا جاز التعبير"(٢٥). وهذا القول فيما يرى الغيطانى جديد بالنسبة لمقامات الهمذانى بصفة خاصة ولكنه ليس كذلك فيما يتعلق بالبحث عن عناصر روائية مستنبطة فى شكل مقامات فقد درس الدكتور عبد المحسن طه بدر حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى فى نطاق بحثه عن عناصر روائية ونشأة فن الرواية فى الأدب العربى الحديث(٢٦). فالمبدأ موجود فى دراسات سابقة وإن كانت العودة به إلى التراث الحكائى العربى فى اللفتة الجديدة نسبيا، لكن ماأضافه الروائى جمال الغيطانى هو عملية الربط بين التشكيل الفنى للمقامات باعتبارها حكايات صغيرة يتحقق لكل منها نوع من الاستقلال فى الشكل والمضمون، ومع ذلك لاتكون الحكاية المفردة بمعزل عن سابقتها ولاحقتها، وهذا التصرف فى الشكل الفنى وتوازن وحداته بين الاتصال والانفصال له نظائره فى فنون "تشكيلية" أخرى، فيمكن الربط بين هذا العنصر وبين فلسفة النقش والزخرفة الإسلاميين كما نشاهدهما فى المساجد والقصور التى أبدعتها العمارة الإسلامية، يقول "إننى لأميل إلى اعتبار هذه المقامات وحدات منفصلة بل إنها عمل فنى متصل وإننى لأشبهها بوحدات الزخرفة العربية فى فن "الأرابيسك" حيث تبدو لكل وحدة زخرفية استقلالها وعالمها الخاص، ولكنها تتكامل وتبدو فى صورة أخرى عندما تتصل بوحدات أخرى، وأحيانا يكون الوصل بخط نحيل لايكاد يلحظ، لكنه يغير من إيقاع العمل الفنى كله(٢٧). ستكون لنا وقفة مع قضية الشكل الفنى فى المقامات ومايعنيه الاتصال والانفصال فى

الوحدات (المقامات) لأننا نعتقد أن هذا المطلب يحتاج - كي يتحقق - إلى توافر عدة عناصر في انتقاء الأماكن وترتيب الأحداث والحيل في كل مقامة على حدة، وفي سياقها مما قبلها ومابعدها، ونؤثر أن نتوقف الآن عند عنصر أساسي من عناصر الرواية كما نظر لها نقادها في العصر الحديث ونعني عنصر "الشخصية" فقد استحقت "الرواية"[٢٨] هذا الوصف حين تحقق لها شرط الشخصية الإنسانية المتحركة في المجتمع التي تعيش زمانها العام والخاص ومن الواضح أن عنصر "الشخصية" يفرض نفسه عند قارئ المقامات عند بديع الزمان كما عند غيره من ساروا على طريقته. وبالنسبة لبديع الزمان - الذي نعنى به في هذه الدراسة - فإنه قدمها من خلال راوية هو "عيسى بن هشام" الذي سيصبح بتكرار اسمه في صدر جميع المقامات الإحدى والخمسين كما وصلتنا في صورتها الراهنة - أهم شخصية في هذه المقامات (ربما لدرجة أن محمد المويلحي حين كتب مقاماته الحديثة سماها: حديث عيسى بن هشام فنسبها إلى راويها ولوس إلى بطلها الإسكندري) بما يطغى على شخصية بطل هذه المقامات أبي الفتح الإسكندري الذي لم يكن موجودا في بعض هذه المقامات، وإن يكن هو صاحب الحيلة الذي يصل بالخدعة إلى مداها ويمنح المقامة - كل مقامة - مذاقها الخاص. إنه شخصية متلونة تماما تقنعت بعدد كبير من الأقنعة وتصنعت من لغة الأداء بأساليبها المتفاوتة، واصطنعت من المهن والصنائع وادعت من المبادئ والأهداف مايكاد يحيط بكافة أنماط العمل السائد في عصره في حدود مايدل على زمن الأزمنة والضياع. رغم هذا التلون بالأصباغ الزاهية في شخص الإسكندري فإن عيسى بن هشام الذي قام بصناعة الخط الموازي، الثابت الراسخ الذي لايعرف التلون يبقى أكثر وضوحا في وجدان القارئ وعقله. فإذا استأثر الإسكندري بالطرافة فإن عيسى بن هشام هو الذي يمنح المقامات

معناها المحدد وفكرتها الراسخة. وهنا سنفكر فى شخصيتين وقد يكون مصدرا للإعجاب بهذه الأشكال الحكائية العربية المبكرة أن نجد الحكاية فيها متداولة بين بطلين وليس من صنع بطل واحد كما هو الشأن فى الحكايات البسيطة، وربما أثار هذا فى إحساسنا تساؤلا عن أهمية الشخص الآخر وبصرف النظر عن من هو الشخص الأول الذى يتمتع بالأهمية والشخص الآخر المساند له وهل هو الإسكندرى أو عيسى بن هشام فإن التساؤل الأهم كان ـ انطلاقا من هذا المبدأ نفسه ـ عن العلاقة بين هذين الشخصين. إن "الازدواجية" أو "الثنائية" قديمة جدا فى الضمير الإنسانى وفى الفكر فالأشياء من مادة وصورة. والإنسان من جسد وروح والفكر الأفلاطونى قام على أسطورة (الصندوق)[٢٩] إلى آخره. فهل يمكن اعتبار عيسى ابن هشام الوجه الآخر لأبى الفتح الإسكندرى. وأنهما فى حقيقتهما شخص واحد أحدهما يعيش فى الواقع والآخر يجسد المثال، أو أن أحدهما يتحرك فى الممكن والآخر يحلم بالأمنية. أو أنهما معا طبقتان من طبقات النفس الإنسانية التى لاتلتزم حالة واحدة. ولقد فطن الإسكندرى نفسه إلى هذا المعنى "الوجودى" للمعاناة الإنسانية حين قال:

لاتلتزم حالة ولكن　　در بالليالى كما تدور

وهنا نلاحظ أن هذا البيت قد جاء فى ختام المقامة الأولى"القريضية" التى تعتبر بمثابة "خطبة الكتاب" أو مقدمته، وهذا البيت الختامى سجل بلاتعقيب من الراوية مما يعنى التسليم بهذا المبدأ أو عدم الاعتراض عليه، وقد تردد هذا المعنى نفسه مع اختلاف الصياغة فى أكثر من مقامة، فالمقامة الثانية "الأزادية" تنتهى بثلاثة أبيات:

فقض العمر تشبيها　　على الناس وتمويها
أرى الأيام لاتبقى　　على حال فأحكيهـا

فيوما شرها فى ويوم شرتى فيها

والمقامة الثالثة "البلخية" تنتهى بهذين البيتين:

إن لله عبيـــــدا أخذوا الصبر خليطا

فهم يمسون أعراب ويضحـــون نبيطا

وفى ختام المقامة السادسة عشر "المكفوفية" يقول:

أنا أبو كلمـــــــــون فى كل لون أكون

اختر من الكسب دونا فإن دهـــرك دون

زج الزمـــان بحمـــق إن الزمـــان زبون

لاتكـــذبن بعقـــــل ماالعقل إلا الجنون

فهذا المعنى يتردد فى كثير من المقامات إن لم يكن فـى جميعها بدرجة تدفعنا إلى غلبة الظن بأن هذه الفكرة عن الشخصية الإنسانية هى الأساس والمحرك الذى قامت عليه كل المقامات. ونلاحظ أن هذه الأبيات جميعها جاءت فى ختام المقامات ولم يتبعها تعقيب ما وكأنها "الحكم النهائى" أو الرأى الذى لاينقض مما قد يعنى أن الراوية عيسى بن هشام والبطل الإسكندرى يلتقيان عند هذه النقطة بالذات - وجوب التلون وضرورته، أو مستويات الشخصية الإنسانية - ويختلفـان حول أشياء أخرى سلوكية أو مظهرية لاتمس جوهر الفكرة.

هذه التساؤلات عن العلاقة بين عيسى بن هشام راوية المقامات وأبى الفتح الإسكندرى بطلها أو بطل أكثرها، لها دوافعها المستمدة من بناء المقامات ذاتها ونحن لاتطرح هذا التساؤل ونبحث عن جوابه فى المقامات لبلوغ هدف سيكولوجى وحسب وإنما - الأهم من هذا - أنه فى حالة القول بأن العلاقة بيـن الشخصيتين هى العلاقة بين الواقع والأنية أو الذاتى والاجتماعى أو الحقيقة والوهم سيكون اعترافا

بسبق الفن الحكائي العربي إلى إنجاز فني متميز وإقرارا بأن الشخصية ذات الأبعاد التي يقوم عليها فن الرواية الحديثة قد سبقت إليه المقامات وبلغت به المدى الذي يتجاوز قدرات صناع القصص والأخبار والحكايات في ذلك العصر.

ولكن من أين تستمد العلاقة التكوينية أو العضوية بين الراوية والبطل أسباب إمكانها؟ لقد قرأنا المقامات قراءة متأنية وفصلنا عناصرها ومكوناتها وطرحنا التساؤلات حول مايمكن اعتباره بعض المسلمات، بمعنى أننا قرأناها دون التسليم بأية بديهة من بديهياتها، ومن هذا المنطلق كان اكتشاف العنصر الأول الذي يكشف لنا عن أن العلاقة بين الراوية والبطل - ابن هشام والإسكندري - هي العلاقة بين الوجه والقناع دون أن نجزم تماما أي الرجلين "الوجه" وأيهما "القناع" وذلك للأسباب الآتية:

اولا: لقد روى عيسى بن هشام جميع المقامات فهو يقوم بدور "المقدم" أما أبو الفتح فإنه الشخص جواب الآفاق الذي تنقل بين مدن ومناطق ومنازل متباعدة جدا قد تكون بمساحة الدولة الإسلامية أو مناطقها الخاضعة للخلافة العباسية في عهد الهمذاني، وفي كل مقامة اشترك فيها الرجلان كان الإسكندري يتخفى وكان عيسى يتولى الكشف عن الحيلة وجلاء حقيقية الشخص المتخفي مما يعني بداهة أن الراوية والبطل موجودان معا في نفس المكان.

وليس من الممكن أن ننظر إلى هذا التلازم على أنه مصادفة تتكرر،إلا في حدود اصطلاح فني أو مسامحة شخصية ليست مستغربة على أساليب لفن القصصي بصفة خاصة[٣٠]. غير أننا نلاحظ أن التكرار يتجاوز المدى الممكن قبوله فالمصادفة تتحول إلى إلحاح، والاحتمال إلى

تلازم فإينما وجد الإسكندرى وجد عيسى بن هشام مما يحمل على الظن أنهما وجهان لشخص واحد أو هو "الوجه والقناع". أما تكملة هذه الفكرة بالبحث فى أيهما الوجه وأيهما القناع فإن هذه ليس بالأمر الجوهرى بالنسبة للبناء الفنى وهو الذى نهتم به أكثر مما نهتم بالمعنى أو المضمون على أنه ليس من الصعب أن نرصد ونتتبع حالة الفوضى الضاربة فى الأخلاق والمعاملات والسلوك والقيم وعلاقة الطبقات إلى آخره، مما يدمغ العصر كله بأنه عصر الفوضى وضياع المعالم، مما يترتب عليه أن يكون الإسكندرى هو الواقع، هو الأصل، هو الوجه العملى المهموم بالحياة، الذى قست عليه طبائع زمانه الضارى، ويبقى الراوية بمثابة القناع أو الضمير المختفى أو الحلم أو الأمنية، إن عيسى بن هشام هو مايحلم به الإسكندرى ومايتمنى أن يكونه ولكنه لايستطيع. ومن الطريف أن نلاحظ أن عيسى بن هشام يكاد يسلم لأبى الفتح بأنه ابن الضرورة وأنه متلائم مع زمانه ولامناص أن يكون كما هو وعلى ماهو عليه من سلوك وحيلة وهذا هو السبب الثانى الذى نبسط القول فيه.

ثانيا: قد لاحظنا أن عيسى هو الذى يتولى كشف حيلة أبى الفتح وإظهار تخفيه. ولكننا نلاحظ أيضا أنه لم يفعل ذلك أبدا علانية بين الناس، ومن ثم لم يعمل على فضحه والتنديد به والتحذير من تدليسه. إنه يكتفى بمراقبته بل قد يظهر منه نوع من الإعجاب بقدرة الإسكندرى على اصطناع المهن وادعاء القدرات ولايقف حائلا أبدا دون أن يحظى الإسكندرى فى تخفيه بإعجاب الناس وباقتناص ماتيسر معلنا له - دون غيره - أنه قد فطن إلى حقيقته، وأنه يعرفه، وفى كل مرة لايراوغ أبو الفتح ولايتهرب بل يسلم له دون

ملاحاة، ويعتذر عن ادعائه اعتذارا هينا طريفا يكون خاتمة المقال مما يعنى أنه ليس فى نيته أن يقلع، وأن عيسى بن هشام ليس فى نيته أن يتجاوز مهاراته فى كشف الشخصية ومفاجأتها بأنه يعرفها ـ إلى فضحها أمام الآخرين أو تحذيرهم منها ـ فهذا القدر من "حسن الفهم" لظروف الشخصية وقبول تأويلها لمعنى الضرورة أو التسليم برأيها فى العصر ورجلة وأحداثة وأسلوب التعامل معه كل هذا سيدفع إلى الاعتقاد بأن ابن هشام ليس شخصية أخرى تختلف عن شخصية الإسكندرى، إنهما يعودان إلى أصل واحد وإن يكن أحدهما يؤثر العمل ومواجهة الزمان بما يتطلب، والآخر يعبر عن قلق الضمير أو الرغبة فى الاعتذار، ونقدم مثلا توضيحيا لما نعنيه بهذا العنصر الثانى الكاشف عن العلاقة بين الوجه والقناع. ففى المقامة "السحمتانية" وفى موضع غريب وغير متوقع يلتقى الراوية والبطل ويتجسد الموقف بنبرة عالية حادة تناسب ماتدعيه الشخصية المتنكرة من صفات وإمكانات، بهذه الصياغة الحادة الجهيرة يقدمها الهمذانى كما يتصورها عيسى بن هشام راوية المقامة:

"خرق سمعى صوت له من كل عرق معنى، فانتحيت وفده. حتى وقفت عنده. فإذا رجل على فرسه. مختنق بنفسه. قد ولانى قذاله. وهو يقول من عرفنى فقد عرفنى. ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه بنفسى. أنا باكورة اليمن. وأحدوثة الزمن. أنا أدعية الرجال. وأحجية ربت الحجال، سلوا عنى البلاد وحصونها، والجبال وحزونها، والأودية وبطونها، والبحار وعيونها، والخيل ومتونها، من الذى ملك أسوارها، وعرف أسرارها ونهج سمتها، وولج حرتها. سلوا عنى الملوك وجزالتها،

والأغلاق ومعادنها، والأمور وبواطنها، والطوم ومواطنها، والخطوب ومفالقها، والحروب ومضايقها، من الذى أخذ مختزنها ولم يؤد ثمنها، ومن الذى ملك مفاتحها وعرف مصالحها؟ أنا والله فعلت ذلك ...[٣١].

حين نتأمل صياغة هذا النص ومضمونه، سنضع فى اعتبارنا الآثار الواضحة لعصر الإزدهار الفكرى والنشاط السياسى فى القرن الرابع الهجرى (عصر الهمذانى) ومواكبه من غزوات وحروب وقيام دويلات وسقوط أخرى ونشاط الدعوات السرية والباطنية مما نجد له ملامح واضحة. ونضع فى اعتبارنا أيضا الأسلوب الذى تكلم به وماتجلى به من دلائل الثقة بالنفس واليقين بالدعوى: "من عرفنى فقد عرفنى ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه بنفسى" وتفتح هذه "الأنا" الأولى الباب إلى "أنوات" أخرى مثل "أنا باكورة اليمن" - أنا أدعية الرجال - أنا والله فعلت - أنا والله شهدت .." ويتصدر القسم أكثر من جملة ويحيل على مشاهديه ومستمعيه أن يبحثوا عن هويته حين يطرحها فى صيغة "من الذى فعل كذا وكذا" ثم يتجاوز هذا الجانب الصياغى إلى تحليل المضمون فنجد أن حجم الادعاء كبير جدا، ولم يكن غريبا على ادعاءات عصره الذى عرف علم الباطن وعرف أدعياء النبوة وأشباههم. فأبو الفتح فيما يدعيه يكاد يكون جامعا لكل ألوان النشاط وكل مستويات الأدوار فى عصره رغم تناقضها أو تفاوتها الواضح، ومن الوجهه المنطقية كيف يمكن أن يكون سفر بين الملوك وشهد مصارع العشاق وهصر الغصون الناعمات وخاض الخطوب والحروب فى نفس الوقت، وكيف يكون باكورة اليمن وأحدوثة الزمن ومع هذا اجتنى ورد الخدود الموردات"؟! خلاصة القول أن هذه الادعاءات

المريضة - الشريفة في نفس الوقت - لاتستقيم لشخص واحد، هي أقرب ماتكون إلىحديث النفس أو الأمنية أو شطحات الخيال ومغامرات اللاشعور الذى قد يعبر عن معاناة عكسية كحلم الجائع بالخبز مما يعنى أن الإسكندرى في حقيقته (وهنا يكون عيسى بن هشام هو المتحدث الحقيقى أو الوجه) يعانى الضيق والحصار والضياع والفقر وأنه إنسان بلا دور، إنسان هامشى من سواد الناس ممن لاتعبأ بهم سلطة ولاتهتم بهم سياسة ولاتحسب لهم جيوش غازية أو مدحورة وإنما يدهمهم كل عابر ويدوسهم الخاسر والظافر. هذه نقطة سيكولوجية مهمة فى اعتبارنا ونحن نقرأ وصف الشخصية لنفسها وطريقتها لإقناع الأخرين بأهميتها، ولكن مايشغلنا الأن هو استجابة عيسى بن هشام أو رد فعله على ادعاءات الإسكندرى، تقول عبارته فى وصف تلك اللحظة، قال عيسى بن هشام: "فدرت إلى وجهه لأعلم علمه فإذا هو والله شخيثا أبو الفتح الإسكندرى، وانتظرت إجفال اللعامة بين يديه. ثم تعرضت فقلت: كم يحل دوازك هذا؟ فقال يحل الكيس ماشئت.فتركته وانصرفت"(٣٦).

نلاحظ أولا المسافة الشاسعة بين الثمن المطلوب لخبرة الشخصية (المدعاة) بالحياة والناس والأحداث والثمن الذى ارتضاه بالفعل لهذه الخبرة المدعاة، وهو ثمن متواضع جدا دلت عليه عبارة "يحل الكيس ماشئت!".. وكذلك المسافة الشاسعة بين حجم الادعاء وتواضع رد فعل الراوية الذى اكتفى بأن يقرر أنه تركه وانصرف. فهنا لانجد فى عيسى بن هشام معانى الغضب لكرامة الصدق أو مزاعم الأدعياء ومبالغات المغامرين، هذه الثورة التى تصدر عن رفض لسلوكهم وإيمان بأنهم على خطأ. إن موقف

عيسى بن هشام من رحيل أبى الفتح الإسكندرى وادعاءاته لايتجاوز أبدا عبارات العتب وإظهار الدهشة بل قد تصل إلى الاستطراف والاستظراف، وقد يكتفى بأنه قد عرف حقيقة هذا المدعى ثم ينصرف عنه دون تعليق كما فى نهاية هذه المقامة "السجستانية" فهذه المساحة الشاسعة بين مايمكن أن يعتبر ذنبا ومايمكن أن يعتبر عقوبة على هذا الذنب وانعدام التناسب بينهما له دلالة أخلاقية إنسانية: " التسامح والعطف على الضعف الإنسانى" وهو ملمح أصيل ونبيل ينبغى أن يعتز به الفكر العربى الإسلامى وقد وقفت عند وجه من أوجهه فى دراستى لفن السخرية عند الجاحظ[٣٣] ولكن الدلالة التى نعنى بها الآن فهذا القدر من التسامح قد ينم عن الرضى بل قد ينم عن تملق الذات أو الاعتذار عن السلوك الخاص مما يعنى فى النهاية أن شخصية أبى الفتح ليست بعيدة أبدا عن شخصية عيسى بن هشام، إنها قريبة منها جدا وقد تكون الوجه الآخر لها، أو القناع الذى ترتديه لتمارس حياتها العملية فى زمن التحريف والتزييف فلا تجد بأسا من ممارسة التحريف والتزييف ومن ثم لاتجد ضرورة لمعاقبة النفس على مآثم مضطرة إليه.

ويتكرر هذا الصنيع الذى يؤكد تسامح الراوية مع البطل (تملق الشخصية لذاتها وغفرانها لذنوبها وتجنبها التشهير بمعايبها) فى مقامات متعددة مما يجعل هذه سمة أساسية من سمات العلاقة بين الوجه والقناع، ففى المقامة "الأصفهانية" - وهذا مجرد مثال - يدعى الإسكندرى أنه رأى رسول الله (ص) فى المنام وينتحل عنه أدعية يستجلب بها عطايا المصلين فى المسجد، قال عيسى بن هشام: "فقد انثالت عليه الدراهم حتى حيرته

وخرج فتبعته متعجبا من حذقه بزرقه وتحل رزقه، وهممت بمساءلته عن حاله، فأمسكت، وبمكالمته فسكت، وتأملت فصاحته في وقاحته، وملاحته في استماحته، وربطه الناس بحيلته، وأخذه المال بوسيلته، ونظرت فإذا هو أبو الفتح الإسكندري، فقلت كيف اهتديت إلى هذه الحيلة، فتبسم وأنشأ يقول:

الناس حمر فجوز وابرز عليهم وبرز
حتى إذا نلت منهم ماتشتهيه فلـــروز(٣٤)

نستطيع أن نستخلص من وصف عيسى بن هشام للموقف النهائي للمقامة ثلاثة أمور مهمة تتصل بالكشف عن العلاقة بين الشخصيتين:

أ ـ أنه لم يسارع إلى مكالمته وتتكرر عبارة "أمسكت، سكت" وهذامناقض تماما لم يستوجب موقف الادعاء والكذب في مجال الدين وشخص الرسول (ص) بصفة أساسية.

ب ـ أنه قرن كل صفة سيئة بوصف حسن وقد رجع هذا إلى مأثور تراثي حيث نظر بعض النقاد إلى أن مقدرة الشعر تتجلى في تحسين القبيح وتقبيح الحسن ولكنها هنا تقصد إلى تحسين القبيح "فصاحته في وقاحته، ملاحته في استماحته" فهي وقاحة فصيحة واستماحة مليحة. هكذا برز المرفوض في ثياب المقبول بل المرغوب.

جـ ـ ثم هذا التعليق الأخير حين سأله كيف اهتديت إلى هذه الحيلة، فكان جوابه أنه "تبسم" ثم نظم البيتين السابقين يسخر فيهما من ادعاء الناس ويعترف بانتهازيته صراحة.

وبهذه العناصر الثلاثة المحددة يتأكد لنا أن رد الفعل لايتناسب مطلقا مع الفعل فى ختام هذه المقامة وأن العقوبة ليست فى حجم الخطأ وهنا كما فى المقامة السابقة وفى مقامات أخرى لايصعب الاهتداء إليها.

ثالثا: تقابلنا فى سائر المقامات صياغة واحدة لاتختلف على لسان عيسى بن هشام حين يتحدث عن أبى الفتح وذلك بأن يصفه بأنه "شيخنا" بصيغة التوقير والريادة والانتساب فللشيخ دلالة على الجلالة والشيخ هو المعلم وإضافتها إلى ضمير المتكلم (نا) يؤكد ذلك، كما تعنى التعظيم للمتحدث عنه وتعنى الانتساب إليه، وهذه الصياغة مضطردة فى جميع المقامات التى ظهرت فيها شخصية الإسكندرى، وعلى سبيل المثال:

"فإذا والله شيخنا أبو الفتح"

"فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح"

"فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندرى"

"فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندرى"(٣٥)

ففى هذه الصيغ المتقاربة فى الدلالة يتجلى القرب والأنس والتوقير والفرح باكتشاف الشخص ولقائه. ثم نجد فى مدخل المقامة "الأسدية"(٣٦) ما يدعم ماتراه من هذه العلاقة الخاصة أو المطابقة مابين الراوية والبطل حيث يقول:

"حدثنا عيسى بن هشام قال: كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته مايصفى إليه النظور، وينتفض له العصفور، ويروى لنا من شعره مايمتزج بأجزاء النفس رقة ويغمض عن أوهام الكهنة دقة، وأنا أسأل

الله بقاءه حتى أرزق لقاءه، وأتعجب من قعود همته بحالته، مع حسن آلته"

فهنا نجد الدليل على اهتمام الراوية بالبطل اهتماما يتجاوز الاعجاب المجرد لأنه يتطور إلى نوع من الحرص على لقائه والعناية به حتى يدعو له بطول البقاء ويعتبر أن تحقيق هذا اللقاء بمثابة رزق وتوفيق من الله. فهذا القدر من الرضا ينفى اختلاف المنهج كما يدل على رغبة دفينة فى النفس أن يتوافق الوجه المعلن للشخصية أو الوجه المضمر أو الخبئ لها. فكأن الإنسان فى الحقيقة يعيش الحيرة بين مايستطيع ومايتمنى، بين مايتوق إليه بدوافعه الداخلية واستعداده الفطرى ومايتوقعه المجتمع منه ولايقبل سواه، فهنا نجد الراوية عالما بحقيقة أبى الفتح ومتعجبا من أنه يرضى قعود الهمة (أى الكدية والحيلة) رغم توافر دواعى النجاح والسطوع (حسن الآلة والفصاحة والقدرة على الإبداع) فهذا هو التمزق بين الواقع والممكن أو الأمنية، ومع هذا التوق إلى التوحد والحرص على السلامة يرجح أننا فى الحقيقة نواجه شخصا واحدا وجهه المعلن الاجتماعى هو الراوية بما يمارس من انضباط ومايمتهن من نشاط يقره المجتمع وتقبله آداب الجماعة، ووجهه الخفى الذاتى هو أبو الفتح بما يمارس من حيلة وماتضطره إليه قسوة الحياة من ادعاءات وأكاذيب.

رابعا: وعلى ضوء هذه العبارة الأخيرة من العنصر السابق نصل إلى هذه السمة الأخيرة من مؤشرات اكتشاف علاقة الوجه بالقناع، فقد رأينا أن عيسى بن هشام يتحرك فى إطار المواصفات الإجتماعية ويلتزم الآداب العامة والذوق السائد، وعلى العكس منه أبو الفتح الإسكندرى الذى يستبيح أى شيئ لبلوغ

غاياته غير عابئ بآداب أو أعراف أوقيم، وقد اطرد هذان النسقان حيث تواجد الراوى والبطل فى المقامة الواحدة، ولكن يحدث فى عدد قليل من المقامات أن يكون الراوية والبطل هو نفسه عيسى بن هشام ويختفى ذكر أبى الفتح أو الإشارة إليه، وقد حدث هذا فى مقامتين على وجه التجديد هما "البغدادية" و "الدينارية"(٣٧). وفى المقامة الأولى يغرر عيسى بن هشام بفلاح قادم إلى بغداد (المدينة) لينال وجبة غذاء دسمة ويترك هذا الفلاح ليدفع الثمن ضربا مبرحا ثم يدفع من ماله أيضا فى حين يشاهده عيسى بن هشام عن بعد تتملكه روح التشفى والقسوة التى لامبرر لها. وهنا فى هذه المقامة لايحتفظ عيسى بن هشام بصفاته النمطية المأثورة وإنما يحل فى ثياب أبى الفتح الإسكندرى الانتهازى اللبق الذكى الذى لايتردد فى اصطناع أى شيئ للحصول على مايبتغيه. وفى المقامة "الدينارية" يظهر هذا الطابع المنحرف الحاد حين يظهر عيسى بن هشام دينارا ويعلن أنه سيهبه لمن يكون أشد إلذاعا فى هجائه لشخص آخر ومن خلال هذه الحيلة الخبيثة يتشكل سياق المقامة كهجائية حوارية غاية فى الإلذاع والطرافة معا، فهذه الحيلة الشريرة التى تغرى بالعداوة والهزء والانتقاص من الناس لاتناسب شخصية عيسى بن هشام ودوره المأثور فى المقامات الأخرى، وإنما تناسب أبا الفتح الإسكندرى فى صورته المعهودة التى نعرف، وقد يدل هذا فى النهاية أنه عندما يغيب القناع فإن الوجه الحقيقى يمكن أن يقوم بنفس الدورأو أنه يشى بملامح القناع ويحاول أن يؤدى وظيفته.

ويتفرع عن هذا الجانب أن نتأمل الوضع أو الصفة الثابتة التى يكون عليها عيسى بن هشام الراوية لحظة لقائه بالإسكندرى وعلاقة هذا الوضع أو تلك الصفة المنتحلة التى يكون عليها الإسكندرى فى نفس الموقف. ولابد أن نضع بعض المحاذير فقد أشارت دراسات القدماء والمحدثين إلى أن مقامات بديع الزمان تتجاوز هذا العدد المحدود الذى وصلنا بأضعافه (ذكروا أنها تجاوزت الأربعمائة فى حين أن عدد المقامات المنشورة فى النسخة التى نعتمد عليها إحدى وخمسون مقامة)(٣٨). مما يترتب علية أن نتحفظ فى تقبل النظام الذى ظهرت به فى هذه المقامات الإحدى والخمسين فى تسلسلها، فإذا كان محمد غنيمى هلال قد أخذ عليها أنها لم ترع الجانب الزمانى فى تصوير شخصية الإسكندرى الذى ظهر فى بعض المقامات المتقدمة شيخا أو كهلا ثم ظهر فى مقامات أخرى بعدها شابا أو فتى مما يعنى فى نظر الدكتور هلال أن الهمذانى لم يكن يفكر فى "شخصية واحدة" تتحرك فى زمن محدد المسافة بقدر ماكان يستجيب للحادثة أو الموقف الذى يستدعى "الشخصية" فى لحظة ما منقطعة عما قبلها ومابعدها، لقد ناقشنا هذا الأمر من قبل ورأينا أن مفهوم الزمن فى الرواية الحديثة يكتسب مرونة بحيث تبدأ بعض الروايات من آخرها أو من وسطها أو فى أى لحظة من حياة بطلها دون أن ينظر إلى هذا على أنه عائق دون إدراك "الشخصية" واكتشاف جوانبها الإنسانية لإعادة تركيب العمل الفنى وفق التسلسل العام للزمن الخارجى. ونضيف هنا احتمالا قام عليه الدليل هو هذه المقامات المفقودة التى نقرأ عنها ولانعرف نصها ولاموقعها من السياق. مع هذين التحفظين نحاول أن نضع صفات الراوية ووضعه الاجتماعى فى مقابل أو مواجهة صفات الإسكندرى ووضعه المنتحل فى كل مقامة لنرى هل يكشف هذا عن توافق أو تناقض بين الشخصيتين، ولعله من الطريف حقا أن نعرف بداية أن الإسكندرى

الذى وضع على وجهه فى كل مقامة قناعا وانتحل فى كل مقامة مهنة مختلفة تنتهى إلى غاية واحدة أنه مجرد شحاذ بائس يحتال على العيش. يتولى الكشف عن مكنون شخصيته راويه هو أيضا فى كل مقامة يعلن عن صفة أو مهنة مختلفة عن المقامات الأخرى. فهو تاجر مرة وحاج مرة أخرى. وطالب علم، ومسافر فى قافلة مجهولة الهوية، وشاعر فى حضرة سلطان، ومطارد متهم فى غيرها ...إلخ. مما يعنى أن الادعاء بدرجة ما لاصق بالأصل والصورة معا ولكن هل توجد علاقة تحكم النسبة أو الصفة بين الشخصين؟.

ففى المقامة الأولى يصف الراوية نفسه بأنه صاحب عيشة موفورة له ضياع وأموال وحانوت ورفقة. أما الإسكندرى فهو شاب مثقف له يد فى الشعر وأهله، انقلب عليه الدهر فجعل يتسول بهذه الثقافة.

وفى المقامة الثانية كان عيسى بن هشام فى بغداد إبان موسم التمور يختار من أنواعها وصادف الإسكندرى الذى جمع حوله عددا من الأطفال وبسط يده يطلب التسول.

وفى المقامة الثالثة كان عيسى تاجر بز ثريا وكان الإسكندرى شابا فى زى ملئ العين يدعى الشرف.

وفى المقامة الرابعة يتسم وضع الراوية بالغموض ونص عبارته "حدا بى إلى سجستان أرب" فى حين كان الإسكندرى قد امتطى فرسا وأرسل ادعاءاته العريضة وكأنه رجل كل العصور وكل المهمات. الرجل الذى يعرف كل شيئ.

وفى المقامة الخامسة كان عيسى فتى السن يركض وراء الغوايات فى حين كان الإسكندرى يملك المال الكثير ويدعى الفقر ليزداد غنى!!.

وفى المقامة الثامنة كان عيسى مطاردا بتهمة أنه سلب كنزا وأصاب مالا ليس له فغادر موطنه إلى أذربيجان فصادف الإسكندرى الذى كان مجرد عابر سبيل يتسول.

وفى المقامة العاشرة يأخذ عيسى موقع عابر السبيل ونص عبارته "كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الرى" ويلتقى بالإسكندرى الذى زعم أنه رأى الرسول (ص) فى المنام وأخذ عنه دعاء وراح يتاجر ببيع هذا الدعاء مستفزا الورع والخوف لدى الحاضرين.

وهكذا تمضى سائر المقامات حين يتوافر الراوية والمشكندرى معا ونحاول أن نكتشف خطأ محددا أو علاقة ثابتة بين الوجه والقناع ـ من حيث الصفة والوضع ـ فلا نكاد نستقر على قاعدة، ونحب أن ننبه إلى أن غياب القاعدة فى هذه العلاقة لايؤدى إلى رفض المبدأ الأساسى وهو علاقة الوجه بالقناع، ولكن يؤدى إلى عدم ثبات هذه العلاقة على قاعدة منطقية مضطردة وهذا مما هو مقرر الآن لدى الكتاب الرمزيين فحين يستخدم الروائى الرمز فى روايته لايلزم أن يكون هذا الرمز متسقا مع سائر الرموز أو موحدا فى دلالته وكأنه المفتاح الذى يفتح جميع الأبواب. إن الرمز يؤدى وظيفته مرتبطا بالموقف ولايحول هذا دون حق الروائى فى استخدام رمز آخر فى موقف آخر.

أما العلاقة العامة ـ الأساسية لفن الرواية ـ وهو أن "الشخصية" أهم دعائم الفن الروائى وأنه ينبغى أن تكون الشخصية إنسانية، قادرة على استدعاء الواقع بزمانها متفاعلة مع الأحداث التى تعايشها فإن هذه الشروط جميعها متوفرة فى بطل المقامة "الإسكندرى" ومتوفرة على نحو أكثر عمقا وأغزر فنا حين ننظر إلى عيسى

ابن هشام والإسكندرى على أنهما شخصية واحدة نطل عليها من مستويين الواقع والمتخيل أو المحتمل.

وإذا كان فن الحكاية، فى مقاربته لفن الرواية، ينهض على دعامتين: الشخصية فى الزمان، ثم المكان، فإننا نتوقف عند هذا العنصر الثانى بعد وقفتنا مع الشخصية.

الـزمـــــان:

ارتبط فن القص عند العرب بالراوية، ومن ثم فإنه مجرد ناقل لأحداث مضى زمانها حتى وإن تدخل فى سياقها بإيضاح أو تحفظ من عنده، وقد استدعى هذا الطابع الحكائى أمرين:

أولهما سيادة صيغة الماضى فى إستخدام الفعل، لأن الراوية ينظر إلى الأحداث على أنها قد انقضت كفعل وأنه مجرد ناقل حتى وإن دس بعض مشاعره أو تعقيباته وشروحه فى سياق الحكاية.

ثانيهما مادى إليه وجود هذا الراوية من غلبة الطابع السردى فالحكاية العربية التقليدية حكاية سردية، يؤدى فيها الحوار وظائف محددة أو عابرة، فى حين يستمر الراوية فى متابعة التطور الزمنى للأحداث وتتبع سلوكيات الأشخاص متحركين فى هذا الزمن ذاته. قد نجد المشهد الحوارى ولكنه لن يكون متضمنا لجوهر الحكاية فضلا عن أن يكون القالب الفنى لها على نحو مانجد عند الإغريق فى مأثورهم المسرحى.

على أن الراوية القديم فى عصر المشافهة والكاتب فى عصر التدوين لم يعدما طريقة يتغلبان بها على الإحساس بسيطرة السرد وغلبة الشعور بالزمن الماضى، فلابد أن صانع الحكاية ليشعر بأن صيغ الحضور، وكذلك مشاهد الحوار يمكن أن تستأثر بانتباه أكبر عدد من المتلقين من خلال شعورهم بالمشاركة أو على الأقل بأن الأحداث المروية لاتزال حية أو قريبة عهد بالحياة، لذلك حاول أن ينوع فى صيغ اللغة (الأفعال بصفة خاصة) كما لجأ إلى الحوار أحيانا ليقطع تسلسل السرد، ويبث مزيدا من الحم ~ فى حكايته.

ويشعرنا الكاتب الذكى دائما بالمشاركة فى المشاهدة عندما يروى حكايته او قصته، اى ينتقل من الزمن الماضى إلى الزمن الحاضر بطريقة لايظهر فيها أثر لانفصال أجزاء الحكاية ولايكشف هذا الانتقال عن أى فجوة تخل ببناء هذه الحكاية أو تضعف من توالى الأحداث فيها.

ولايعوز الهمذانى هذا الذكاء الفنى الواضح الذى يأخذ به قارئه إلى مقاماته. فعندما يكون الراوية موجودا فإن هذا يعنى أن الحكاية حدثت فى الزمن الماضى، ولابد ان تأتى كل صيغ الأفعال فيها ماضية. وعلى الرغم من ذلك فأن مشاهد بعض مقامات الهمذانى إن لم تكن أغلبها تأخذ قارئها رويدا رويدا إلى صيغة الحاضر حتى يتحول المشهد من حدث مروى إلى حدث مشاهد دون تكلف او إغراب. ويتم للمؤلف ذلك عندما تكثر المشاهد الحوارية فى المقامة فهى تتيح الفرصة لهذا الانتقال التدريجى من الزمن الماضى إلى الزمن الحاضر، وليس المهم ان تتوالى تعبيرات المشهد الحوارى مثل "قال، قلت" ولكن يجب أن يكون لذلك دور فى كشف دخيلة الشخصية او مهمتها، أو الكشف عن جانب من جوانب الحدث، فإذا لم يود المشهد الحوارى هاتين الوظيفتين أو إحداهما فليس له من الحوار إلا مظهره الخارجى الذى لايؤثر فى تغيير صيغة الزمن الماضى إلى الحاضر.

يخلط الهمذانى خلطا ذكيا بين صيغة الماضى وصيغة الحاضر، الأمر الذى يشعر معه القارىء بأن الحدث يجرى أمامه بل يحفزه على الاشتراك فيه – وان لم يكن المجال متاحا – ففى المقامة "السجستانية"[٣٩] يشدالانتباه رجل على فرسه مختنق بنفسه، له صوت فى كل عرق منه معنى، يردد كلامه بكل ثقه بالنفس ويسخر من كل من لايعرفه ويستمر فى وصف نفسه إلى أن يفاجئنا بما يؤكد تحول الزمن من الماضى إلى الحاضر فى المقامة.. فمدخل هذه المقامة السجستانية تقيدى تماما على

النحو المألوف في ساتر المقامات. "حدثنا ... قال ... " فبعد سلسلة من الأفعال الماضية التي تؤكد الطابع الحكائي السردي نجد في مواجهتنا "اذا" الفجائية التي تضعنا في قلب مشهد حي وكأننا بعد الاستماع إلى الراوية قد أزيح أمامنا الساتر عن مشهد تمثيلي، ويتأكد هذا الطابع مرة أخرى باستخدام ضمير شديد الحضور والإلحاح عليه إلحاحا بينا هو "أنا" التي تكررت ست مرات بصيغتها، ومرة واحدة استخدم "كنتي" هذا فضلا عن أفعال الأمر التي تجسد المشاهدة، إذ لايصدر الأمر عن حاضر ولايوجه إلا لمن يفترض فيه سماعه.

وفي نهاية خطبته يتحول بسامعيه إلى صيغة المضارعة تأكيدا لهذا الجانب الذي يعني حيوية المشهد وتكامل ركنيه من قائل ومستمع.

وفي المقامة "الأسدية" يلجأ إلى تصرف آخر ليغير في الزمن والصيغة فهي تبدأ على النحو التقليدي بصيغة الماضي، ولكن الراوية عيسى بن هشام لايلبث أن يستخدم صيغة المستقبل يعبر من خلالها عن تشوقه لحدوث فعل في الزمن الآتي ويكون من حظنا أن يتحقق هذا الأمل ويلتقي الراوية والبطل فيكون من المفهوم ضمنا أننا نواكب تطور هذا الحدث في الزمان.

تتصدر صيغة "حدثنا ... قال ... " مطلع المقامة "الأسدية" ويلي ذلك مجموعة من الأفعال التي تؤكد الطابع الحكائي السردي، نجد بعدها أداة "حتى" التي لها معنى "مكاني" والتي تفيد المستقبل في حالة استخدامها في معنى الزمان ويعقبها فعل مضارع أيضا مما يتأكد به تحولها إلى صيغة المستقبل(٤٠). وتنتهي الأمنية المعلقة بلقاء مصادفة في مدينة "حمص" وكان الإسكندري كمهده متنكرا يستعين على حيلته بطفلين يرفق بهما قلب الجمهور، وعلى الرغم من ان هذا المشهد مروي بصيغة الماضي ـ وهذا غفلة ماكان يصح أن يقع الهمذاني فيها بسهولة ـ فإن

مفردات المشهد لها حضورها وبخاصة حين يلقى الإسكندرى ثلاثة ابيات من الشعر تشير إلى الطغاين، مما يؤكد الحضور الجماعى فى المشهد. وفى هذه المقامة "الأسدية" ذاتها نستخلص مايمكن أن يعتبر استخداما خاصا للهمذانى للفعل الماضى بحيث يوهم من خلاله الإحساس بالحضور وتكامل المشهد بتعبيرات سريعة خاطفة أننا نعيش المشهد ذاته، ولسنا نسمع رواية منقولة عنه، ففى مشهد هجوم الأسد على القافلة العابرة تتتابع الأوصاف فى جمل قصيرة متدفقة كأنها "حصوات" تلقى تباعا فى ماء ساكن فترسم دوائرها المستمرة وكأنها دائرة واحدة. ففى وصفه لهجمة الأسد على رجال القافلة تأتى العبارات بهذه الصيغ المقتضبة المتدفقة يقول : فخانته أرض قدمه حتى سقط ليده وفمه، وتجاوز الأسد مصرعه إلى من كان معه ". ونكاد نطمئن إلى هذا المسلك اللغوى فى صياغة الجملة يتكرر عند الهمذانى كلما أراد أن يصف منظرا حيا يقوم على الحركة أو تؤدى الحركة فيه دورا فعالا ، مثلا فى نفس المقامة يصف لحظة انقلاب قاطع الطريق على سيده وإظهار هويته بهذه العبارات: "قلت ويحك ماتصنع؟ قال:اسكت يالكع، والله ليشدن كل منكم يد رفيقه، أو لأغصنه بريقه، فلم ندر مانصنع وأقراسنا مربوطة، وسروجنا محطوطة". إن طول الجملة يتفق والفعل المتضمن فيها أو المطلوب إحداثه. ونجد سندا فيما نراه فى وصفه لحادث قتل قاطع الطريق، إن هذا لابد أن يتم فى خفة ومباغتة وهكذا يوحى ايقاع الجمل، يقول:" ثم دنا إلى لينزع الخف، ومددت يدى إلى سكين كان معى فى الخف وهو فى شغله، فأثبته فى بطنه وابنته من متنه، فما زاد على فم فغره وألقمه حجره"[٤١] ولقد بلغ الحوار أعلى درجات تداخله بالسرد ومن ثم الانتقال به من صيغة الماضى إلى مشهد الحضور نجده فى المقامة "البغدادية" التى توشك أن تكون حوارا مستمرا إذا تغاضينا عن طريقة التقديم الضرورية وجملتين عقب بهما على

الحادثة، أما جسد المقامة فقد نهض على حوار مستمر بين المحتال والطامع (الراوية - والسوادى) زكما ذكرنا سابقا فى المقامة "السجستانية" فإن صيغة الماضى تتصدر ثم تظهر "إذا" الفجائية وكأنما يزاح الستار عن مشهد متوقع مهد له السرد، وعلى النحو الذى شاهدناه أيضا فى المقامة "السجستانية" فيما بعد إذ يقوم فى جوهره على الحوار الذى يؤكد طابع الحضور حتى وإن كان بصيغة الماضى.

المكـــان :

في تعرضنا لعنصر المكان في مقامات بديع الزمان الهمذاني نذكر أربع ملاحظات:

الأولى: أن الاهتمام بالمكان من خصائص الفن القصصي بصفة خاصة سواء في القديم أو في الحديث. وفي العصر الحديث كان الاهتمام بالمكان في سبيل تأكيد إمكانية التجربة وواقعية المضمون، فحيث لايتصور حدوث الممكن في غير زمان ومكان معينين أعتبر النص على الزمان والمكان بمثابة دليل إقناع على واقعية الحدث والشخصيات والمضمون بصفة عامة. أما في القصص القديمة فإن الاهتمام بالمكان يفرض نفسه بغريزة القص لدى القاص ولكنه يكتفي بالإشارة المجملة كأنه يقول: كنا في أرض كذا أو بلاد كذا فيحدد للموقع دون الموضع.

الثانية: أن المكان في الأدب العربي القديم كان دائما يتمتع بذاتية خاصة تنبع من إحساس المتكلم به ولعلنا نذكر بيتي المطلع في معلقة امرئ القيس ومانتضمنا من أسماء الأماكن مما استدعى تهكم الباقلاني منهما ومن الشاعر(٤٢) والباقلاني لم يضع في اعتباره العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بتلك الأماكن ومايدل عليه الترديد والإطالة من الشغف وشدة القلق.

الثالثة: تكرر فيما سبقت الإشارة اليه من احتمال أن ترتيب مقامات الهمذاني كما جاءت إلينا عبر المخطوط والمحقق ليس هو الترتيب النهائي أو الذي صدر عن المؤلف وهذا مترتب بالضرورة على إقرار من مؤرخي حياته وسيرته العلمية أنه كتب في المقامات أضعاف ماانتهى إلينا منها.

الرابعة: أننا سنستخدم المكان فى هذه الفقرة على مستويين "المكان العام" أى المنطقة أو المدينة التى يجرى فيها الحدث فى داخل المقامة ويحدث غالبا أن تحمل المقامة اسمها عنوانا مثل المقامة "البلخية" نسبة إلى مدينة بلخ والمقامة "السجستانية" نسبة إلى مدينة سجستان ... إلخ.

أما المستوى الثانى فنقصد به "المكان الخاص" الذى ارتبط به حدث المقامة ذاته، كأن يذكر أنها جرت بين جبلين او فى غابة أو داخل مسجد أو على قارعة الطريق.

ثم نعود إلى تأمل مابين أيدينا من مقامات وترتيبها حسب النسخة المنشورة فنجد أننا إزاء إحدى وخمسين مقامة حملت كل منها عنوانا هو اسم شخصية أو مكان أو صفة غالبة وبصفة عامة سنجد أن أسماء الأماكن - المناطق والمدن - تأخذ المكان الأول فى اهتمام الهمذانى بدرجة تغرى بأن نتتبع هذه الأماكن علنا نصل من هذا التتبع إلى تصور أو اكتشاف فكرة عن علاقة من نوع خاص أو مميز بين الكاتب وهذه المواقع التى أثرها، مع هذا فإننا لانرغب فى أن نحمل مالم يكن يقصد إليه من ذكر هذه الأماكن.

والآن نتقصى المقامات وعناوينها لنكشف مدى أهمية المكان فيها. فمن بين إحدى وخمسين مقامة سنجد إحدى وعشرين مقامة تحمل أسماء أماكن ونقسمها مبدئيا إلى:

أسماء مدن، وأسماء مناطق، فمن أسماء المدن: بلخ، الكوفة، أصفهان، بغداد، البصرة، بخارى، الموصل، شيراز، حلوان، نيسابور.

أما المقامات التى حملت أسماء مناطق فهى: سجستان، أذربيجان، جرجان، الأهواز، قزوين، العراق، أرمينية. وبعض هذه الأماكن توجد مدن باسمائها أيضا

مثل: بخارى، وسجستان، وحلوان، وشيراز. وهناك أماكن مثل المارستان (المقامة المارستانية).

ونتجاوز عناوين المقامات إلى مداخلها فنجد النص على المكان فى مقدمة هذه المداخل ولابأس من أن نجد إشارة إلى أماكن ومدن سبقت الإشارة إليها أو جاءت بعد ذلك فى عناوين أخرى، فالبصرة مثلا هى المكان المناسب لأربع مقامات أخرى غير المقامة البصرية فقد جرت فيها المقامة "المضيرية" والمقامة "الوعظية" والمقامة "المغزلية" والمقامة "الخلفية" أما بغداد ففيما عدا المقامة "البغدادية" جرت فيها المقامة الأزادية" والمقامة "المجاعية" والمقامة "الدينارية" والمقامة "القردية". وكذلك تجرى المقامة "الغيلانية" فى جرجان وتشاركها المقامة "القريضية" وإن كان ينص على أنها فى جرجان الأقصى، وتجرى المقامة "المكفوفية" فى بعض بلاد الأهواز فهى تشارك الأهوازية فى بيئتها، وتفوز بلاد الشام بخمس مقامات. فقد جرت المقامة "الساسانية" فى دمشق والمقامة "الشعرية" فى بلاد الشام بصفة عامة، وجرت المقامة "الحمدانية" بمجلس سيف الدولة أى بحلب، وجرت المقامة "الأسدية" فى مدينة حمص، والمقامة "التميمية" التى تجرى أيضا فى بلاد الشام.

وهكذا يفرض "المكان" نفسه على سائر المقامات تقريبا فالمقامة "الفزارية" تبدأ بعبارة "كنت ببعض بلاد فزارة" ، و"الإبليسية" تجرى فى واد أخضر، و"الملوكية" تحدث أثناء منصرفه من اليمن، و"الصفرية" عند القفول من الحج، ويمكن أن نقول إن استقراءنا لهذا الجانب انتهى إلى أن سبع مقامات فقط من بين إحدى وخمسين مقامة هى التى خلت من ذكر مكان واقعى حقيقى يمكن العثور عليه وتحديده على خريطة العالم الإسلامى. وهذه المقامات هى تحديدا: "النهيدية" و"الناجمية" و "العلمية" و "الوصية" و "الخمرية" و "المطلبية" و "البشرية" فلدينا إحدى

وعشرون مقامة تحمل أسماء مناطق أو مدن، وهي نسبة عالية لاشك. وإذ نتأمل موقع همذان مدينة المؤلف بين المناطق التي ورد ذكرها في مقاماته سنجد أنها تقريبا مركز دائرة تكون محيطها من سمرقند وبلخ في الشمال الشرقي من همذان، وسجستان في الشرق، والأهواز في الغرب، وأذربيجان في الشمال، ولن تخرج بقية المدن والمناطق التي ذكرها عن محيط هذه الدائرة، ثم نتأمل تتابع الأماكن والمناطق على الترتيب الذي وردت به المقامة التي بين أيدينا فلا نجدها تخضع لاعتبار معين من التدرج أو الانتشار أو التحرك في اتجاه، أو التراجع عن اتجاه غيره. فبلخ هي أولى المدن ذكرا ثم تليها منطقة سجستان وفي المقامة التالية نكون في الكوفة لنعود إلى أذربيجان فجرجان وأصفهان وهكذا يغيب أي منطق في ترتيب هذه المدن والمناطق مما يعني أن الهمذاني لم يرد أكثر من الطرافة والإغراب وذكر بلاد بعيدة عن إدراك القارئ العام ومشاهدته، يرغب في أن يقرأ عنها ويتعرف عليها. والحقيقة أن الهمذاني لم يقرب صورة هذه المدن إلى القارئ ولم يعرف بها ولم يهتم بأن تكون الحادثة الجارية على أرضها مما يتوافق وطباع أهلها أو ينتسب بالضرورة إلى أخلاقها أو تاريخها. إنه لم يرهق نفسه بطلب شيئ من هذا ويعني ذلك كله أن مطلبه قد انحصر في الطرافة وإثارة الرغبة في المعرفة ولكنه بصفة عامة تحرك في حدود المناطق التي له بها علم وإن لم يستخدم علمه بها لتأكيد واقعية التجربة أو واقعية التصوير، إنها مجرد أسماء لأماكن كان يمكن أن تختلف دون أن يلحق بالمقامة أي ضرر أو يصيبها أي نقص، فيما نرجح.

لقد نشأ الهمذاني في "همذان" كما تدل النسبة، وهي إحدى مدن فارس الشمالية، وكما يقول الذين ترجموا له: فقد قدم جرجان وذهب إلى نيسابور وزار

خوارزم وخراسان وسجستان، ولم تبق بلدة من بلاد هذين المصرين إلا دخلها. ثم استوطن هراة وهى إلى الشرق من همذان وفيها كانت نهايته.

وخلاصة هذا كله أن الأماكن أو المدن أو المناطق التى ذكرها الهمذانى فى مقاماته لم تتجاوز حدود خبرته الشخصية المباشرة وإن لم يحسن الإفادة من هذه الخبرة كما أشرنا من قبل، إذ لم يصف هذه المدن أو الأماكن أو المناطق كما لم يتريث فى اختيار الحيل والأحداث والمفاجآت التى تجرى فى كل منطقة بحيث تناسب طبيعة هذه المنطقة أو طبائع أهلها[٤٣]. وليس من شك فى أنه لو كان فعل لقدم إلينا شكلا فريدا من الأدب القصصى النثرى لم يسبق إليه ولم يفكر فيه أديب قبله. وهناك أماكن أخرى ومناطق لم يذكر المترجمون له أنه دخلها أو عاش بها مثل الموصل وبغداد والبصرة والكوفة، لكن هذه المدن كانت فى صميم التراث اللغوى والفقهى والأدبى الذى تكونت منه عقلية الهمذانى وصقلت به شخصيته الأدبية. ومن هنا جرت على قلمه دون أن يشعر بأنه يردد أسماء ليست له بها خبرة ثم نتوقف عند المكان بالمعنى الخاص الذى يقصد منه أن يرسم "أرض الحدث" وهذا الجانب مهم جدا فى الأعمال القصصية لأنه يتجاوز أن يكون مجرد شارة رمزية أو إشارة عامة إلى كونه عنصرا من عناصر الإقناع بالحدث فى ذاته، فحين تكون الحادثة سرقة مثلا فإن هذا يستدعى أن يوصف المكان وصفا تمهيديا يعد القارئ ويهيئ خياله لتقبل مفاجأة هجوم المنسر أو اللصوص، أما إن كانت الحادثة على نحو ماسنشاهد فى المقامة :الخمرية" حيث يسهر الندمان لاحتساء الخمر فإن وصف المكان يتطلب ألفاظا وصورا تتناسب وأجواء اللهو والترفيه. فإلى أى مدى كان الهمذانى يراعى جانب التلاؤم والتكامل بين المكان والشخصيات والحادثة المنتقاه ليقيم عليها حكاية المقامة؟.

لم يكن الهمذانى يقصد قصدا إلى تحريك شخصياته تبعا للمكان ـ كما تبين لنا من رصد المواقع والمواضع التى تردد ذكرها فى مقاماته وإنها على تعددها وحرصه على ذكرها لم يلتحم بتكوين المقامة الشامل التحاما بنائيا ـ كما أنه لم يضع فى اعتباره أن يجعل المكان مناسبا للحدث وحقيقته إلى جانب ماأراده الهمذانى من إحداث الإغراب والطرافة. ولاتعنى بذلك أن الهمذانى لم يناسب مطلقا بين المكان والشخصية والحدث وإنما فعل ذلك بوضوح يبدو فى مجموعة من المقامات قد نحصرها فى تسع مقامات هى: الأسدية والجاحظية والبخارية والقزوينية والحلوانية والإبليسية والصيمرية والخمرية.

يتوافق وجود الراوية أحيانا فى مكان ما مع حلول موسم من المواسم مثل وجوده ببغداد وقت الأزاذ[٤٤] او حين نهوض تجارة البزبه إلى بلخ[٤٥] او عندما يحدو به أرب إلى سجستان[٤٦]...إلخ.

وهو فى كل ذلك لايقصد إلى ربط هذه الأماكن بالأشخاص أو بالأحداث الجارية، وإنما يتفق جريان الحدث مصادفة، يستشعرها القارئ من خلال قراءته للقصة أو المقامة.. لأن الكاتب يركز على الحدث نفسه دون أن يكون للمكان أى إرتباط به من حيث الشخصيات أو حركة الأفعال، ويكون ذلك مصادفة، وعند حلوله فى هذا المكان (المنطقة أو المدينة) ... وهى مصادفة قصد إليها الهمذانى قصدا ليبنى أساس الحدث عليها، وماعدا ذلك يكون مجرد استكمال للقصة أو للمشهد الحادث.. ونرى فى بعض مقدمات المقامات نوعا من التوازن بين اندفاع الراوية نحو وجهة معينة (المنطقة أو المدينة) وبين حركة الأفعال المؤدية إلى تحقيق هذا الأمر من جهة وبين الحادثة ومانتضمنه من عنصرى التشويق والمفاجأة من جهة أخرى. ويمكننا ملاحظة هذا الأمر فى معظم المقامات وبالتحديد فى مقدماتها.

ويظهر أثر المكان وعلاقته بالشخصيات والأحداث فى المقامات التسع التى عددناها سابقا، ويتبلور ذلك فى ثلاث مستويات أو محاور هى:

أولا: وصف المكان وصفا جماليا لذاته دون علاقة له بالحدث أو الشخصيات.

ثانيا: وصف المكان مرتبطا بالشخصيات من حيث وجهة نظرها والحالة التى تكون عليها.

ثالثا: وصف المكان مرتبطا بالحدث وبحالة الشخصيات.

ولابد لنا أن نفرق بين المكان بالمعنى العام وهو الحيز أو المساحة الجغرافية، والمكان بالمعنى الخاص وهو الموضع التى تحل فيه الشخصية وينطلق منه الحدث. فالمكان العام هو الذى يخدم جميع الأغراض كوصف الطبيعة فى المقامة الإبليسية[٤٧] والمكان الخاص هو الذى يكون مهيأ للحدث "كالحمام" فى المقامة "الحلوانية"[٤٨]، أو دار التاجر البخيل (البغدادى) فى المقامة "المضيرية"[٤٩] أو حانة الخمر فى المقامة "الخمرية"[٥٠] وقد يلتقى العام والخاص أو الموقع والموضع فى آن واحد كما فى المقامة "الأسدية"[٥١]. وفى بعض المقامات يلج الهمذانى من المكان العام إلى المكان الخاص الذى يجرى فيه الحدث. وسيكون حديثنا فى البداية عن المستوى الثالث لأهميته، ثم ننتقل إلى المستوى الأول فالثانى. وعندما نتتبع هذه المقامات وعلاقة المكان بالشخصية والحدث فيها فإن أول مايواجهنا هو المقامة "الأسدية" التى يعمد فيها الهمذانى إلى إبراز حدثين قد لايجد القارئ لأول وهلة أى علاقة لهما بالمكان الذى ينوى الراوية الاتجاه إليه (حمص)، وقد لايجد أى أهمية لهذين الحدثين العارضين فيهما. ولكن الهمذانى فى هذه المقامة يقصد إلى إبراز المعاناة والصعوبة التى يواجهها راويته (عيسى بن هشام) ليصل إلى هدفه ويحاول الملاءمة بين المكان ومجرى الأحداث فيها، يقول عيسى بن

هشام: "التفتت لى حاجة بحمص فشحذت إليها الحرص. فى صحبة أفراد كنجوم الليل، أحلاس لظهور الخيل. وأخذنا الطريق ننتهب مسافته. ونستأصل شأفته. ولم نزل نفرى أسنمة النجاد بتلك الجياد. حتى صرن كالعصى. ورجعن كالقسى"(٥٢).

فبهذه العبارات نستطيع أن نتصور وعورة الطريق ومشقته بين موطنه حمص التى يقصدها مستخدما الألفاظ المناسبة لذلك: شحذت الحرص... ننتهب مسافته ... نستأصل شأفته ... نفرى أسنمة النجاد ... فالطريق طويل وشاق ووعر. ولكنهم لايعدمون الفرصة للاستراحة عندما يتاح لهم واد فى سفح جبل ذى آلاء وأثل، كالعذارى يسرحن الضفائر وينشرن الغدائر، ولابد أن نلاحظ علاقة الضدية بين الوصفين وليس بين المكانين فحسب، فالمشقة فى جانب والراحة فى الجانب الآخر ويوصف مكان الراحة كما يتبدى للمتعب الذى عانى المشاق. ثم تميل بهم الهاجرة إلى ذلك المكان فينزلون ويغورون ويغورون. وبعد هذا الهدوء النسبى وهذا المكان الظليل ... تحث المفاجأة ... اضطراب الخيل، وتقطيعها للحبال، وتوجهها نحو الجبال، فالأسد قادم بعزم صارم وإقدام لايردع. وهدوء المكان وراحته وسكونه تمهيد للحدث الآتى بعده، فهو أشبه بالسكون الذى يسبق العاصفة. فقد هجم الأسد فى وقت كانت فيه الرفقة تغط فى سبات عميق - من أثر وعثاء السفر - فى مكان ظليل بفعل الآلاء والأثل المشبع بالعذارى اللاتى يسرحن شعورهن وينشرن غدائرهن فى دعة وهدوء ... فيثير هجومة الإضطراب والخوف ويتحول الهدوء إلى صراع وثورة، ولعل الهمذانى يقصد من جانب آخر إلى أن شجر الآلاء بالذات له منظر جميل ومخبر قبيح. فهو حسن الخضرة ولكنه مر الطعم كالعلقم. وهنا يرمز الهمذانى إلى أن مايخفى على الرفقة أشد خطورة مما ماجذبهم إلى هذه الشجيرات ليستظلوا بظلها ...وبعد انتهاء الحدث ينتقل الراوية إلى استكمال حكايته بقوله: وعدنا إلى

الفلاة وهبطنا أرضها وسرنا ... إلخ. فكأنه بهذه الكلمات يعبر عن استعادته ورفقته رباطة جأشهم وهدوء نفوسهم نسبيا بعد ماحدث لهم "فعدنا إلى الفلاة" ليس معناها أنهم كانوا بمكان غيرها وإنما هم واجهوا الحدث فأخرجهم من حالتهم الأولى إلى حالة المواجهة وصد الاعتداء من قبل الأسد وبعودتهم إلى الفلاة عود إلى مألوف الفعل "السير باتجاه الهدف" وبعد مضى وقت لم يحدده الراوية، لكنه يبدو طويلا بعض الشيئ - كما تشير الألفاظ فى الحكاية - يحدث لهم مايثير دهشتهم واستغرابهم وإعجابهم فى البداية ثم يوقعهم فى مشكلة جديدة أو هجوم جديد (قاطع طريق) فينال منهم الخوف والجهد والإعياء إلى أن تخلصهم حيلة الراوية[٥٣] من هذا المأزق. ولايزال تأثير المكان الأول مرابطا بالحادثة الثانية فالرفقة مازالوا فى الفلاة الواسعة مترامية الأطراف (لم نملك الذهاب والرجوع) كثيرة الأخطار والأهوال. وفى المقامة "المضيرية" نموذج آخر من نماذج علاقة المكان بالحدث وبالشخصيات عندما يبدأ عيسى بن هشام من "البصرة" حيث يجمعه بأبى الفتح الإسكندرى دعوة إلى مضيرة عند بعض التجار تذكره بدعوة مماثلة لكنها كانت السبب فى بغضه للمضيرة وكل مايمت إليها بصلة. وفى هذه المقامة يفضى المكان العام إلى المكان الخاص عندما يلتقى أبو الفتح الإسكندرى بالتاجر البغدادى الذى يدعوه بإلحاح إلى طعام الغذاء "المضيرة" فى دارة فى إحدى محال بغداد فيستجيب الإسكندرى لهذه الدعوة ويبدأ التاجر بالكلام والحديث من بداية الطريق إلى الدار وحتى يبلغ الجهد بأبى الفتح الإسكندرى نهايته ويحدث له مايحدث فى نهاية المقامة[٥٤]. والمكان الخاص هنا ينقسم إلى قسمين: فمن العام "وسط المدينة" (بغداد) إلى المحلة التى تقع داره فى وسطها إلى الأكثر خصوصية وهو "الدار" التى يقيم فيها التاجر البغدادى البخيل. ويلجأ التاجر إلى وصف هذه الدار بكل دقة وتفصيل، ولايغادر صغيرة

ولاكبيرة إلا وتقع من نفسه موقع المهم والضروري والمتميز، فيطنب في وصفه وشرحه من النافذة (الطاقة) إلى الباب، ثم حلقة الباب، كل ذلك وهو لايزال خارج "الدار" ولم يدخلها بعد. وعندما قرع الباب ودخل شرع في مخاطبة الدار بإعجاب وتيه: الجدران والمعارج والبنيان والأساس والمداخل والمخارج ثم يبدأ بطرح أسئلته على ضيفه "كيف حصلتها، وكم حيلة احتلتها حتى عقدتها؟ وهو يتوقع أن الإسكندري لن يستطيع الإجابة، ولكنه أراد فقط أن يشغله عن جوعة، ويطيل معه الوقت لينسيه ملجاء من أجله "المضيرة".

ووصف المكان في هذه المقامة غاية في ذاته، فهذه الأوصاف الاستطرادية على جمالها ووظيفتها الفنية تبدو غاية في ذاتها إذا كنا ننظر إليها من زاوية المحتوى أو المضمون إذ كان قليلها يكفي للتملص من دعوة الإسكندري للغذاء، مع كل مارأيناه من إلحاح للتاجر عليه ليقبل دعوته: "دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولزمني ملازمة الغريم والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبته إليها"(٥٥).

ونعني بهذا أن وصف الأماكن المتعددة داخل الدار هذا الوصف الجمالي البديع التفصيلي المسرف في التفاصيل الذي يسبغ الأهمية على كل جزئية مهما كانت ضآلتها أو هوان شأنها قد لايكون مقصودا لإضاعة الوقت والبلوغ بالضيف الجائع إلى حالة اليأس من الحصول على حاجته ولكننا نشعر أن هذا الوصف الجمالي البديع كأنما قصد به الهمذاني أن يستعرض قدرته الفائقة على الاستطراد وتجميل الأشياء العادية وإكسابها حياة خاصة بها وكأنه سمسار ذكي تعود اللعب بعواطف المشترين وبإبراز جوانب الجمال فيما يعرض عليهم وتغطية الجوانب القبيحة التي لابد أنه يراها أكثر مما يرونها، ولكنه يملك القدرة على تضليلهم عنها.

ألسنا نجده يقارب حقيقة المطلوب حين يصف الخوان والطست وآلة الطعام وصفا بديعا مغريا دون أن ترد كلمة "الطعام" ذاتها على لسانه.

وهذا ضرب من المهارة الخاصة والدقة فى انتقاء المشهد وتسليط الضوء على مفرداته غير المطلوبة والتعتيم على الجوانب المطلوبة.

وليس المكان وحده فى هذه المقامة الذى يعد غاية لخلاص البخيل مما يكره، وإنما كل ماتطرق إليه من وصف للزوجة وطريقتها فى طهى الطعام ماترتديه من ملابس، وحبهما لبعضهما وصلة القرابة بينهما، ووصف المحلة التى تقع بها الدار ثم وصف الدار وكل ومايتصل بها، وكيف احتال لشرائها ثم وصف حاله فى التجارة وحذقه فيها[٥٦]. ثم تطرق إلى وصف الحصير الذى يجلسون عليه والغلام الذى يخدمهم والطست والإبريق والماء والمنديل ثم وصف الخوان وهو وصف يقع فى نهاية المطاف من الوصف عندما يتوقف فجأة عند وصف الكنيف ويشيد بنظافته وراحته وكيف بنى ومم رمم؟ فنجد انه يستخدم وصفا غير مناسب يخرج به من اللياقة والدلالة إلى الجلافة ومجافاة اللياقة ومن ثم يصل بضيفه إلى قمة الضيق واليأس، إنه يقول:"يتمنى الضيف أن يأكل فيه". فيستشيط الإسكندرى غضبا ويقول "كل أنت من هذا الجراب...لم يكن الكنيف فى الحساب". والتاجر هنا أراد أن يؤكد على ضيق الإسكندرى بإطنابه فى الوصف ودقته فيه...عندما جعل وصف الكنيف فى النهاية، ليتخلص من الضيف الذى شعر باشمئزاز شديد إضافة لطول الصبر على الجوع وتحمل حديث التاجر الممل، الذى لم يحصل منه فى النهاية على شيىء، وإنما استهزىء به من قبل الصبية فضربهم وانتهرهم وأصاب احدهم بحجر فضربوه ضربا مبرحا كانت"المضيرة" هى السبب فيه. وبوصف المكان فى المقامة "المضيرية" تظهر العلاقة بينه وبين الحدث (الدعوة إلى الطعام) وبين شخصية

البخيل من جهة وشخصية المحتال (الإسكندرى) الذى يبدو فى هذه المقامة لاحول له ولاقوة فى مواجهة هذا البخيل الثرثار، الذى جعل فى وصف الدار حجة للتخلص من غرم ثقيل عزم على الخلاص منه.

وفى هذا المستوى أيضا ينقلنا الهمذانى إلى حانة خمر فى المقامة "الخمرية" واصفا المكان (الحانة) والقائمين عليه، والقادمين إليه (عيسى بن هشام ورفقته) ومطربه (أبا الفتح الإسكندرى). والحانة هنا مكان خاص محدد قصده الرفقة (عيسى ابن هشام ومن معه) بعد جلسة سكر طويلة شربوا فيها كل مالديهم من خمر فعزموا على استكمال شربهم فى هذه الحانة وفى طريقهم إليها دعا داعى الفجر فأجابوه وهو سكارى فلحق بهم من الضيم ماساءهم[٥٧] عندما عرفهم الإمام فحرض عليهم الناس الذين انهالوا عليهم ضربا وتنكيلا إلى جانب ماهم عليه من السكر. وظلت فكرة ذهابهم إلى الحانة تلح عليهم، فما إن انتهى النهار حتى تطلعوا بشوق إلى رايات الحانات وكأنها النجوم فى الليل الدامس. وحالتهم النفسية (الاستهتار لزاما) هى التى قادتهم إلى هذه الحانة لما رأوه من فخامة أبوابها التى تدل على انها من أكبر الحانات وأشهرها. ويتناسب ذلك مع ماعندهم من مال (الدينار إماما).

ومن وصف المكان يلج إلى وصف القائمين عليه ربة الحانة الجميلة الغزلة التى تمزح اللهجر بالوصل والبخل بالبذل[٥٨]. - فهى من الداوفع التى تجعل الرواد يتمسكون بالبقاء وطلب المزيد من الخمر - إلى جانب ماأشعرتهم به من حسن ضيافة واستقبال وبشر وترحاب، فهذا المكان لايطيب إلا بهذه الحركات. والمكان هنا متعلق بالحدث وبحالة الشخصية.

وعلى المستوى الأول يبدو المكان بشكله الطبيعى الجميل الذى لاعلاقة له بالحدث أو بالشخصيات فالهمذانى هنا أراد وصف المكان وصفا جماليا لذاته فأورده

فى بداية المقامة "القزوينية" قائلا على لسان عيسى بن هشام: "مالت الهاجرة بنا إلى ظل أثلاث فى حجرتها عين كلسان الشمعة، أصفى من الدمعة، تسيح فى الرضراض، سيح النضناض". لقد صور جمال المكان تصويرا تتخلله الحركة التى تضفى عليه الحيوية والطبيعية، فالعين ينبع منها الماء كفتيل الشمعة صافيا غير كدر يتدلق من الأرض الممتلئة بالحصى، كحية تسعى لاتستقر فى مكانها. حركة هادئة وحذرة ورتيبة تدل على هدوء المكان وصلاحيته للقيلولة والاستراحة. أما الحدث الآتى بعد ذلك فهو صوت جبار لبيح أنكر من صوت الحمار، وأضعف من رجع الحوار، يشفعه طبل كأنه خارج من ماضغى أسد، هو صوت المتسول (أبى الفتح الإسكندرى).

وفى المقامة الإبليسية" يصف الهمذانى على لسان عيسى بن هشام المكان الذى التقى به مع الشيخ المنتحل للشعر وصفا لاعلاقة له بالحدث أو بالشخصية، وإنما هو وصف جمالى لذاته أراد به التعبير عن إحساسه بجمال المكان ورومانسيته، يقول: "تحللت بواد أخضر فإذا أنهار مصردة، وأشجار باسقة، وأثمار يانعة، وأزهار منورة وانماط مبسوطة". وهذا النوع من الوصف يشعر برويا نائم اكثر من إشعاره بمكان على ارض الواقع. ولعل ظهور إبليس فى هذه المقامة لم يكن يستدعى هذا الوصف الذى لايصلح تمهيدا لظهور هذه الشخصية الغريبة الملهبة للخيال المثيرة للتوقعات غير الممكنة وإذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحات النقد الحديث فإن هذا الوصف الخيالى (الرومانسى) لم يكن النغمة المناسبة لظهور إبليس ولعل الوصف (السريالى) المهوش المغرب فى تفاصيله وتناقضاته كان هو الأنسب لإعداد مسرح الحدث لظهور الشخصية الغريبة. بل إن طريقته فى الإلغاز

بوصف السراج في تلك الفقرات التي تبدأ بقوله: "دلني على حوت مصرور. في بعض البحور. مخطف الخصور. بلدغ كالزنبور. ويعتم بالنور" ... إلخ.

هذا الوصف الذي يبدو للوهلة الأولى مستغلقا غير ممكن (إلا على سبيل الإلغاز) كان يناسبه أن يكون وصف المكان الذي جلس فيه الشيخ جاريا على نفس النسق، فإن هذا كان يؤكد الطابع الغرائبي للمقامة ويحافظ على وحدة النسيج الفني فيها، ومن ثم يكون الجو العام "ابليسيا" في كافة مفرداته وتفاصيله من البداية إلى النهاية.

وعلى المستوى الثاني يطالعنا وصف المكان مرتبطا بالشخصية من حيث الحالة التي تكون عليها والمقامة "الحلوانية" تمثل ذلك خير تمثيل، وإن كان المكان لم يهيأ كما طلبه الراوية (عيسى بن هشام) الذي كان عائدا لتوه من الحج فأراد أن يزيل الثقل من رأسه، والوسخ من جسده، فطلب حماما نظيفا وواسعا، معتدل الماء طيب الهواء ليحقق لنفسه الراحة التي ينشدها. ومجرد وصفه للمكان يدعونا إلى الإحساس بحالته النفسية التي تطلبت هذا المستوى من الحمامات. فالوصف متخيل يصدر عن حالة نفسية تستولي على تلك الشخصية. وسيكون المتحقق صورة تناقض المطلوب، ولكن هذا التناقض لن يكون هو الذي انبثق عنه الحدث، فقد تحقق لعيسى بن هشام ماطلب من شروط ولكن الحادثة الطريفة تستجد بمعزل عن هذا الوصف لأنها تنبع من سلوك الخدم في الحمام (الحجامين).

أما في المقامة "الجاحظية" فنراه يصف دار دعي فيها إلى وليمة، وصفا لايرتبط بالحدث بقدر ماهو وسيلة للولوج إليه، فنراه ينتقل من وصف الدار إلى وصف مافيها من فرش وهيئة واستعداد واضح لهذه الوليمة، ثم الخوان وماعليه من أصناف وألوان وزينات...إلخ. فكأن الراوية يأخذنا عبر عين سحرية وينتقل من

مشهد إلى مشهد ليعبر بعهد ذلك إلى الموضوع الأساسى وهو الحدث الذى لايتعلق بالوصف المكانى ولايتصل به، غير أن هذا الوصف يتدرج فنيا بطريقة تألفها الآن من حركة "الكاميرا" فى الأعمال الدرامية أو التسجيلية حيث يبدأ المشهد "بلقطة" عامة من بعيد تعقبها "لقطة" مقربة لجزء معين أو لشيىء محدد ثم ندخل إلى ذلك المكان لنراه من الداخل بمفرداته فى حالة تجاور وتقابل تناسب حركة العين فى المكان من زاوية الداخل إليه. إن هذا يعرف الآن بفن السيناريو كما يطلق عليه أهل الفن فى زماننا، لكن الهمذانى بفطرته الصحيحة وتعمقه فى حركة الإنسان وتطورطريقته فى إدراك الأشياء قد اهتدى إلى شيىء من ذلك. وإن كانت وسيلته إلى التصوير هى الكلمة وليس الكاميرا، فإذا تأملنا ترادف الصفات وتتاليها فى مدخل هذه المقامة "الجاحظية" سنجده يبدأ بوصف الدار إجمالا أو فى عمومها ثم يدخل بنا إلى الدار ليوجه كاميرا الكلمات إلى المجلس العام بادئا بالبساط ثم النمارق والخوان، وينتقل عن المكان إلى شاغليه فنراهم فى "لقطة" مقربة وهم يتحادثون ويتحاورون ويقصفون بين ورد ودن وعود، ثم يختلط الداخل بالمقيم فى "لقطة" جماعية من بعيد لنرى الجميع مقبلين على الطعام. وبنفس التسلسل السابق من العام إلى الخاص إلى الأخص يتابع حالة هؤلاء الآكلين، فيتخير من بينهم لقطات مقربة فمن حالك بإزالة ناصع، ومن لان تلقاه فالع (المكان العام) أما البشر فمنهم رجل تسافر يده على الخوان وتسفر بين الألوان ...إلخ. وينبغى أن نلاحظ هنا أن هذه المقامة المسماة بالجاحظية (نسبة إلى الجاحظ) بدايتها إشادة بهذا الأديب المتميز، وخلاصتها أن الاقتداء به أو الاكتفاء به دون غيره لايصح، فلكل زمان أسلوبه كما أن لكل عصر جاحظه!!. فمن طريف مايلاحظ على هذه المقامة أنها اقتبست عن الجاحظ طريقته فى وصف الشخصيات وتصوير المواقف النادرة والمشاهد الطريفة،

ومن يراجع كتاب البخلاء لن تخطىء عينه أن تجد هذا المشهد ذاته لإنسان نهم يتعامل مع طعام الآخرين بضراوة لاترحم البخيل ولاترأف بأعصاب الرقيب[٥٩] فكأن الهمذانى عادل بين الرأيين، بل علـه انتصف للجاحظ وانتصر لأسلوبه حين جعل جوهر المقامة قائما على الطريقة الجاحظية مطبقا لمنهجه فى تشكيل الحكاية وصياغة النادرة كما نجدها فى كتاب البخلاء بصفة خاصة.

ومما ينبغى ملاحظته فى وصف بعض الأماكن - على هذا المستوى الثانى فى الوصف - نجد الهمذانى يبدأ بتقديم أوصاف موجزة للمكان، وهى فى إيجازها تكفى للإحاطة بملامحه الأساسية، ثم يستدرجنا فى عبارات خاطفة إلى وصف الأشخاص الذين يشغلون المكان بحيث تبدو تلك الأوصاف وكأنها استمرار لوصف المكان ذاته، فى حين أننا نكون قد دخلنا فى مرحلة جديدة هى مرحلة التعريف بالعنصر البشرى (النموذج الإنسانى) باعتباره جوهر المقامة ومانح المعنى فيها، وبهذا التحوير يتغلب الهمذانى على احتمال الوقوع فى التكرار لتقارب أوصاف الأماكن. وفى نفس الوقت يكون قد شغل فضاء المقامة بمادة حية لأنها تتعلق بالإنسان، وأكثر حيوية لأنها تتفاعل مع أفكار القارىء عن الشخصية الإنسانية ومن ثم يمهد للحدث تمهيدا تدريجيا طبيعيا. وكل مايؤخذ على هذا المستوى من الوصف أن "المكان" ستكون صورته نابعه من إدراك الشخصية له ولكن هذا الإدراك لن يكون عاملا فعالا فى صناعة الحدث أو توجيهه وهذا فرق مابين المستوى الثانى والمستوى الثالث الذى عرضنا له فى بداية هذا الموضوع.

هذه أهم عناصر البناء الفنى فى المقامة: الشخصية ومستويات حضورها، وألوان صورها، والزمان وكيف حاول الهمذانى أن يتغلب على صيغة الماضى المفروضة على تقاليد القص العربى عبر الراوية، والمكان مابين الموقع والموضع،

ومدى مناسبته للشخصية والحدث. ونرى أن نتوقف عند إحدى المقامات لندرسها من كافة جوانبها، فنتكامل لدينا المعرفة بعناصر التكوين وجماليات الأداء.

المقامة الخمرية:

ونؤثر هذه المقامة بدراسة خاصة على نحو من التفصيل لأسباب تميزها في ذاتها وفي سياقها أو علاقتها بما قبلها من مقامات، ولأنها تعضد رأينا وتبرهن على بعض ماقدمنا في الصفحات السابقة من إشارات فنية تتصل بالشخصية وبالحدث بصفة خاصة، وأول مايلفتنا في هذه المقامة تعدد المواقف أو اللحظات التنوير" التي تصلح ختاما للمقامة وغاية للحدث فيها مما قد يعني أننا - في الحقيقة - إزاء مقامة مركبة، وكأنها محاولة تطوير لشكل المقامة الذي عهدناه في البداية ويتضح هذا حين نتعرف على "الحكاية" في داخل المقامة إذ نصادف جماعة من أصدقاء الأنس والبهجة في ليلة نشوة ينتهي مالديهم من شراب فيقررون الارتحال إلى "الحان" آخر الليل غير أن نداء الفجر يستوقفهم فيتجهون إلى المسجد لأداء الصلاة، ويتخذون موقفهم خلف الإمام الذي يؤدي صلاته ببطء ملحوظ (على الأقل من زاوية إدراك السكارى من خلفه) وتنتهي الصلاة بأن يكون الإمام قد فطن لسكرهم بسبب رائحة الخمر المنبعثة منهم، فيشهر بهم مما يؤدي إلى أن تنهال عليهم المصلون ضربا وصفعا وتمزيقا، فيغادرون المسجد بأسوأ حال. ثم تبدأ مرحلة أخرى في المقامة بأن يسأل هؤلاء السكارى بعض الصبية عن إمام القرية. فيوصف بصفات التقى الورع وتكون المفاجأة أنه أبو الفتح الإسكندري، مما يثير استغراب الجماعة، ولكن لاغرابة في إمكان التوبة والنسك، غير أن الحكاية تمتد لتختم بلقاء مباشر - وجها لوجه - بين الجماعة وعلى رأسها رواية الحكاية عيسى بن هشام وبين الإسكندري. فما يكان الليل يقبل حتى تذهب الجماعة إلى إحدى الحانات للشرب والسماع والترفيه، وهناك تتعرف على مطرب شيخ حسن الصوت وتكون المفاجأة الختامية أنه هو نفسه أبو الفتح الإسكندري الذي يعتذر عن سلوكه هذا بما

اعتذر به فى سائر مقاماته من ضرورة اصطناع الحيلة للتغلب على عثرات الزمان الفاسد.

ونطرح هذه المقامة من زاويتين متميزتين: الأولى ماتراه على انها انطوت على خلاصات وعناصر الشخصيات والأحداث والحيل التى سبقت بها المقامات المتقدمة عليها فى الترتيب، وكأنها الخميرة أو البذرة التى انطوت على "سر الصنعة" أو أسرار التركيب الفنى، والثانية تحليل عناصر البناء الفنى وكيف تحقق لها قدر من التكامل وجمال التركيب بدرجة تجعل منها عملا فنيا عصريا يقوم على أسس جمالية فلسفية.

وبالنسبة للقضية الأولى، وهى أنها انطوت على خلاصات وعناصر الشخصيات والاحداث والحيل الموزعة فى مقامات أخرى عديدة سابقة، سنلاحظ أولا أنها من رواية عيسى بن هشام الذى قدم جميع المقامات. وفى هذه المقامة المتأخرة يروى حدثا عن الماضى فيخبر أنه "شاب" مما يعنى انه ليس كذلك الآن، ولهذا يسلم له التوازى والتلاؤم الزمنى مع شخص الإسكندرى الذى سيظهر فى نهاية المقامة فى صورة شيخ يحترف الغناء، تقول مقدمة المقامة: حدثنا عيسى بن هشام قال "اتفق لى فى عنفوان الشبيبة خلق سجيج ورأى صحيح "فالصياغة تدل على أنه يحكى عن ماضيه وليس عن حاضره فالتقدم فى العمر يتلاءم ومائل إليه أبو الفتح دون نص على التحديد، لكنه مفهوم من صيغة الماضى "اتفق" والإشارة إلى عنفوان الشبيبة" على أنه مما كان من صفاته.

وقد تكررت صيغة الحكاية عن الماضى فى مدخل أكثر من مقامة، بل قد تكون طريقة ثابتة فى سائر المقامات فهو يبدأ المقامة "الكوفية" بقوله: "كنت وانا فتى السن أشد رحلى لكل عماية وأركض طرفى إلى كل غواية". وفى المقامة "البصرية"

يقول:"دخلت البصرة وأنا من سنى فى فتاء ومن الزى فى حبر ووشاء ومن الغنى فى بقر وشاء"[٦٠] ولعل هذا الجانب يحتاج إلى مبحث خاص عن الزمن فى مقامات بديع الهمذانى. وإمكان إعادة ترتيب المقامات على مراحل العمر او على الأقل من زاوية مايرويه حاضرا ومايرويه عن ماضيه.

وإلى هذا الجانب المختص بطريقة الدخول إلى الحدث سنجد جماعة السكارى وقد اصطفوا وراء الإمام وقد استولى عليهم السكر، فأحسوا بثقل الصلاة وطولها، وهذا الجانب قد تكرر من زاوية أخرى فى المقامة "الأصفهانية" وكان عيسى بن هشام على وشك الرحيل ضمن قافلته أدركته الصلاة فعاش لحظة حيرة بين فوت الجماعة وفوت القافلة، فآثر الدخول لأداء الصلاة، لكنه لتوتر حالته كان شديد الإحساس بطول الصلاة[٦١]. وقد وصف عيسى بن هشام هذا المشهد من زاوية إحساسه بطريقة دقيقة جدا فى الإيحاء بالملل والإحساس بالبطء والضيق بالانتظار وتوقع الخسارة من حيث أراد الأجر[٦٢]. وتكرر صورة الإمام البطيئ إلى درجة الإملال فى المقامة "الموصلية"[٦٣]. لكنه هذه المرة أمام محتال لاضير أم يكون أبا الفتح نفسه، وأن إمامته محجرد حيلة للفوز بغنيمة حتى لايجد حرجا فى أن يترك المصلين سجودا ويهرب. وإذا دل هذا على ضيق بعض الناس بالوعاظ أو أن الوعظ قد تحول إلى مهنة فى ذلك العصر وكل مهنة عرضة للتحريف، فإن ما يعنينا هنا "اللازمة" المتكررة فى مشهد الصلاة البطيئة وضيق بعض المصلين وملهم لدوافع داخلية خاصة بهم.

وفى هذه المقامة الخمرية يعبر عيسى بن هشام عن أبى الفتح الإسكندرى حين يكشف أمره بصيغة: "إسكندرينا أبو الفتح" بكل ماتحمل العبارة من ود وإحساس بالقرب ووحدة الطينت مما أشرنا إليه فى فقرة الوجه والقناع. ثم يذكر

عيسى بن هشام أبا الفتح بأبيات سمعها منه قديما، اعترف فيها بتنكره وتنقله بين المهن ورضائه عن سلوكه، مع إضمار التوبة فيما لو طال به العمر هذه الأبيات المدعاة هي:

كان لي فيما مضى	عقل ودين واستقامه
ثم قد بعنا بحمـــد	الله فقها بحجـامه
ولئن عشنا قليلا	فاسأل الله السلامـه

والأبيات بمعناها قد تكررت على لسان أبي الفتح مرارا، لأنها تعبر عن جوهر شخصيته، أما الإشارة إلى مهنة الحجامة وأنها كانت المهنة الأولى لأبي الفتح التي تحول عنها إلى الكدية تحت أقنعة لمهن أخرى فإننا نجد النص عليها في عدة مقامات مثل "الحلوانية" التي يظهر فيها أبو الفتح ممتهنا الحجامة صراحة وليس تخفيا، ويتمتع بالطرافة وخفة الظل ونعرف من حديث الشخصية عن نفسها أنه يجمع حدة الذكاء إلى الهلوسة والتخليط[٦٤]. وفي المقامة "الأرمينية" يدعي أبو الفتح أنه حجام ليحصل على بعض الأدم بعد أن وضع إصبعه فيه فتقزز منه صاحبه بعد أن أعلن أبو الفتح إدعاءه الحجامة[٦٥].

ونتأمل عناصر البناء الفني في هذه المقامة فنجد الهمذاني قد إستخدم "المأثور" من الحيل والوسائل التي يبث بها التشوق ويحدد من خلالها الشكل والهدف: فالمقامة مروية عن عيسى بن هشام وهو مشارك في صناعة الحدث وليس مجرد راوية له، بل نستطيع أن نلمح قدرا من التوازن في الوجود وفي التأثير وكأنها مناصفة دقيقة بين ابن هشام والإسكندري وقد دل تلخيصنا السابق للحكاية على أنهما تبدأ بفعل يصنعه عيسى وقد وصل بهذا الفعل إلى غايته حين أدى به السكر والظهور في المسجد إبان صلاة الجماعة إلى عقوبته مع أصحابه وطردهم،

وإذ يكتمل هذا الحدث ويصل إلى غايته ينتقل عيسى من موضع الفاعل المؤثر إلى الراوية المراقب المتلقى لحدث يصنعه غيره، أما هذا الغير فكان الإسكندرى نفسه الذى تولى صنع الحدث التالى، ونحن نطلق عليه هذه الصفة من قبيل التوسع والتسهيل، وليس فى النصف الثانى من المقامة أحداث وإنما فيا حيلة أو شخصية متخفية تتكشف عن واقع مناقض، وبذلك تختم المقامة وتكتسب مغزاها النهائى.

أما عناصر التشويق الموزعة بين المرحلتين فإنها تدور فى الصيغ المألوفة من المفاجأة والتنكر والمغامرة والتعرض للعقوبة ... إلخ، على أن البناء هنا يتسم بصفة أساسية نجملها فى أنه قام على نوع من الثنائية والتقابل بين الأضداد، وقد لاحظنا أن الحكاية الممتدة قد تسمت مناصفة بين الراوية والبطل، قام كل منهما بأداء دوره فى حين كان يقوم الآخر بالدور المساند. ولكن مانقصده بالثنائية أو التوازى بين النقيضين يتجاوز هذه القسمة فى الإطار الفنى إلى توزيع الصفات وتصوير الشخصيات واستخدام اللغة. فمن ناحية تصوير الشخصيات سنجد أن شخصية عيسى بن هشام توصف بصفات متقابلة متضادة تجعل منها شخصية ذات ظاهر وباطن أو كأنها مصابة بالإنقسام على نفسها[٦٦]. فهى تمارس الحياة على مستويين متباعدين وتتحرك بين فريقين من الأصدقاء متناقرين بالطبيعة. فقد كان لديه إخوان للمقة وآخرون للنفقة، أى ان لدينا فريقا للمحبة الصافية وفريقا للأنس والقصف. ويقابل هذا سلوكا أنه كان يرتع ويلعب وأيضا يتعبد ويؤدى الفروض، وكما سبقت الإشارة فإن الواقعة قد حدثت حين خلط بين الشخصيتين المتباعدتين. هذه الازدواجية بين الجد والهزل، بين نوعى الأصدقاء قد تحققت لدى أبى الفتح الإسكندرى بطريقة أخرى فقد كان إمام مسجد القرية ولكننا بعد حين نجده يعمل مغنيا فى إحدى الحانات. فهذا التقابل أو التضاد بين إمام المسجد ومطرب الحانة

يوازى التضاد الآخر السابق فى شخصية عيسى بن هشام بين فريقين من الأصدقاء او سلوكين فى الليل والنهار. وإذا كان عيسى بن هشام قد وقع فى المأزق حين خلط أوراق الصلاح بأوراق الفساد فإن الإسكندرى ـ ذا الأعصاب الثابتة والتمرس بالحيلة والمكابرة ـ لم يطرف به جفن حين كشف عيسى بن هشام حيلته وتخفيه، بل راح يدافع عن سلوكه ويفاخر باحتياله:"أى دكك ترانى"[٦٧]. ويقول:

أنـا من كل غبـار أنا من كل مكـــان
ساعة ألزم محـرا يا، وأخرى بيت حان
وكـــذا يفعـل من يعقـل فى هـذا الزمـــان

وهكذا يتخلص الإسكندرى من قلق الشعور بالذنب ـ إن كان لديه مثل هذا الشعور ـ بالاعتراف به وتسويغه والدفاع عنه.

وهكذا تتوازى وتتوازن الثنائية الأخلاقية عند عيسى بن هشام بالثنائية الوظيفية عند الإسكندرى لتقدم نمطا فريدا من البناء الفنى فى مقامات الهمذانى، وقد قامت الصفات الجزئية بهذا الدور الثنائى نفسه حين عبرت عن صفات متضادة حينا، وحين جاء الجواب مخالفا لمطلب السؤال حينا آخر، فنجد عددا من الصفات المتضادة او المتقابلة مثل:

جـــــــد ـــــــ هـــــــزل
العقـــــــة ـــــــ النفقـــــــة
النهار ـ النـــاس ـــــــ الليل ـ الكـــأس
وراء ـــــــ أمـــــــام
خشـــــــرج ـــــــ تباشر وتناشـــر
قتلـــــــت ـــــــ أحيـــــــت

فتاة كالبـــــرق ـــــــــــ عجوز الملـــــق

كالليهـــــــــب ـــــــــــ كبرد النســـــــيم

فهذا ليس من قبيل اللعب اللغوى بقدر ماهو تأكيد لتلك الثنائية التى نلمحها فى الصفات بعامة وفى طبائع الأشخاص.

وحين يذهب عيسى بن هشام إلى الحان ويسأل عن مطرب النادى تخبره فتاة الحان عن وجود مطرب شيخ ظريف الطبع طريف المجون(٦٨). ثم تروى على بده علاقتها بهذا المطرب الشيخ وكيف تعرفت به فتذكر من صفاته مالايفيد فى صناعته، بل لعله أن يعاكس ويضاد المطلوب حين تصف كيف امتدت الثقة بينهما بقولها:"وذكر لى وفور عرضه وشرف أومه فى أرضه ماعطف به ودى وحظى به عندى". فليس وفور العرض وشرف الأرومة مما يتفاخر به المطربون أو يدخل فى سر صناعتهم وتفوقهم فيها. وهذا ضرب من الثنائية طريف ودقيق، وكذلك تقوم الأوصاف بدورها المؤكد لطبيعة التجربة، فليل السكارى أخضر وموج البحر فى عيونهم مغتلما، هذا الوصف ينبع من شعور المخمور أن الظلام يتحرك ويتصاعد فى طبقات كالأمواج، كما ان الوصف بالاغتلام له ظلاله الجنسية التى تدل على اضطراب الباطن واشتهاء شئ ما مجهول(٦٩). ثم نلاحظ أخيرا كيف ربط الهمذانى أول هذه المقامة بنهايتها ربطا فنيا جيدا يعطى إحساسا بالرمز، فقد بدأت المقامة بليلة سكر وانتهت بجلسة سكر فى حضرة مطرب يتلون بكل الألوان، ولد يعنى هذا أن كل ماجرى لم يكن إلا أحداثا تجرى فى خيال سكير، وبخاصة أن الهمذانى فى طريقة دخوله إلى الحدث لم يحدد الواقع بالطريقة الصلبة التى تجعلنا نتقبل التجربة وكأنه لامحيد عنها فهذه الثنائية فى المدخل وتقسيم حياة عيسى بن هشام بين الجد والهزل والصحو والسكر، وأصدقاء المحبة، وأصدقاء الأنس تجعلنا لانطمئن تماما

إلى دلته فى رواية مايجرى عليه لأنه يرويه من زاوية المشاركة فيه، وهو من نعرف إدمانا، وعبثا فى تلك الليلة التى يختارها ليروى حكايتها، يذكر أله مع رفاقه تعاطوا نجوم الأقداح حتى نفد مامعهم، فتراءى لهم أن يستكملوا سكرهم بما ادخروا من الدنان، فشربوا حتى أتوا عليها. فسول بهم شطط السكر ان يستكملوا متعتهم عند الخمار وكأنما لم يكفهم ماشربوا، وفى الطريق ثوب "منادى الصبح" وهكذا يظهر الوجه الآخر للشخصية فى موقف لايحتمل الوجهين ولايقبل التعامل بينهما، وهكذا دخل السكارى فاصطفوا وراء الإمام كما يزعم عيسى بن هشام "أيام البررة الكرام بوقار وسكينة وحركات موزونة" ولحن نعرف أن هذا ممكن بالنسبة لمن كان فى حالتهم لكن الهمذانى لايجد حرجا فى تقديم هذه الأوصاف فى غير موقعها وسياقها استجلابا للفكاهة من جانب وايماء إلى كل مايرونه سكير عن نفسه هو محض خيال واوهام.

فى هذه المقامة بصفة خاصة تتأكد العلاقة العضوية المباشرة بين الوجه والقناع بل تكاد المسافة تختفى بينهما، فإذا لم يكونا قد التقيا لصنع حدث واحد أو حادثة واحدة فإنهما معا يصدران عن هذه الازدواجية التى أشرنا إليها من قبل. وهذه ليست ازدواجية السلوك والأخلاق وإنما ازدواجية التكوين فى صميم الشخصية.

هذه رؤية نقدية للمقامة "الخمرية" التى نرى انها تنطوى على أكمل أشكال المقامة، وأنها استجمعت أهم خصائص هذا الفن عند بديع الزمان الهمذانى.

هوامش

١- محمد بن سلام الجمحى - "طبقات فحول الشعراء" - شرح/محمود محمد شاكر-٢جـ - مطبعة المدنى - القاهرة - الجزء الأول ص٤٦،٤٨،٢١٥،٢٤٤ وغيرها.

٢- أطلق الأستاذ أحمد أمين على القرن الرابع الهجرى تسمية (ظهر الإسلام) والظهر كما يقول اللغويين، عالية النهار أو قمة الوقت، وفى كتاب آدم ميتز (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، أو عصر النهضة فى الإسلام) ترجمه إلى العربية الدكتور محمد عبد الهادى أبوريدة. هكذا تترادف الإشارات إلى أهمية القرن الرابع الهجرى وإلى تصدر الفكر فيه. وقد توفى أبو العلاء المعرى مؤلف رسالة الغفران عام ٤٤٩هـ، وتوفى ابن شهيد الأندلسى أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شهيد مؤلف رسالة التوابع والزوابع عام ٤٢٦هـ، ١٠٣٥م.

٣- كان موضوع أطروحتى للماجستير، وقد حصلت الرسالة على تقدير "ممتاز" من كلية الاداب - جامعة القاهرة عام ١٩٨٢م.

٤- كان هذا موضوع أطروحتى للدكتوراه، التى حصلت فيها على مرتبة الشرف الأولى من كلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٨٧م.

٥- نشر معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة (جامعة الدول العربية) عام ١٩٦٤م.

٦ - كليوباترا ملكة بطلمية حكمت مصر في القرن الأول ق.م وانتهت حياتها بمأساة وكانت ملهمة لكثير من المسرحيات والروايات في آداب مختلفة. أما هيباتيا التي يصفها الدكتور محمد غنيمي هلال بأنها أول فيلسوفة مصرية وقد عاشت في أوائل القرن الرابع الميلادي بالاسكندرية وكتبت عنها مسرحيات ودراسات مختلفة. راجع ما كتب بشأن هاتين الشخصيتين في كتاب دراسات أدبية مقارنة، د. محمد غنيمي هلال - دار نهضة مصر - عام١٩٨٥. أما فيما يتعلق بشخصية شهر زاد، وليس بن الملوح فانظر ما كتب عنهما في كتاب النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، للدكتور محمد غنيمي هلال - معهد الدراسات العربية العالية (جامعة الدول العربية) ١٩٦٤ - وفيما يتعلق بشخصية ليس وموقف شعراء الفرس منها وتطويرهم لها بحيث تحول ليس من محب عذري إلى عاشق صوفي فاستقر بها نموذجا إنسانيا، انظر لغنيمي هلال "ليلى والمجنون" ترجمة لنص الشاعر الصوفي الفارسي عبد الرحمن الجامي الذي ولد عام ٨١٧هـ - ١٤١٤م - دار نهضة مصر للطبع والنشر.

٧ - محمد غنيمي هلال - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة معهد الدراسات العربية العالية - جامعة الدول العربية - ١٩٦٤ - ص٧.

٨ ـ المصدر السابق ص٨.

٩ ـ المصدر السابق ـ ص٢٤. وراجع ايضا الثعالبى (أبو منصور عبد الملك النيسابورى) يتيمة الدهر جـ٣ ـ ص٣٢١،٣٢٣ ـ القاهرة ـ ١٢٥٣هـ،١٩٤٣م. وليست شخصية أبى دلف الأولى بين الشعراء الذين دافعوا عن منهجهم فى الحياة القائم على التسول والحيلة ومخادعة الناس، فقد كتب ابن المعتز فى دراسته عن طبقات الشعراء المحدثين فصولا عن الظوكى والحمقى من الشعراء، انظر ابن المعتز ـ ص٢٤٨،ص٣٤٠،٣٨٢ وما بعدها ـ وهو مسبوق أيضا بإشارات من الجاحظ إلى شعراء من نفس الصفة، انظر البيان والتبيين ـ جـ٢ ـ ص٣٤٤،٣٦٤ ـ جـ٤ص١،١٠١ ـ فأبو دلف كشخصية أو نمط سلوكى مسبوق بأشباه كثيرين ولكن الأهم ان هذه الشخصية كانت معاصرة لفنان مبدع لم يضيع فرصته فى استخدام النموذج وتطويره وبهذا تحول من شخصية واقعية محددة إلى نموذج إنسانى عام يجسد محنة الضائعين فى عصور الأزمات عبر التاريخ.

١٠ ـ النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة ـ ص٢٨.

١١ ـ المصدر السابق ص٢٦.

١٢ ـ المصدر السابق ص٢٧.

١٣ - ا.م فورستر - انظر كتاب E.M. Forster, Aspects of Novel P. 45, 55 & P 82,83 وفى هذه الصفحات يعرض للشخصية الجاهزة والشخصية النامية وعلاقتهابالحبكة وإمتداد الشخصية فى الزمن.

١٤ - آلن روب جرييه "نحو روايه جديدة" دراسات فى الآداب الأجنبية - ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى وتقديم الدكتور لويس عوض - دار المعارف - ص ١١. ويشير الدكتور لويس عوض فى مقدمته لترجمة كتاب "جرييه" ملخصا خصائص مدرسة الرواية الجديدة وهو يعتبرأحد دعائمها بأنها ثورة على المدرسة النفسية فى القصة وثورة على المدرسة التقليدية أيضا، ويقول بعبارة أكثر تحديدا "وربما كان المقياس هنا (فى الرواية الجديدة) ليس فعل الإنسان فى الشئ وإنما انفعاله به ...وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمان أيضا كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء فى المكان أوضح وارسخ من وجودها فى الزمان.

١٥ - شرح مقامات بديع الزمان الهمذانى - تح/محمد محيى الدين عبد الحميد - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - المقامة الحمدانية ٢٩ - ص ٢٠٧.

١٦ - المقامة المجاعية ٢٥ - ص ١٦٢.

١٧ - المقامة الحلوانية ٢٣ - ص ٢٣٦، ٢٣٧.

١٨ - المقامة الحرزية ٢٣ - ص ١٤٦.

١٩ - المقامة الجرجانية ٩ - ص ٥٦.

٢٠ - المقامة البلخية ٣ - ص ٢١.

٢١ - المقامة الشيرازية ٣٢ - ص٢٧، ٢٢٨.

٢٢ - المقامة الخلفية ٣٨ - ص ٢٩٨.

٢٣ - الجاحظ - البيان والتبيين - تح/ عبد السلام هارون - ص ٨٩،٩٠ ذكر هذا منسوبا إلى سهل بن هارون ونص عبارته: "لو أن رجلين خطبا أو تحدثا أو احتجا أو وصفا، وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا ولباسا نبيلا وذا حسب شريفا، وكان الآخر قليلا لمينا وباذ الهيئة دميما وخامل الذكر مجهولا ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة وفي وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم. وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ويشغلهم التعجب منه على مساواة صاحبه به ولصار التعجب منه سببا للعجب به ولصار الإكثار في شأنه علة للإكثار في مدحه لأن النفوس كانت أحقر ومن بيانه أيأس ومن حسده

أبعد فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبونه وظهر منه خلاف ماقدروه تضاعف حسن كلامه فى صدورهم وكبر فى عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم وكلما كان ابعد فى الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب. وكلما كان أعجب كان أبدع". والجاحظ فى هذا الاقتباس الذى نقله عن سهل بن هارون يضع أمام أعيننا إحدى وسائل التأثير الدرامى بصفة عامة من حيث تقوم الدرما على التناقض والكوميديا بصفة خاصة التى من اهم وسائلها مفاجأة المشاهد بعكس مايتوقعه من الشخصية كلاما وسلوكا.

٢٤ - هو الأديب الروائى جمال الغيطانى (الصحفى بدار أخبار اليوم بالقاهرة) صاحب رواية الزينى بركات المشهورة وما بعدها من أعمال مثل وقائع حارة الزعفرانى، رسالة فى الصبابة والوجد - البصائر فى المصائر - شطح المدينة وغيرها. ويدل أسلوبه فى الزينى بركات بخاصة، وتسميته رواياته المتأخرة، على اهتمام بالجانب التراثى. ولعله من هذا المنطلق عنى بإخراج مقامات بديع الزمان الهمذانى - انظر طبعة مؤسسة اخبار اليوم ١٩٨٨ - وقدم لها بما تضمن الرأى الذى نعرضه الأن.

٢٥ - أنظر مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى وشرحها للعلاقة الفاضل الشيخ محمد عبده - تقديم جمال الغيطانى - طبعة مؤسسة أخبار اليوم - المقدمة ص ز - ١٩٨٨.

٢٦ - انظر - عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠:١٩٨٣" دار المعارف - الطبعة الثالثة - مكتبة الدراسات الأدبية - ١٩٧٦.

٢٧ - المرجع السابق - وبعض مما أشار إليه جمال الغيطاني مفاد من ثقافة الخاصة فقد درس في المدارس الصناعية وتخصص في نقش السجاد وقد انعكس هذا الإدراك الجمالي للنقشات المتصلة المنفصلة على تشكيل رواياته وبخاصة روايته الأولى "الزيني بركات".

٢٨ - نقصد بالرواية هنا ماترجمت إليه كلمة "Novel" التي تعني:السرد النثري الممتد الذي يصف سلسة من الأحداث تتجه إلى تصوير المجتمع بعناصره الخارجية والاهتمام بالشخصية الإنسانية بحركاتها الخارجية وعالمها الداخلي في آن واحد، وهذا هو القدر المشترك في تعريف الرواية التي تنقسم إلى فنون ومستويات كالرواية الخيالية والرواية التاريخية ورواية المغامرات وهذا يباعد بيننا وبين ما أردناه بهذه الإشارة إلى مصطلح الرواية التي تعتبر النزعة الواقعية والقضية الاجتماعية والشخصية الإنسانية أهم ركائزه - انظر تعريف Novel في معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبه.

٢٩ - اسطورة الصندوق - انظر ما كتبه الدكتور لويس عوض في كتابه "تصوص النقد الأدبي" - اليونان - دار المعارف ١٩٦٥ - في ترجمته لأفلاطون

وفيها يحدد خصائص فلسفته وفكره النقدى الذى يقوم على أن "الأشكال منفصلة تماما من الأشياء ومتميزة عنها" ـ أما أسطورة الصندوق فهى تجسيد لهذه الفكرة حيث يتخيل أن الحقائق المطلقة او ماهية الأشياء توجد فى داخل صندوق فيه ثقب وعبر هذا الثقب تنعكس ظلال الأشياء فى داخله على حائط أمامنا، مما تدركه الأبصار والحواس عموما هو صورة الأشياء فقط، الصور المتغيرة أو العرضية، أما الماهية او الحقيقة فتدرك بالفكر. ـ انظر ص ٢٢٧،٢٣٨ ـ من المرجع المشار إليه.

٣٠ ـ نعرف ان من أساليب التقديم القصصى، أن تكتب القصة بضمير المتكلم فيكون راويتها هو بطلها المشارك فى أحداثها ولكن القصة تكتب أيضا بضمير الغائب وتقدم الأشخاص بأسمائها ونحن نتقبل هذه الطريقة فى التعرف على الشخصيات والأحداث دون أن نسأل الكاتب (المؤلف) كيف عرفت هذا كله وأين انت منه؟

٣١ ـ مقامات بديع الزمان الهمذانى ـ المقامة السجستانية ٤ ـ ٢٦،٢٧.

٣٢ ـ مقامات بديع الزمان الهمذانى ـ المقامة السجستانية ٤ ـ ص ٢٠.

٣٣ ـ رسالة مخطوطة ـ السخرية فى أدب الجاحظ ـ ص ٣٥ ومابعدها.

٣٤ ـ المقامة الأصفهانية ١٠ ـ ص ٦٤، ٦٥.

٣٥ ـ راجع هذه الصيغ فى المقامات، الآزانية ص ٢٠، السجستانية ص ٣٠، الكوفية ص ٣٤، المكفوفية ص ٩٣، وقد حصرنا فيها جميع صيغ التعبير عن التعريف.

٣٦ ـ المقامة الأسدية ٦ ـ ص ٣٥.

٣٧ ـ وهما المقامتان الثانية عشرة، والثالثة والأربعون، وهناك مقامات أخرى يختفى فيها شخص الإسكندرى أو مايشار إليه إجمالا أو وصفا وقد يقوم ببطولة المقامة شخص آخر ولكن هذا غير مانقصد من أن يكون الراوية هو نفسه البطل وهذا يتحقق فى المقامتين المشار إليهما تحديدا.

٣٨ ـ انظر مقدمة محمد محيى الدين عبد الحميد، فى نسخة دار النشر العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٧٩ ـ ومقدمة الإمام محمد عبده ـ نسخة دار أخبار اليوم ١٩٨٨ ـ القاهرة.

٣٩ ـ المقامة السجستانية ٤ ـ ص ٢٥:٣٠.

٤٠ ـ إشارة إلى النحو التحويلى أساس نظرية "شومسكى" الذى رأى أن صيغة الماضى هى الأساس وأن التحول إلى المضارع أو الأمر يحتاج إلى دوافع إضافية بلاغية والدافع هنا هو كسر الإيقاع الزمنى بالخروج من صيغة

الماضى إلى المضارع، وأيضا تشخيص المشهد من حيث تدل صيغ المضارع على الحضور.

٤١ - كذلك سنلاحظ أن هذه المقامة مكونة من ثلاث نقلات (وهو أمر نادر فى بناء المقامة عند الهمذانى التى يقوم عادة على حدث واحد):

١) اعتراض الأسد طريق القافلة والتغلب عليه.

٢) ظهور شاب جميل الهيئة يقدم نفسه رقيقا طواعية للراوى فيقبله، ثم يتكشف عن قاطع طريق خطير.

٣) بلوغ حمص والالتقاء مصادفة بالاسكندرى وبذلك تحقق تطلع الراوية لما كان يصبو إليه. وتختم المقامة. وفى المشهد الوسيط (قاطع الطريق) لجأ الهمذانى إلى الحوار وهو حوار مشوق من حيث يقوم على موضوع غير ممكن الحدوث ولكن لباقة اللص والجشع الغريزى فى الإنسان (الراوية) يجعله يصدق دعاوى ومزاعم قاطع الطريق.

٤٢ - البيتان هما:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

أما تهكم الباقلانى من البيتين فقد جاء فى كتابه "إعجاز القرآن" إذ قال:" وقد كان يكفيه أن يذكر فى التعريف بعض هذا، وهذا التطويل اذا لم يفد كان ضربا من العى...)

الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب "إعجاز القرآن" ـ دار المعارف ـ الطبعة الرابعة ـ ص١٦٠.

ويقول في مكان آخر:"لم يقنع بذكر حد حتى حده بأربعة حدود كأنه يريد بيع المنزل، فيخشى ـ إن أخل بحد ـ ان يكون بيعه فاسدا أو شرطه باطلا"وهذا تهكم مابعده تهكم بذكر الأماكن التي نص عليها امرؤ القيس في حين أنها تحمل دلالة خاصة متضمنة في علاقة الشاعر بهذه الأماكن.

٤٣ ـ تعرض الجاحظ في كتابه "البخلاء" ـ في بعض المواضع ـ إلى طبيعة البخل المتأصلة في نفوس البخلاء التي لايشك في انها طبيعة المدينة أو البلد التي يعيشون فيها قد تشربت في نفوسهم جميعا كبارا وصغارا. ومثال على ذلك مدينة "مرو" بخل المراوزة "وخراسان" "والخرسانية" وأهل البصرة من المسجديين"... كما ذكر أصحاب المهن والحرف وعرض لأصناف بخلهم وتقتيرهم. الجاحظ ـ عمرو بن بحر ـ كتاب البخلاء (بخل المراوزة والخرسانيين) ـ ص ١٧ :٢٨ (أهل البصرة من المسجديين) ـ ص٢٩ : ٣٤. أما أصحاب المهن فمثالهم (قصة الكندى) ص ٨١ :٩٣.

٤٤ ـ المقامة الآزانية ٢ ـ ص١٨.

٤٥ ـ المقامة البلخية ٣٣ ـ ص٢١.

٤٦ ـ المقامة السجستانية ٤ ـ ص٢٥.

٤٧ ـ المقامة الإبليسية ٣٥ ـ ص ٢٥٣.

٤٨ ـ المقامة الحلوانية ٣٣ ـ ص ٢٣٢.

٤٩ ـ المقامة المضيرية ٢٢ ـ ص ١٢١.

٥٠ ـ المقامة الخمرية ٤٩ ـ ص ٤١٥.

٥١ ـ المقامة الأسدية ٦ ـ ص٣٥.

٥٢ ـ المقامة الأسدية ٦ ـ ص ٣٦.

٥٣ ـ الحيلة التي احتالها الراوية للخلاص هي : أن قاطع الطريق عندما طلب من الراوية نزع ثيابه بما فيها قال له الراوية ـ وهو ينوي الاحتيال للخلاص منه : هذا خف لبسته رطبا فليس يمكنني نزعه، فقال (قاطع الطريق) : على خلعه، ثم دنا إلى لينزع الخف، ومددت يدي من منته، فما زاد على قم فغزه، وألقمه حجره". المقامة الأسدية ـ ص ٤٤.

٥٤ ـ خرج الإسكندرى من دار التاجر البغدادى البخيل مسرعا وجعل يعدو والتاجر يتبعه ويصيح:"يا ابا الفتح المضيرة، وظن الصبيان أن المضيرة لقب له فصاحوا صياحه، فرمى احدهم بحجر من فرط الضجر، فلقى رجل الحجر بعمامته، فغاص فى هامته. يقول الإسكندرى فأخذت من النعال بما قدم وحدث. ومن الصفع بما طاب وخبث، وحشرت إلى الحبس، فأقمت عامين فى ذلك النحس، فنذرت أن لاأكل مضيرة ماعشت، فهل أنا فى ذا بالهمذان ظالم". المقامة المضيرية ٢٢ ـ ص ١٤٢ ، ١٤٣.

٥٥ ـ المقامة المضيرية ٢٢ ـ ص ١٢٣.

٥٦ ـ وفى كافة الجوانب تتجلى انتهازية التاجر البخيل ودهاؤه فى الإيقاع بالأغرار والاستيلاء على ممتلكاتهم بأقل الأسعار، دون وازع من خلق او ثهامة وكأن الهمذانى يمهد لقارئه ان يتقبل ختام المقامة، حيث نكتشف أن التاجر لم يفكر مطلقا فى الوفاء بما وعد من تقديم الطعام، فلعل هذه المقامة تعبر عن المستوى الأعلى فى بناء الشخصية بصفة خاصة، ولعل هذا ماأغرى كاتبا مسرحيا معاصرا هو الأستاذ الفريد فرج أن يعيد تشكيلها فى مسرحية من فصل واحد فى مجموعة (رسائل قاضى أشبيلية) وهى إحدى هذه الراسائل.

٥٧ ـ وفى فقرة تالية سنتوقف عند هذه المقامة الخمرية لنكشف عن الجوانب الجيدة فى بنائها وبخاصة فيما يتصل بالعلاقة الشخصية بالمكان والحدث.

المقامة الخمرية ص٣٤ من البحث.

٥٨ - لاحظ ثنائية الوصف للشخصية وما بين هذه الثنائيات من تناقض فإننا سنتوقف عند هذه الخاصية التي نعتبرها جوهر التركيب الفني لتلك المقامة.

٥٩ - راجع وصف الجاحظ لصورة البخيل عند لقاء الطعام. في كتاب البخلاء ص ٦٩،٧٩.

٦٠ - نوضح هنا أننا لم نرد من القول بأن عيسى بن هشام يحكي عن فترة زمنية مضت أنه استخدم صيغة الفعل الماضي (كنت) ،(دخلت) ، (تفق لي) لأن استخدامه للماضي شائع في جميع المقامات بدرجة تكاد تجرده من معنى الزمان، وكأنه مجرد طريقة في السرد الحكائي اما ماتعنيه من أنه يتحدث عن مرحلة من العمر سابقة فمستخلص من قرائن السياق مثل إشارته إلى "عنفوان الشبيبة"،"كنت في سني في فتاء"، وكنت وأنا في السن".

٦١ - المقامة الأصفهانية ١٠ - ص٦١.

٦٢ - انظر عبارته تفصيلا في المقامة الأصفهانية ص ٦٢.

٦٣ - المقامة الموصلية ٢١ - ص ١١٩.

٦٤ - من وصفه لهذا الحجام قوله "تجاذبني برجل لطيف البنيه، مليح الحيلة، في صورة الذمية".

٦٥ - المقامة الأرمينية ٣٦ ص ٢٨٣.

٦٦ - لانريد من هذه الإشارة مايقصده علم النفس التحليلي بمرض "الشيزوفرينيا" أو الفصام، حيث يعيش الشخص حياتين منفصلتين وكأنه شخصيتان لايعلم أحدهما بما يفعل الآخر. إن مانعنيه هنا أن عيسى بن هشام يعيش نمطين من الحياة متباعدين جدا أو متناقضين لكنه على وعي تمام بما يفعل ويدرك هذا الانقسام ويرتب حياته عليه. وحين حدث الخلط بين القسمين بأن ذهب إلى الصلاة سكران فكانت الواقعة.

٦٧ - كما يقول شارح المقامات "النكاك" اصله الهدام وأراد منه المحتال لأنه بحيلته يهدم كل بناء ترفع الأمانة صرحه وتعلى الثقة ذراه.

٦٨ - المقامة الخمرية ٤٩ - ص٤٣٣ ، ٤٣٤.

٦٩ ـ "الغلمه" تجاوز الحد فى الشهوة، وقد جاء فى لسان العرب منسوبا لحديث تميم والجساسة :"فصادفنا البحر حين اغتلم، اى هاج واضطربت أمواجه، والاغتلام مجاوزة الحد".