

الأكاديمية العربية الدولية

المقررات الجامعية

www.aiacademy.info | care@aiacademy.info

المُقدّمة

يتيح تنوّع نصوص التراث السردي العربي وتعدده إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث واستكناه ملامحه وقوانينه انطلاقاً من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية. وتمثل هذه الأنواع السردية نصاً منفتحاً على حقول معرفية عدة إذ تشمل قصص الحيوان، والقصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، وأيام العرب، والقصص الإسلامي القرآني والمسجدي، وقصص الأنبياء، وكرامات الصوفية والمنامات وغيرها. ولعلّ هذا التنوّع يجعلنا بحاجة إلى التعرّف إلى تشكلات هذه الأنواع السردية وأنساقها الثقافيّة وأنماط تلقيها في النقد العربي القديم وفي النقد العربي الحديث والجديد.

وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الأنواع السردية الكبرى في السرد العربي القديم وهي: القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وسبب اختياري لهذه الأنواع السردية عائد إلى أنها تشكل جانباً كبيراً من الموروث السردي من خلال ضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات. كما أنّ هذه الأنواع نصوص مولّدة ومتداخلة مع أنواع أدبية عدة في الأدب العربي القديم؛ فالقصة العجائبية تشكّل مصدراً رئيساً للسرد العربي القديم. وهي تمثل كذلك مجالاً للبحث عن المسكوت عنه أو المغيّب في هذا التراث السرديّ. والسير الشعبية نص ثقافي منفتح على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه. والبحث في هذه السير المهمشة يفتح أمامنا آفاقاً جديدة للتفكير في الذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية. وأمّا المقامات فمع أنّ بعض النقاد المحدثين يصنفها ضمن الأدب الرسمي إلا أنني أحسب أنّها نوع أدبي مراوغ؛ إذ تنتمي في شكلها إلى الأدب الرسمي الفصيح في حين أنّ مضمونها تشكّله شخصيات مُهمشة من الفئات الدنيا في المجتمع، إلى جانب

الـــنقد السياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزمان الهمذاني.

إنّ هـــذه الدراسة ترمي إلى الإجابة عن السؤال التالي: كيف كان تلقي السرد العربي بين القديم والحديث؟ ويتفرّع عن هذا السؤال أسئلة أربعة شكّلت محاور البحث وهي:

١- مـــا تشـــكّلات الأنـــواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربية الإسلامية؟

٢- ومـــا الأنســـاق الثقافيّة التي تحكّمت في العلاقة بين القص والسلطة بمخـــتلف مظاهـــرها وتجلـــياتها؟ وما دور القص في مواجهة بنى الســـلطة السياســـية والاجتماعـــية؟ وكيف كان دور المتلقي لبلاغة المقموعيـــن والمهمشـــين فـــي هذه الأنواع السردية؟ وما أنماط هذا التلقي؟

٣- وكيف كان تلقي الموروث السردي العربي في النقد العربي القديم؟

٤- وهـــل اخـــتلف تلقـــي النقاد العرب المحدثين عن تلقي النقاد العرب القدامى؟

وفـــي سعيي للإجابة عن إشكالية البحث الأساسية لم أجد في الدراسات الســـابقة التـــي اطلعتُ عليها أية قراءات نقدية تناولت موضوع السرد العربي القديـــم وتلقيه تناولاً متكاملاً. إذ نجد أنفسنا في هذه الدراسات أمام ثلاث فئات مـــن التـــناول. ففـــريق من الباحثين يدرج السرد العربي القديم في إطار النثر مغفـــلاً خصوصـــيته، وفـــريق آخر يقتصر في بيان الأنساق الثقافيّة على أحد الأنـــواع الســـردية دون سائر الأنواع الأخرى. وفريق يشتغل بالمادة الحكائية والخطاب الحكائي، دون النظر إلى الأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل.

ومـــن الدراسات التي أفدتُ منها بعض الدراسات الحديثة الخاصة بنقد النـــثر ومـــنها: دراسة **خالد رباح أبو علي، نقد النثر في تراث العرب النقدي**

حتى نهاية العصر العبّاسي ٦٥٦هـ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ودراسة محمد خير شيخ موسى، نقد النثر العربي حتى القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الحفيظ السطلي، جامعة دمشق ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م. وهاتان الدراستان تعالجان الأنواع السردية (القصصية)، بإدراجها ضمن منظومة أكبر هي النثر العربي القديم. وقد كان غياب تصوّر منهجي محكم فيها سبباً في التتبع الأفقي الذي قام به خالد أبوعلي لنقد المقامات. في حين أنّ محمد خير شيخ موسى قد اكتفى بالتتبع التاريخي لآراء بعض النقاد العرب القدامى في الأمثال والقصص والمقامات دون التعمق في آرائهم لبيان الركائز الرئيسة التي وجّهت أنظارهم تجاه الموروث السردي العربي القديم. كما أنّ الباحث أقحم آراء النقاد العرب المحدثين حول تلك الأنواع السردية في الفصل الخاص بالنقاد القدامى.

وتُعد دراسة ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط١، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١م، من الدراسات النقدية القليلة التي حاولت بيان مواقف النقاد العرب القدامى من القص والأشكال القصصية، ولكنها أهملت دراسة أشكال القص في تحولاتها وعلاقتها بالمحضن الثقافي العربي الإسلامي.

وقد أفدتُ كذلك من **الدراسات الحديثة الخاصة بالسردية العربية، ومن أمثال هذه الدراسات: دراسة عبدالفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.(والكتاب أطروحة دكتوراه نوقشت في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين).**

وتمتاز تلك الدراسة الجادة بأنها تأتي في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عُنيت بالأنساق الثقافيّة في علاقتها بالنص السردي القديم. وقد أفدتُ منها في استجلائي للأنساق الثقافيّة التي ميّزت بعض الأنواع القصصية

في السرد العربي القديم مثل القصة العجائبية والسيرة الشعبية وسائر المقامات، وإن لم يكن الباحث قد تناولها في كتابه.

ومـــن الدراســـات النقدية الحديثة التي تقترب في منظورها من دراسة عـــبد الفتّاح كيليطو دراسة **عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.** وقد اســـتنطق الباحـــث في هذه الدراسة الأصول التي قامت عليها السردية العربية القديمة ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنيتها. وارتبط القص عند الباحث بفضاء الدلالة الدينية. وأدّى به هذا التصوّر إلى إغفال الأنساق الثقافيّة الأخرى التي ارتبط بها القص كالسلطة السياسية والتراتبية الاجتماعية.

وبحـــث نـــادر كـــاظم في **أنماط التلقي التي دارت حول مقامات بديع الـــزمان الهمذانـــي وذلك في كتابه المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات** والنشـــر، بـــيروت، ٢٠٠٣م. وقـــد تنبّه الباحث في هذه الدراسة على علاقة المقامـــات بأفقهـــا التاريخـــي وســـياقها الثقافي متابعاً بذلك الخط الذي انتهجه عبدالفتاح كيليطو في قراءته مقامات البديع والحريري.

ومـــن الدراســـات الحديـــثة التي اهتمت بالأنواع السردية المهمشة في تـــاريخ ثقافتـــنا العربـــية الإســـلامية كتاب **سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائـــية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.** ويستمد هذا الكتاب أهميته من كونه ينطوي على مشروع نظري لتأطير السرد العربي القديـــم. وقـــد حصـــر الباحـــث دراســـة الموروث السردي في صيغة السرد (الخطـــاب) وهـــذا مـــا جعلـــه يغفل المتن الحكائي أو مادة الحكي أو القصة. فتحولـــت دراســـته إلـــى تحليل شكلي خالص منقطع عن الأنساق الثقافيّة التي أنتجت السرد العربي القديم.

وتتسم دراسة **محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥،** بالطابع الموسوعي الذي أراد فيه الباحث أنّ يتعرض لأشكال وأنواع عدة من القصص العربي القديم. وقد قاده تصوّره للتاريخ إلى جعل النصوص السردية تابعة للعامل التاريخي فأصبحت دراسته بذلك تعالج الأدب في التاريخ وليس التاريخ في الأدب.

ولعلّ الدراسات السابقة التي عرضنا لها بيّنت لنا أنّ موضوع السرد العربي القديم بحاجة إلى دراسة منهجية متكاملة تحاول الإفادة من بعض تلك الدراسات الرائدة في مجال السرديات العربية في سبيل النهوض بتأريخ جديد لهذه السردية بتشكلاتها المتنوعة.

وقد فرض موضوع الدراسة منهجي في البحث؛ فاستندت إلى نوعين من المعالجة: الأول: المنهج التاريخي التعاقبي للكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافيّة التي صدرت عنها، والثاني نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مروراً بتلقيها في النقد العربي الحديث والجديد. وهاتان المعالجتان تتكاملان معاً من أجل إيجاد سرديات التلقي التاريخية أو تاريخ تلقي الأنواع السردية، وهو ما تطمح الدراسة لأن تكون خطوة في سبيل تحقيقه.

وقد قمت بعد تحديدي إطاري الموضوع الزماني والمكاني بجمع نصوص الدراسة من مظانّ شتى ومتنوّعة، فإلى جانب نصوص الدراسة القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية، شمل البحث كتب التراث اللغوي والمعجمي، وكتب الجغرافية والرحلات، وكتب الحديث، والفقه، والحسبة، والتفسير، وقصص الأنبياء، وأيام العرب، وكتب السيرة، والمرويات الدينية، وقصص الإسراء والمعراج، والمرويات الشعبية، وكرامات الصوفية، والتاريخ، ونصوص المنامات، والحكايات الرمزية، وكتب القُصاص

والمذكريـــن إلـــى جانـــب نصوص الرّحالة ومشاهداتهم، وكتب التراث النقدي والبلاغـــي، وشـــروح المقامـــات، ومؤلفات النقاد المحدثين والمعاصرين فيما يتصـــل بـــالموروث الســـردي العربي. واجتهدتُ بعد جمع هذه النصوص في إخضاعها للتحليل والتعليل والتفسير والموازنة لربطها بإشكالية البحث الرئيسة وبالأسئلة المتفرّعة عنها.

وتـــتألف هـــذه الدراسة من تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة. فأمّا التمهـــيد فقد بيّنت فيه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات المهمة.

وأمّـــا الـــباب الأول فهو في **السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنســـاق الثقافيّة**، ويبحث الفصل الأول منه (**السرد العربي القديم وتشكلات الأنـــواع الســـردية الكبرى**) لبيان التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وبين حقـــول معرفـــية عـــدة مـــثل المصـــادر الدينية، والفقهية، وكتب الجغرافية، والـــرحلات، والـــتاريخ، والكونيات وغيرها. ويمثل هذا الفصل إطاراً معرفياً يساعدنا على كشف الأنساق الثقافيّة الموجّهة لهذه الأنواع وخاصة في تحوّلاتها عبر عصور عدة.

وأمّا الفصل الثاني من الباب الأول فقد بحث عن (السرد العربي القديم والأنســـاق الثقافيّة)، من خلال محاور عدة هي: القص وعلاقته بالسلطة الدينية والسياســـية، والتراتُبـــية الاجتماعية، وبلاغة المقموعين، والتمثيلات الرمزية، والتمثـــيلات الشـــعبية للـــتاريخ، وصـــورة الآخر، والحاكي والقاص وبلاغة الخطـــاب، والمتلقـــي وبلاغـــة التأويل. وأمّا الباب الثاني فهو عن (**آفاق تلقي المـــوروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث**). والفصل الأول منه (**آفـــاق تلقـــي المـــوروث الســـردي فـــي النقد العربي القديم**) يقف عند تلقي المـــوروث السردي في الموروث النقدي والبلاغي من خلال بيان مواقف النقاد والمؤلفيـــن العـــرب القدامى من الخيال والعجيب. كما يبحث في تشكّل القص

العجائبي، وفي الدراسات الإعجازية والقصص القرآني، والمثل والقصة القرآنية، والنقاد القدامى وأنماط التلقي إلى جانب شروح المقامات. وأمّا الفصل الثاني من الباب الثاني فقد سعى لبيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد العربي الجديد بدءاً من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وكذلك في مرحلة النقد الإحيائي وما بعدها وصولاً إلى تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد.

وأمّا الخاتمة فقد تضمّنت أهم النتائج التي توصلتُ إليها. وتطمح هذه الدراسة أنّ تقدم إضافة ولو بسيطة إلى الجهود النقدية الحديثة في حقل السرديات العربية القديمة للوصول إلى تأريخٍ للسرد العربي القديم، ووضع السرد العربي القديم موضعه في التأريخ الأدبي.

تمهيد

أولاً: رسم الإطار الزماني والمكاني للدراسة:

لـــم يتقـــيّد البحث بإطار زماني محدّد؛ إذ تمثل إشكالية الدراسة انفتاحاً علـــى تلقـــي السرد العربي بين القديم والحديث. ولهذا استعنتُ ببعض السرود التي تعود إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام كما في الحديث عن الأسطورة، و"حديـــث خُرافة"، كما تناولت سُروداً أخرى برزت في عصور تالية. وشملت كتـــب المـــوروث النقدي والبلاغي التي استعنت بها مصادر مبكرة مثل كتب الجـــاحظ، وابـــن قُتيـــبة، واستعنتُ أيضاً بمصادر نقدية حديثة لاستكمال تلقي الســـرد العربـــي القديم في المشهد النقدي الحديث والمعاصر. وأمّا فيما يتصل بتحديد الإطار المكاني فقد أفدتُ من كتب المشارقة والمغاربة معاً لأني أحسب أنّ تغييب النتاج الإبداعي والنقدي لكتاب الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس) ســـيجعل بحثـــي مبتوراً ورؤيتي النقدية قاصرة، ولا سيّما أنّ هؤلاء النقاد كان لهـــم إســـهام كبير في تلقي الموروث السردي العربي القديم إلى جانب شُرّاح المقامـــات مـــثل الشَريشـــي. ولا يمكنـــنا أيضاً أنّ نغفل الجهود البارزة للنقاد المغاربة المحدثين والمعاصرين في لفت الانتباه إلى الموروث السردي العربي القديم.

ثانياً: تحرير مصطلحات الدراسة:

أرى أنـــه لا بـــدّ لـــنا من تحديد دلالات بعض المفاهيم والمصطلحات الـــواردة في هذه الدراسة. وقد اقتصرتُ على أبرز هذه المصطلحات مع وجود مصـــطلحات أخرى بيّنت حدودها ومفاهيمها في مواضعها التي وردت في هذه الرسالة.

١- السرد العربي القديم:

تعـدّدت المقـترحات التـي يقدمهـا النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratology فقـد ترجمها بعضهم بعلم (السرد)، و(السرديات)، و(السردية)، و(نظـرية القصة)، و(القصصية)، و(المسردية)، و(القصيات)، و(السردلوجية)، و(الناراتالوجـيا) [1]. وفيما يتصل بالموروث السردي فإنّنا نجد بعض التسميات المقـترحة مـثل (السردية العربية)، و (الموروث الحكائي العربي)، و (التراث القصصـي)، و (الأدب القصصـي)، و (السـرد العربي القديم). وقد اخترتُ التسمية الأخيرة للدلالة على القصص العربي القديم، وأسوّغ ذلك بما يلي:

- يُقصد بهذا المصطلح دراسة القصص العربي القديم، واستنباط الأسس التـي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من أساليب تحكم إنتاجه وتلقيه. أي أنـنا نبحـث في مكونات البنية السردية للموروث القصصي من راوٍ Narrater ومـروي Narrated ومـروي له Naratee. إلـى جانب دراسة مظاهر الخطاب السردي Narrative Discourse أسلوباً وبناءً ودلالة.
- ويُعد هذا المصطلح مفهوماً جامعاً يتخذ بعد الجنس وتندرج في إطاره التجلـيات السـردية مثل الأخبار، والأسمار، والحكايات، والقصص وغيرها التي تمثّل النوع. وتستطيع بعد تحديد هذه الأنواع أن نرصد الـتحوّلات الطارئـة على بنيتها وصيغتها للوصول إلى كتابة تأريخ للأنواع السردية القديمة.
- ويحـاول هـذا المصـطلح الحديث في المشهد النقدي العربي إبراز الفـوارق النوعـية بيـن فنون النثر العربي القديم الذي يشمل ما هو

---

[1] انظـر: فاضـل تامـر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديـث. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤ [إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، المصطلح السردي نموذجاً، ص١٧٨-١٨٠.

سـردي كالقصة والحكاية والمقامة والسيرة الفنية وما هو غير سردي كالخطابة والرسائل غير الفنية.

٢-الأنساق الثقافيّة: (Cultural Paradigmatics)

إنّ الحديث عن الأنساق الثقافيّة يحيلنا على ذاكرة المصطلح في النظرية النقدية الغربية؛ إذ لم يبلور النقاد العرب القدامى أية نظرية متكاملة حول الأنساق. ويعود الفضل لفرديناند دي سوسير F.de Saussure في إيجاد مصطلح نسق (Code) الذي أشار إليه في إحدى محاضراته (دروس في علم اللغة العام، ١٩١١). والمصطلح يعني عنده مرادفاً للسان (Langue)[١]. والعلامة كما يرى دي سوسير لا توجد خارج النسق اللغوي. فالنسق اللغوي عنده نسق اختلافات في تضادات ثنائية binary oppositions[٢]. وقد نقل كلود ليفي شتراوس Levi-Strauss مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي في دراسته (الأنثربولوجيا البنيوية، ١٩٥٨) قائلاً بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، "فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة"[٣].

وقد أوجد إيكو (Eco) مصطلح "الوحدة الثقافيّة" Cultural Unit، وهي أي شيء يمكن أن يُعرّف ثقافياً ويميّز بوصفه وحدة مستقلة. قد يكون شخصاً، مكاناً، شيئاً، شعوراً، حالةً، توجساً بالشر، خيالاً، هلوسة، فكرة. ونظر إيكو إلى الوحدة الثقافيّة بوصفها وحدة دلالية سيميائية Semantic Unit مُدمجة في نظام. وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين[٤].

---

(١) T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tomel A-M. Berlin, New York, Amsterdam, 1994. PP 124-123.

(٢) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، (٢٣٢)، ص٢١٩.

(٣) T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics P: 124

(٤) Umberto Eco. Á Theory of Semiotics. Indiana University Press. Bloomington. 1979, (Meaning of cultural Unit) P:49, 69

ويشترك لوتمان (Lotman) مع إيكو في مقاربة مصطلح "نسق" ثقافياً. فالنسق عنده أصبح دالاً على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافيّة تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام[١].

وبلورت الدراسات الثقافيّة (Cultural Studies) مفهوم النسق؛ فقد طرح إستهوبAntony Easthope مفهوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخّته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ وآخر شعبي. وحسب مفهوم الفعل الدال يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل[٢].

وأصبح مفهوم (النسق) متضمناً أبعاد النص كافة ومكوّناً لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه. فالنسق الثقافي من الركائز التي تميّز مشروع النقد الثقافي عند ليتش (Leitch)؛ إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافيّة[٣].

ويمكننا أن نحدّد مفهوم الأنساق الثقافيّة "Cultural Paradigmatics بأنها نظم (Systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق، والدين، والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية، والتقاليد الأدبية، والطبقة، وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه. والأنساق الثقافيّة

---

(١) T.A. Sebeok, Encyclopedic Dictionary of Semiotics. P :124

(٢) Antony Easthope, Literary into Cultural Studies. Routledge, London, .1991. P:108

(٣) V.B. Leitch, Cultural Criticism in Literary Theory, Post Structuralism, Colombia University Press, New York, 1992 :P3

لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمد (Canon) في ثقافة ما، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو (غير المعتمد = الأدب الشعبي) [١].

٤- الإشكالية: (Problematic)

عرّف الجرجاني (ت ٨١٦ هـ) (المُشْكل)، "بأنه ما لا يُنال المراد منه إلا بتأمل بعد الطلب، والمُشْكل هو الداخل في أشكاله أي: أمثاله وأشباهه"[٢]. وميّزت المعاجم الفلسفية بين (المشكلة) و (الإشكالية) وذلك بالعودة إلى جذور هذين المصطلحين ونشأتهما في الفلسفة اليونانية وخاصة عند أرسطو ثم ما طرأ عليهما من تطوّر عند الفلاسفة الأوربيين مثل كانط وديكارت وسواهما. فقد عدّ آندريه لالاند المشكلة Problem مرادفةً لكلمة مسألة، وتعني "مهمة منطقية قوامها تحديد شيء بناء على الروابط التي يفترض قيامها بينه وبين أشياء معينة"[٣]. أمّا بالنسبة لكلمة إشكالية Problematic فقد عرّفها لالاند بأنها " سمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة، وربّما تكون حقيقة لكن الذي يتحدث لا يؤكدها صراحة"[٤]. وقد عرّف عبد الرحمن بدوي كلمة إشكالية بأنها "الاحتمال". و"الحكم الإشكالي" هو الحكم المحتمل، وهو المصحوب بالشعور بمجرد إمكان الحكم، بينما الحكم التقريري فهو مصحوب بالشعور بواقعية الحكم "[٥]. ويمكن أن نخلص من التعريفات السابقة إلى القول بأنّ الإشكال هو مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض في الموضوع أو في تصوّره؛ فهو ليس

---

[١] انظر: H. A. Aram Vesser, The New Historicim: Reader, New York, London, Routledge, 1994, Introduction+ PP:1 - 14.

[٢] التعريفات، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١م، ص ٢١٣، ٢١٤.

[٣] موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد ٢، ص١٠٥٢.

[٤] المرجع نفسه، ص١٠٥٢.

[٥] عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤. ص٤٤٦

حالـــة بسيطة مفردة وإنّما هو حالات متراكبة متداخلة. ولذلك فضلت استخدام كلمة "إشكالية" للحديث عن تلقي السرد العربي القديم وتأويله عبر عصور عدة، وهما تلقٍّ وتأويل متشابكان ومتعددا الجوانب لارتباطهما بالأنساق الثقافيّة التي دارا في سياقها وصدرا عنها.

٥- التأويل: (Interpretation)

يقُصـــد به توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغـــة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته مـــثل بيان النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[1].

٦- الأجـــناس والأنـــواع السردية: (Narration Genus, Narration Genres)

استخدمتُ في هذا البحث مصطلح Genus للدلالة على الجنس السردي بوصـــف الجـــنس هو الوحدة الأوسع التي تضم الأنواع في إطارها. أمّا النوع الســـردي فقد وظفتُ له مصطلح (Genre)الدال على النوع. وقد استبعدت كلمة Species الدالـــة علـــى الـــنوع، وذلك لأن معناها صار أكثر تحديداً في علم البيولوجـــيا للإشارة إلى أنواع معينة من الأنماط العضوية، كما أنّها لا تُستعمل في الفن كما يذكر توماس مونرو[2].

---

(1) انظر: Hirsch, E.D. Jr, The Aims of Interpretation, Chicago, London. The University of Chicago Press, 1978, PP 27-28، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، ص٨٨-٩٤.

(2) انظر: توماس مونرو. التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٣-١٤٧؛ وانظر: كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٩)، ١٤١٥/٦/١هـ، ١٩٩٤/١١/٤، ص١٣-٤٧.

٧-تمثيلات: (Representations)

وظّفت هذا المصطلح في الفصل الثاني من الباب الأول في حديثي عن "بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية" و"التمثيلات الشعبية للتاريخ". ويعني المصطلح أنّ العلامة كما يذكر بيرس (C.S. Peirce) لا تحيل مباشرة على المرجع، وإنّما على الأفكار المتصلة به ... ويقوم التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله[١]. ولا يتحدّد التمثيل بالنص السردي فقط فهو يعيد تشكيل العوالم، والمرجعيات الثقافيّة، والاجتماعية والأخلاقية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية، وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيلة بالعوالم المرجعية فتتحدّد وظيفة التمثيل.

٨-المقدّس والمدنّس: (Sacred - Le Sacr)

استخدمت هذين المصطلحين في حديثي عن بلاغة المفارقة: المقدّس والمدنّس. وهذان المصطلحان ترجمة لكلمة Sacred بالإنجليزية و Le Sacr بالفرنسية. ويرى رينيه جيرار (Girard) أنّ "مصطلح" Le Sacr" يضم النظام بقدر ما يضم الفوضى ويضم السلام بقدر ما يضم الحرب، ويضم الطاهر بقدر ما يضم المدنس"[٢]. ومن التعبيرات التي اقترحها بعض الباحثين العرب لكلمتي المقدّس والمدنّس: "الحلال والحرام" و "المسموح به والممنوع"[٣].

---

[١] انظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٣٢.

[٢] انظر: Ren Girard, La Violence et le Sacr, Pluriel, 1972.. P359

نقلاً عن: يونس لوليدي، القدس والأنواع الحكائية، (مصطلحات ومفاهيم)، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، العدد ٢٦، فبراير ٢٠٠٠، ص١٩.

[٣] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأفضل استخدام مصطلحي المقدّس والمدنّس لأنّهما أصبحا كثيري الورود في الدراسات النقدية الحديثة[1].

٩- التفاعل النصي: (Intertextuality)

فضّلتُ استخدام هذا المصطلح عوضاً عن مصطلح (التناص) و (التناصية) لأنّ التفاعل النصي مركب وصفي فيجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دلالتين. فهو في جزئه الثاني نص، وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل) فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة. وفي التفاعل النصي يصبح كل نص نتاج تفاعل عدد من النصوص. وكل نص هو تفاعل نصي وتحويل لنصوص وإعارة لعدد من النصوص الأخرى[2].

١٠- القصة العجائبيّة: (Fantastic Story)

تعددّت مقاربات مصطلح "العجائبي" في النظرية النقدية الغربية بين مقاربات تاريخية، ودلالية وبنيوية[3]. ويعد تصوّر تودوروف Todorrov لجنس العجائبي واحداً من أدق التعريفات لضبط حدود هذا المصطلح إجرائياً.

وقد عرّف تودوروف العجائبي بأنّه: " التردّد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر"[4].

---

[1] انظر على سبيل المثال: ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠، (الكرنفال يقرب ويوحد ويربط ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد إلخ).

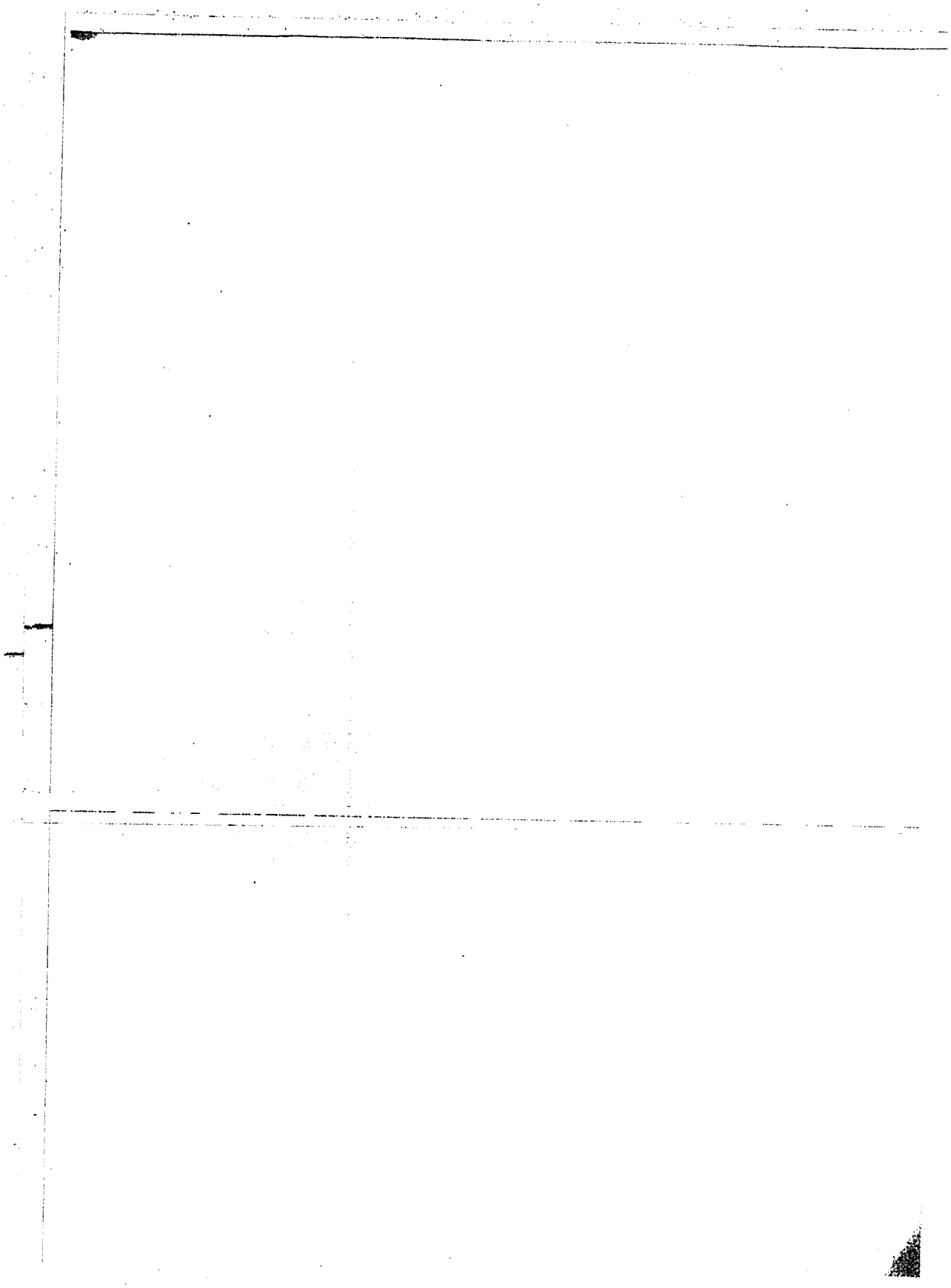
[2] انظر: نهلة فيصل الأحمد. التفاعل النصي والتناصية Intertextuality، النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٣هـ، كتاب الرياض ص٩٢، وسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص - السياق). ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩، ص ٨٩ - ١٢٩.

[3] انظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية. ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧. ص١٩-١١٥.

[4] مدخل للأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة. ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٩-٢٠.

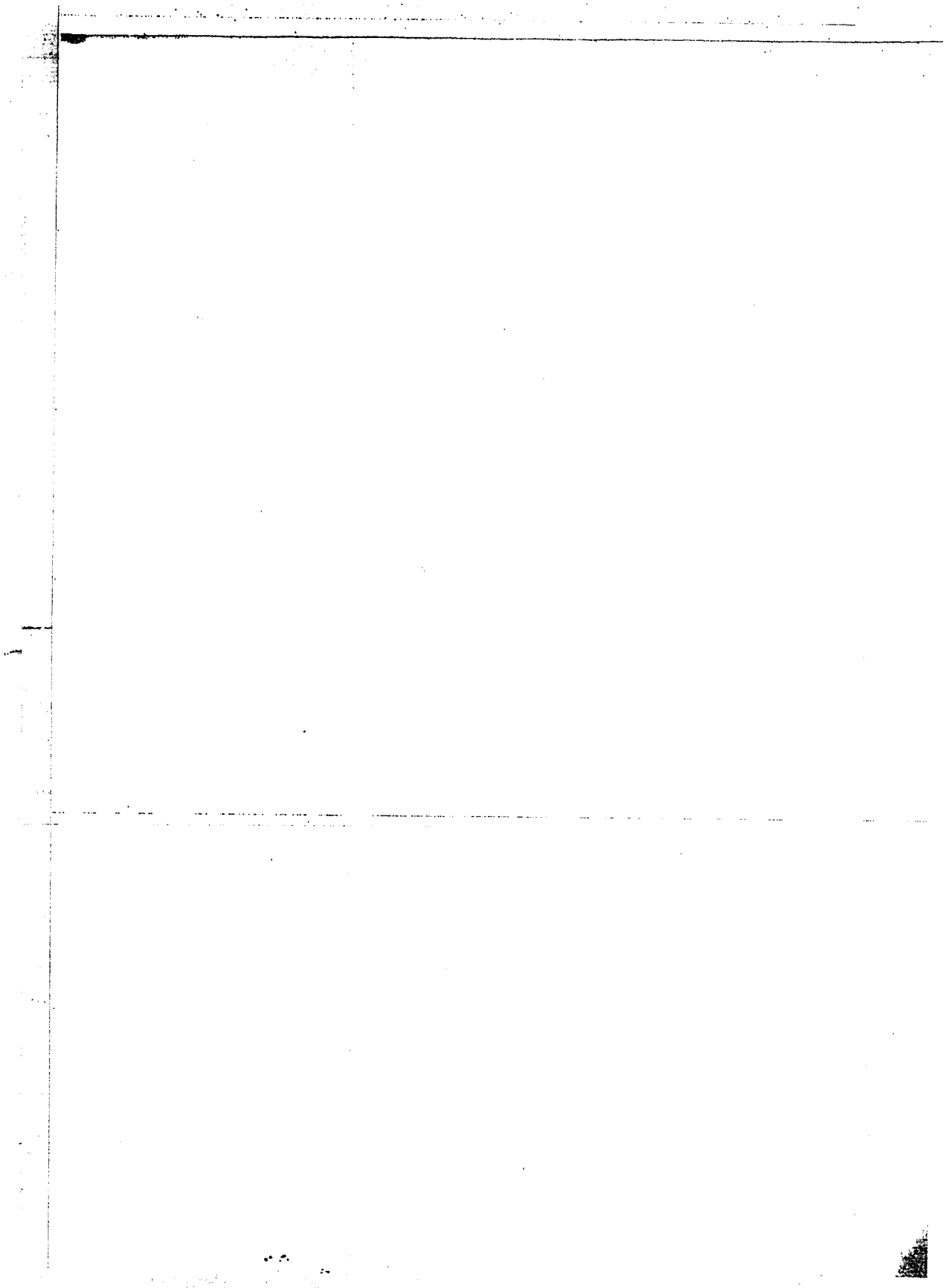
وحـــدّ تودوروف العجائبي بزمن التردد والقراءة؛ فإذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة نكون أمام جنس الغريب. أمّا إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للواقع والطبيعة يمكن تفسير الظواهـــر بهـــا فإننا نكون أمام جنس العجيب[1]. وفي الثقافة العربية الإسلامية عـــرف مصـــطلحا (العجيـــب) و (الغريب) انفتاحاً على حقول معرفية متعددة وارتباطاً بالمستوى العقائدي كذلك كما سنبين في الفصل الأول.

[1] مدخل للأدب العجائبي، ص ٢٠.



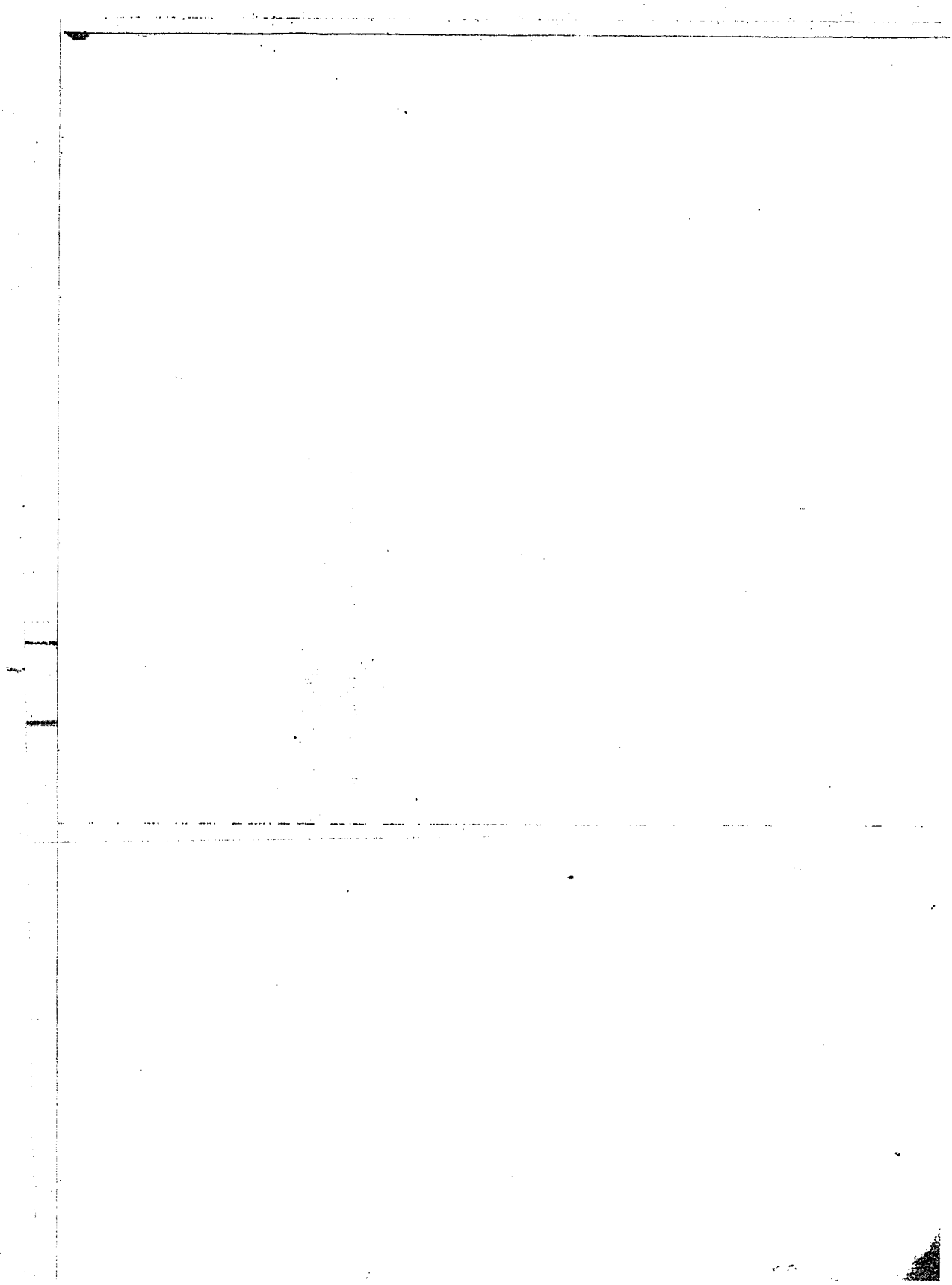
الباب الأول

في السّرد العربي القديم: التشكّلات السّردية والأنساق الثقافيّة



الفصل الأول

السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى



الفصل الأول
السرد العربي القديم
وتشكلات الأنواع السردية الكبرى

تشكلت في السرد العربي القديم ثلاثة أنواع سردية كبرى هي: القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وتحديد إطار البحث بهذه الأنواع السردية الكبرى سيمكننا من رصد التفاعل النصي intertextuality القائم بينها وبين متون سردية عربية قديمة مثل المصادر الدينية، والفقهية، وكتب الجغرافية، والرحلات، والتاريخ، والكونيات وغيرها. ولهذا فإننا نروم في هذا المبحث الكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربية الإسلامية.

- **تشكلات القصة العجائبية:**

تأسيس أول: في العجيب والغريب: محاولة لتحديد المفهوم في الثقافة العربية الإسلامية:

على الرغم من انفتاح العجائبي على المتخيل السردي العربي بمروياته وسجلاته المكتوبة، وعلى المتخيل بمراجعه التاريخية، والدينية، والثقافية كافة. إلا أن العربية لا تزال تفتقر إلى وجود معجم تاريخي عربي يعنى بدلالات الكلمة وبتطورها الثقافي عبر عصور مختلفة. كما أنها تفتقر إلى وجود معجم فلسفي تأصيلي يعنى بذاكرة المصطلح ودلالته المتنوعة عند النقاد العرب القدامى، وفي المشهد النقدي المعاصر. ولعل مصطلحي "العجائبي" و "العجائبية" من أبرز المصطلحات النقدية التي تحتاج إلى ضبط لوضع حدود لها تبعدها عن الغموض وعدم التحديد؛ " فالعجائبي يتغير بتغير العصور

والـثقافـات، وتـوجهات الـرؤى والـتحويـلات الممكنـة في النسـق والمـرجع. فما يعتبر في عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال"[1].

وتـنطلق محاولتـي لـتحديد مفهوم "العجائبي" من التراث المعجمي العربـي، ومـن كـتب الجغـرافية والرحلات العربية الزاخرة بالعجائبي في تـنوعاته. وسبب العودة إلى هذين المصدرين أنهما يشكلان معا رؤية شاملة لـنمو هـذا المـصطلح، وامـتداداته فـي الذاكـرة الـشفاهية والذاكـرة الكتابـية لعـصور متتالـية. وهما يشكلان معا منظورا ثقافيا في النظر إلى المتخـيل وحدوده. وسأرجئ الحديث عن تجليات الغريب والعجيب عند النقاد العرب القدامى إلى الفصل الأول من الباب الثاني.

- **أولا: العجيب والغريب في التراث المعجمي:**

إن المتتـبع لتجليات كلمتي (العجيب) و(الغريب) في المعاجم العربية تدهـشه وفرة المادة المعجمية وثراؤها في ما يتصل بهذين الحقلين الدلاليين. فـدلالات كلمتـي (العجيب) و(الغريب) ترتبط معجميا بشبكة دلالية تشير إلى تـنوع زاويـة النظـر إلى هذه المسألة. " فمنها لغة تحدد موقف الإنسان من العجـيب والغـريب: الدهشة والانبهار والهول والاستغراب والحيرة والخوف والعجـب والالتـباس والفـزع ...إلخ. ومنها لغة تسمي ما يعد عجيبا: الآية

---

[1] حمـادي المـسعودي، العجيب في النصوص الدينية، **مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ١٣**، بيروت، ربيع ١٩٧١، ص٨٨. "وقـد كـان لـبعض النقاد الغربيين رؤيتهم الخاصة للعجائبي **في الثقافة العربية الإسلامية**؛ فالعجائـب فـي نظـر مكسيم رودنسون هي " أشياء تثير الدهشة والانبهار". **وهو يرى أن العجائبي في الفكر** الإسلامي الوسيط شكل من أشكال التعامل مع الوجود والكون، حمادي المسعودي، **المرجع نفسه**، ص٨٢-٨٤ ؛ وأيـضا: حمـادي الزنكـري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، **الدلالات والأبعاد، حوليات الجامعة التونسية**، العدد الثالث والثلاثون، ، تونس، ١٩٩٢، ص١٦٠.

والمعجـزة، والـسحر، والبدعة، والبرهان، والحجة ...إلخ. ومنها أيضا ما يـصف جنـسه الحكائـي: خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة، الشاذ ...إلخ" [1].

ويحـدد الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ) العجيب بأنه هو "التعجب"، وهـو حالـة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء. ولهذا قال الحكماء " العجب ما لا يعرف سببه "[2]. ويشترك ابن منظور (ت٧١١هـ) مع الراغب الأصـفهاني فـي تعريف العجيب، والتعجب والعجب. وإن كنا نرى أن المادة المعجمـية عـند ابن منظور[3] في ما يتصل بالعجب ومتعلقاته أكبر من مادة الـراغب؛ ولا عجب في هذا فصاحب لسان العرب يستوعب المادة المعجمية التـي سـبقته. ولهذا يورد في تعريفه للعجب أسماء بعض اللغويين من أمثال الخلـيل صـاحب العـين، والـزجاج، وابن الأعرابي، وابن الأثير وغيرهم. ويشترك هؤلاء اللغويون في تعريف مادة "العجب" بأنه يأتي من الشيء الذي لا يعـرف سببه. فالزجاج يعرفه بأن " أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا ما رأى ما ينكره ويقل مثله، قال: قد عجبت من كذا ". وتعريف الزجاج يشير إلى موقـف المتلقي لهذه العجائب الذي يعبر عن إنكاره للشيء الخارج عن حدود الحقـيقة، وعن حدود المألوف المتعارف عليه. ويعرف ابن الأعرابي العجب بأنه "النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد". ويستشهد بقوله عز وجل: ﴿وإن تعجب فعجب قولهم﴾ (الرعد: ٥). على حين يعرف ابن الأثير كلمة (تعجب) بأنها تكون مما خفي سببه، " والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مـثله ". ونجـد عند صاحب (العين) تلك الالتفاتة إلى فوارق دلالية كامنة في

---

[1] حمادي الزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، ص١٦٠.

[2] المفردات في غريب القرآن، مادة (عجب).

[3] لسان العرب، مادة (عجب).

مادة (العجب). " فبين العجيب والعجاب فرق، أما العجيب، فالعجب يكون مثله أمـــا العجـــاب فالـــذي تجاوز حد العجب ". وأحسب أن الفراهيدي يدلنا بهذه الفـــوارق الدلالـــية إلى وجود اختلاف دلالي يكون مصحوبا بدهشة وحيرة قد يتفهمها المتلقي، وقد يحاول إعادة تفسيرها وفقا لمنظوره العقلاني في التعامل مع الأشياء في الكون. ولكن (العجاب) هو الذي يتجاوز حد العجب؛ أي أنه لن يكـــون خاضعا لتفسيرات عقلية أو منطقية صارمة تبسط المفاهيم وتردها إلى عقالهـــا. ولو تنبه المعجميون العرب القدامى على التفاتة صاحب العين لربما كانـــوا قـــد خـــرجوا بمقاربة معجمية تؤصل مفهوم العجائبي محيلة إياه إلى تشابهاته واختلافاته مع سائر الحقول الدلالية الأخرى.

والعجب عند أبي البقاء الكفوي (ت١٠٩٤هـــ) مرتبط بموقف المتلقي عـــند رؤيـــة الـــشيء العجيب، وهو تلق محدود بالروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء. ويضيف مؤكدا تنزيه الله تعالى عن هذا الشعور بقوله: "والله متـــنـــزه عـــن ذلك إذ هو علام الغيوب لا يخفى عليه خافية، بل هو من الله تعالى إما على سبيل الفرض والتخييل أو على معنى الاستعظام اللازم للعجب"[1]. ويشير الكفوي إلى الآية ﴿ بل عجبت ويسخرون﴾ (الصافات: ١٢).

ونجد عند الزبيدي (ت١٢١٣هـــ) تنويعات مختلفة لكلمتي (عجيب) و (عجب) فمنها[2]:

" جمع عجيب عجائب "؛ ومنها " قد عجب منه يعجب عجبا، والاسم العجيبة والأعجـــوبة بالـــضم"، و " عجبته بالشيء تعجيبا، أي نبهته على التعجب منه والاستعجاب شدة التعجب "، و "التعاجيب العجائب لا واحدة لها من لفظها "، و

---

[1] الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مادة (عجب).

[2] تاج العروس، مادة (عجب).

" عجب وعجاب على المبالغة، كلاهما يؤكد بهما إذ العجيب كالعجب أي يكون مثله، وأما العجاب فإنه ما جاوز حد التعجب، ويقال رجل تعجابة بالكسر أي ذو أعاجيب، وهي جمع أعجوبة".

ولا تخرج تعريفات سائر اللغويين والمعجميين القدامى للعجيب عن المعاني السابقة.باستثناء الفراهيدي، " فمعنى التعجب تعظيم الأمر في قلوب السامعين لأن التعجب لا يكون إلا من شيء خارج عن نظائره وأشكاله... والمطلوب من التعجب الإبهام لأن من شأن الناس أن يتعجبوا مما لا يعرف سببه فكلما استبهم السبب كان التعجب أحسن ... والعجب إنما هو للمعنى الخفي سببه، والصيغة الدالة عليه تسمى تعجبا مجازا " (١).

أما كلمة (غريب) فإن دلالة مادتها تنضوي وتتركز في حقل دلالي واحد هو البعد والنوي والتنحي. "فالغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. قال المتلمس:

ألا أبلغا أفناء سعد بن مالك رسالة من قد صار في الغرب جانبه

وتكتنز كلمة (الاغتراب) بهذه الحمولة الدلالية للبعد " ففي الحديث أن النبي، صلى الله عليه وسلم، سئل عن الغرباء. فقال " الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي ". وفي حديث آخر " أن الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء ". والغريب عند ابن منظور هو "الغامض من الكلام " (٢). ولعلنا نستنتج من هذه المقاربة الدلالات المعجمية لكلمة (غريب) التي تكمن في:

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن لسبج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص١٩٠.

(٢) لسان العرب، مادة (غرب)، الحديث في صحيح مسلم؛ سنن الترمذي؛ سنن ابن ماجه؛ مسند أحمد بن حنبل.

- البعد والنوى والتنحي.
- القلة والندرة.
- الغموض.

وتحيلنا كلمة (غريب) على كلمة (نادر) التي تعني أيضا الشيء الذي يرسخ اختلافه وتميزه وهنا تكمن ندرته. فالمعنى الحسي المادي لـ (ندر) هو السقوط " فندر الشيء أي سقط من خوف شيء، أو من بين شيء، أو سقط من جوف شيء، أو من أشياء فظهر". وتعضد كلمة (نوادر) هذا المعنى الدلالي. " فنوادر الكلام هي ما شذ وخرج من الجمهور وذلك لظهوره" ؛ أي أنه انتقال من الباطن إلى الظاهر[1].

وترتبط كلمة (خارق)[2] بالحقول الدلالية لكلمتي (العجيب والغريب). ومادة هذه الكلمة تدور حول الدلالات الآتية:

- "التخرق: لغة في التخلق، من الكذب. قال أبو الهيثم: الاختراق، والاختلاق، والافتراص والافتراء واحد.
- والخرق: الحمق خرق خرقا فهو أخرق والأنثى خرقاء.

والخرق بالتحريك: الدهش من الفزع أو الحياء. وكلمة خرق ترتبط بالحيرة: خرق الرجل إذا بقي متحيرا من هم أو شدة ".

ولا يؤشر الرصيد المعجمي العربي حول مادة (العجائبي)، في إطار هذا البحث، إلى منظور ثقافي يحاول أن يتبين موقع الذات، وحيرتها، ودهشتها، وتعجبها، وعجابها من الكون والأشياء. وعلى الرغم من وجود تراث أسطوري للعرب ما قبل الإسلام فإن المعجميين القدامى لم يتجاوزوا حدود عالمهم المرسوم فأية محاولة للتخطي تؤول مرة أخرى إلى مرجعيتها الدينية وتؤول وفقا لتلك المرجعية. ومع وجود غنى واسع للمعجم الخاص

---

(1) لسان العرب، مادة (ندر).

(2) المصدر نفسه، مادة (خرق).

بالعجائبـــي فـــي العالم الإسلامي، كما يقول جاك لاكوف[1]، إلا أن المعجميين العـــرب القدامى لم يستثمروا هـــذا الثراء المعجمي فلم يحيلونا على المتشابه والمخـــتلف، واكـــتفوا بتجـــزئة المـــادة الدلالية وتفريقها في مواطن شتى من معاجمهم. وهذا عائد، كما أحسب، إلى غلبة المرجعية المعيارية عندهم، وهي مـــرجعية جعلـــتهم يكتفون بحصر مادتهم المعجمية بعصور الاحتجاج اللغوي دون أن يـــتجاوزوها. ولهـــذا نجـــد أن معالجتهم المعجمية الضيقة جعلتهم لا ينفتحون على آفاق رحبة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثانيا: الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب:

سوف نتحرر من إسار المنظور الضيق (للعجيب والغريب) كما تجلى عـــند المعجميـــين العـــرب القدامى إلى منظور آخر قد يقترب وقد يبتعد عن مقاربـــات هـــؤلاء المعجميـــين. إذ تزودنا كتب الرحلات والجغرافية القديمة بنـــصوص عجائبـــية فـــيها ألفاظ شتى تشير إلى مواقف الإنسان المختلفة من الظاهـــرة العجيـــبة والغـــريبة؛ أي الآثـــار النفسية للتلقي والانفعالات التابعة للتصورات مثل: الانبهار، والهول، والجهل، والسحر، والخوف،، والرعب وما شـــابه هـــذا[2]. ولعل أبا حامد الغرناطي (ت٥٦٥هـــ)، يعد من أوائل الكتاب الـــذين فـــسروا ظاهرة العجب من منظور الإنسان المتلقي، فالعقول الإنسانية درجـــات فـــي الإدراك، وكلمـــا كـــان العقـــل أضـــعف كان العجب أقوى؛ " فعقـــول الملائكة والأنبياء أكثر من عقول جميع العلماء، وعقول العلماء أكثر

---

(1) شـــعيب حليفـــي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١٤.

(2) اســـتعرض الـــباحث محمد باقر علوان عددا كبيرا من عناوين الكتب المتضمنة كلمة (عجائب) في الثقافة العـــربية الإسلامية، وتبلغ قائمته ثمانية وخمسين كتابا. انظر: مجلة المورد، ج٣، عدد ٢، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢٣٥-٢٤٢، (كتب عجائب المخلوقات في الأدب العربي) .

من عقول جميع العوام في الدنيا، وعقول جميع العوام أكثر من عقول النساء، وعقول النساء أكثر من عقول الصبيان. وبقدر هذا التفاوت يكون الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل لأن الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله قليل، فالعاقل إذا سمع عجبا جائزا استحسنه، ولم يكذب قائله ولا هجنه. والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد، قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله، وضيق باع فضله"[1].

ولا يخرج تعريف الغرناطي عن تصور ثقافي متعال يثبت حدودا فاصلة بين الأعلى والأسفل الأدنى؛ فهناك الثقافة العالمة (الملائكة، الأنبياء، العلماء)، وبالمقابل هناك الثقافة الشعبية (العوام). فضلا عن التمايز الجنسي أو "الجنوسة النسقية" التي تجعل الرجال في قمة الهرم العقلي والثقافي يليهم النساء اللائي يتأخرن عنهم درجة. ويكون الصبيان في قاعدة الهرم الطبقي، وربما كان ذلك لطبيعة عمرهم.

ويرتبط هذا التصور الثقافي عند الغرناطي بالعجب الذي يكاد يؤشر عنده على الحمق وقلة العقل. وبهذا لم يستطع الغرناطي أن يتجاوز رؤية العالم[2] التي وجدنا بعضا من ملامحها في مقاربات المعجميين العرب القدامى للعجائبي.

---

[1] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تحقيق إسماعيل العربي، ط١، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩، ص٣٠.

[2] مصطلح رؤية العالم، مصطلح صاغه لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) في دراسته عن بنية العمل الأدبي في علاقته بالأبنية العقلية والتاريخ الطبقي. وقد اهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي للكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل. فهناك بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها. انظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ط١، دار المدى،

وإذا كـــان الغرناطي قد أشار في تناوله لظاهرة (العجيب) إلى موقف المتلقي فإن القزويني (ت٦٨٢هـــ) يعضد عنصر التلقي في تعريفه (العجيب) الـــذي هـــو " حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معـــرفة كيفـــية تأثيـــره فـــيه"[١]. ولا يكاد تعريف القزويني يخرج عن حدود (العجيب) عند المعجميين القدامى ممثلة في حالة الحيرة التي تعرض للإنسان بـــسبب الجهـــل بسبب الشيء. ولكن الجديد الذي ينضاف إلى مفهومه لمعنى (العجب) هو حديثه عن الناحية الزمنية للتلقي. فالطفل الصغير يشعر بالدهشة والـــتعجب وتعتـــريه الحيرة، ولكن عندما يكبر قليلا تتحكم فيه رؤية عقلانية للأمـــور تجعلـــه يفقد إحساس أو شعور الانبهار تجاه الأشياء المحيرة. يقول القزويني: " فالإنسان يدرك [معنى العجب] في زمن صباه عند فقد التجربة، ثم تـــبدو فـــيه غريـــزة العقل قليلا قليلا، وهو مستغرق الهم في قضاء حوائجه وتحـــصيل شـــهواته، وقد أنس بمدركاته ومحسوساته فسقط عن نظره بطول الأنـــس بهـــا. فإذا رأى بغتة حيوانا غريبا أو فعلا خارقا للعادات انطلق لسانه بالتـــسبيح. فقـــال سبحان الله، وهو يرى طول عمره أشياء تتحير فيها عقول العقلاء، وتدهش فيها نفوس الأذكياء"[٢].

ويتقـــصى القزوينـــي كذلك دلالة (الغريب) الذي يعني عنده " كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة. وذلك إما مـــن تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية. كل ذلك بقدرة الله تعالـــى وإرادتـــه"[٣]. وحـــد (الغريب) عنده يشترك مع حد (الغريب) عند

دمـــشق، ١٩٩٨، ص١٠٧. وانظـــر أيـــضا: جمـــال شـــحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ط١، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٧ – ٦٠.

[١] عجائـــب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـــ، ١٩٥٦، ص٣.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص٧.

المعجميين العرب القدامى في القلة والندرة، كما أن (الغريب) عند القزويني يشمل العجيب فالغريب "كل أمر عجيب"، تتوافر فيه مواصفات معينة هي:

- قلة الوقوع.
- ومخالفة العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

أي أننا نستطيع أن نعد (الغريب) جنسا ينضوي فيه (العجيب) وليس العكس. وقد مثل القزويني لهذا (الغريب) بـ " معجزات الأنبياء، صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، كانشقاق القمر وانفلاق البحر، وانقلاب العصا ثعبانا، وكون النار برداً وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء، وإبراء الأكمه والأبرص، وإحياء الموتى، ومنها كرامات الأولياء الأبرار... ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين"[1].

ويحاول القزويني أن يعلل الغريب إما برده إلى واسطة فوق طبيعية مثل معجزات الأنبياء. " فقد يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من قوى سماوية وأجسام عنصرية مخصوصة بهيئات وأشكال في أوضاع تسمى "الطلسمات". وقد يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من أجساد أرضية كجذب المغناطيس الحديد وتسمى النيرنجات"[2].

وبهذا نجد أن حد القزويني (للعجيب) و (الغريب) يعد من أوفى الحدود في الثقافة العربية الإسلامية؛ فهو لم يكتف بالتعريف وإنما تعدى ذلك إلى التعليل لإخضاع الأمور الغريبة للمنظور الثقافي السائد آنذاك، إذ ينقسم المكان إلى عالم (Cosmo) وعماء (Chaos)؛ أي مكان غريب فوضوي تسكنه الأشباح والشياطين والأغراب[3].

---

(1) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٧.

(2) المصدر نفسه، ص ص ٧-٨

(3) حسني زينة، جغرافيا الوهم، ط١، دار رياض الريس، لندن، [- ١٩٩]، ص١٨٠.

وأحسب أن مصطلح العجائبي كما حدده تودوروف يصلح أن يكون مصطلحا شاملا يندرج في إطاره العجيب والغريب، وخاصة أن هذا المصطلح يقترب من حد العجيب عند القزويني كما بيناه[1].

تأسيس ثان – في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية:

أولا: الأسطورة والخرافة، أوليات القص العجائبي:

للأسطورة[2] تجلياتها في بنية العقل الإنساني عامة ومنه العقل العربي. وقد ظلت فاعلة ومتفاعلة مع الموروث السردي العربي، ومع المتخيل في كتب السيرة والتاريخ، وكتب العجائب، والكونيات. والأسطورة لا تدلنا فقط على طفولة العقل البشري البدائي، وإنما هي إلى جانب ذلك تؤسس نسقا ثقافيا يمكن بتتبعه أن نصل إلى المنظور الثقافي الذي شكل رؤية العالم عند خالقي الأسطورة ومتلقيها على حد سواء. وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت. وبهذا تكون، أي الأسطورة، أشبه بالنص المفتوح القابل دائما للقراءة والتلقي والتأويل.

ومكونات (العجيب) و(الغريب) في الأسطورة العربية متنوعة تشمل الإنسان، والحيوان، والنبات، والجماد، وتكاد تتركز في الجنوب العربي (بلاد اليمن)، حيث أسطورة الجرهمي التائه والحكايات التي وضعها العرب حول المدينة الأسطورية (إرم ذات العماد)، وحكاية ذي القرنين تبع اليمني الذي يبلغ

---

(١) لسنبين مفهوم القصة العجائبية عندما نتناول ألف ليلة وليلة بوصفها أنموذجا على هذا النوع من السرد.

(٢) يرتبط فضاء الأسطورة دلاليا بثلاثة حقول معجمية هي: الكتابة، والتجاوز والأباطيل. فالسطر هو الصف من الكتاب والشجر والنخل وغيرها. والسطر الخط أو الكتابة. قال الزجاج في قوله تعالى ﴿ وقالوا أساطير الأولين﴾. المعنى "وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين" معناه سطره الأولون. والأسطورة تحمل دلالة التجاوز. فقد قال أبو سعيد الضرير: "سمعت أعرابيا فصيحا يقول: أسطر فلان اسمي؛ أي تجاوز السطر الذي فيه اسمي فإذا كتبه قيل سطره". أما الدلالة الاصطلاحية للكلمة "فالأساطير الأحاديث التي لا نظام لها، والأقاويل المختلفة". قال الليث يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر"، لسان العرب، مادة (سطر).

من ومغاربها. وأساطير الآلهة (إساف ونائلة)، والغرانيق العلى، ير التـــي وضـــعت حول النجوم، والشياطين، والمردة، والعفاريت، ب، والكهنة، والسحرة[1].

وإذا كانـــت الأســـطورة تعني الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها فإن الخـــرافة تعنـــي " الحـــديث المستملح من الكذب "[2]. أي أن الخرافة تحظى باستحسان طرفي التلقي، المبدع والمتلقي معا. والفضاء الدلالي لكلمة (خرافة) يحيلنا على زمان التلقي؛ إذ تكون الخرافة " حديث الليل "[3]. وتصبح الخرافة وفقا لتصور ريجيس بلاشير(Regis Blachere)، حكاية عجيبة ترويها النساء تتمـــثل عـــوالم الجن والسحرة على حين تقف الرواية الذكورية لتعمل في هذا الكنز من التقاليد الشعبية يد الاختيار[4].

---

(1) من أوائل المصنفات التي جمعت لنا الأسطورة العربية قبل الإسلام:
- وهـــب بـــن منـــبه (ت١١٤هـــ)، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية عبد الملك بن هشام، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، ط١، صنعاء، ١٩٧٩م.
- ابـــن الحائـــك الهمدانـــي (ت٣٣٤هـــ)، الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، تحقيق محب الدين الخطيب، ط١، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٩٤٨-١٩٥١م.

(2) اللسان، مادة (خرف).

(3) المـــصدر نفسه، المادة نفسها. وأبدى أحمد بسام ساعي في (حكايات من اللاذقية) ملاحظة قيمة في حكاياته التـــي جمعهـــا مـــن اللاذقية، حول علاقة هذه الحكايات بالليل والظلام، وكيف أن كثيراً من الرواة والحكواتية كانـــوا يرفضون القص إلا في الليل، وكأن الليل هو مستودع الحكايات فلا تظهر إلا فيه، وما يزال يتردد إلى الـــيوم المـــثل الـــشائع لدى سكان الفرات "اللي يخورف بالنهار يصير حمار". شوقي عبد الحكيم، الحكايات الـــشعبية العـــربية: دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٧.
- وانظـــر أيـــضا ما قاله عبدالفتاح كيليطو عن زمن الخرافة في الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ص ١٢، ١٣، ١٤.

(4) ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٤، ج٣، ص ٤٠٩.

ولعل (حديث خرافة) الذي ورد فى عدد من المصادر العربية[1] منسوبا إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) يؤسس لنا أوليات تحول القصص العجائبي إلى نص مكتوب فى رحلة طويلة من الشفهى الثقافى إلى الكتابى الحضاري عند العرب. والأمر اللافت فى هذه الحكاية أنها مسندة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) نفسه الذي يكون هو متلقى هذا النص العجائبى من راويه خرافة بن عذرة. ويروي الرسول (صلى الله عليه وسلم) حديث خرافة مؤكدا أن له " حديثا عجبا "، وأنه كان " يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب"، وأنه " كان يحدثهم بما رأى من الجن من العجائب"[2]، وأن "خرافة حق"، و " أن حديثه أصدق الأحاديث "[3]. أما موقف المتلقين الآخرين لهذا النص العجائبي فكان موقفا متماهيا مع النص كما فعل الرسول (صلى الله عليه

---

(1) جاء حديث خرافة في عدد من المصادر القديمة منها:

- ابن حنبل، (ت٢٤١هـ)، مسند أحمد بن حنبل، دار صادر، بيروت، (--١٩) ج٦: ص١٥٧
- ابن قتيبة، (ت٢٧٦هـ)، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠، ص٦١٠-٦١١.
- المفضل بن سلمة، (ت٢٩١هـ) الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧١.
- الثعالبي، (ت٤٢٩هـ)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨، ص ١٠٢.
- الميداني، (ت٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص١٩٥.
- الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، المستقصى من أمثال العرب، تحقيق محمد عبد المعيد خان، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢،ج١، ص٣٦١.
- الشريشي، (ت٦١٩هـ)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ج١، ص١٨٨.
- ابن منظور ، (ت٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (خرف).
- الزبيدي، (ت١٢١٣هـ)، تاج العروس، مادة (خرف).

(2) رواية أحمد بن حنبل، في مسند أحمد بن حنبل، ج٦: ص١٥٧؛ رواية المفضل بن سلمة، في الفاخر، ص ١٦٩.

(3) الثعالبي، ثمار القلوب، ص١٠٢؛ الزمخشري، المستقصى من أمثال العرب، ج١، ص٣٦١.

فالناس الذين كانوا يستمعون إلى حديث خرافة كانوا إذا استمعوا إلى عجيب قالوا: " كأن هذا حديث خرافة"[1].

ويرسم حديث خرافة صورا لتشكل مكونات القص العجائبى، إذ يتوالد نص إلى نصوص أخرى على شاكلة الحكايات العجيبة ومئة ليلة وليلة. وتحضر عوالم الجان والمردة فى هذه الحكاية، كما يخرق إطارا الزمان والمكان لنصبح أمام الزمان العجائبي والمكان العجائبى. ويتكون هذا الحديث من حكاية إطارية (Frame – Story) محورها أن الجن سبوا خرافة فيلتقى خرافة بثلاثة رجال لكل واحد منهم قصة عجيبة، ويتوالد العجب كل مرة فنكون أمام العجاب. وكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاثة يريد أن يستحوذ على إعجاب المتلقى (الجان)، كى يطلقوا أسر خرافة. وقد وظفت هذه الحكاية آليات العجائبى وهى التحول والزمان العجائبى. ففى الحكاية الأولى يتحول السارد من رجل إلى امرأة بعد شربه من بئر ماء سحرية، وتتزوج هذه المرأة المتحولة وتنجب ولدين ثم بعد ذلك تعود مرة أخرى رجلا بعد أن تشرب من البئر ذاتها. ومحور العجب هنا أن السارد يصبح له بهذا التحول العجائبى ولدان من ظهره وابنان من بطنه. وتثير هذه الحكاية إعجاب المتلقين الذي يعلقون عليها متماهين: " يا سبحان الله إن هذا أعجب شيء سمعناه"[2] فى حين يحكى سارد الحكاية الثانية حكايته، ويؤكد فيها للمتلقين أنها أعجب قائلا:" إن حدثتكم أعجب من هذا أتشركوننى فيه "[3]. ومحور الحكاية الأعجب تأتى على لسان السارد: " كان لى عم وكان موسرا، وكانت له ابنة جميلة، وكنا سبعة إخوة فخطبها رجل، وكان له عجل يربيه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيكم رده فابنتى له، فأخذت خشبتى هذه، واتزرت ثم أحضرت فى أثره وأنا غلام، وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل!" [4]. وتؤسس هذه الحكاية الزمان

---

[1] وكأن إصرار الناس على نسبة الحديث إلى خرافة يبرز لنا نمطا فريدا في تشكل الأنواع السردية، فالنوع هنا ينسب إلى إبداع فردي. وهناك حالات فريدة أخرى نسب فيها الإبداع إلى قبيلة فقيل الشعر العذري مثلا! أو ينسب إلى مكان فيقال: هذا رجل عبقري نسبة إلى عبقر، وادي الجان!

[2] الحكاية، رواية الفاخر، ص١٧١.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العجائبـــى، فزمن الحكاية يستغرق عمرا بأكمله يتحول فيها السارد من نضار الشباب إلى الشيخوخة. رتأتى الحكاية الثالثة لتكون هى الأعجب؛ إذ تتحول فى هـــذه الحكاية الأم الخبيثة إلى فرس أنثى، ويتحول فيها العبد الخبيث إلى فرس ذكر عقابا لهما[1].

وإذا صحت نسبة حديث خرافة في إسناده إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فإن هذا الإسناد من شأنه أن يدلنا على تقبل المنظور الثقافي الإسلامي بصورة ما (للعجيب) و (الخارق) عندما يتشكلان بعيدا عن كل ما من شأنه أن يشكك في منظومة القيم الدينية، وإذا ما انحصرا فقط في الأسمار والخرافات الليلية التي لا تؤثر على النسق الثقافي المهيمن. ولعل هذا ما قد يفسر لنا تقبل الخرافة في الوسط الإسلامي مقابل إقصاء الأسطورة التي تحيل على الأباطيل التي لا أصل لها.

وأحـــسب أن تكاذيب الأعراب[2] نوع أدبي سردي يمت بصلة القرابة إلـــى الخرافة. ويشير تخصيص المبرد بابا كاملا[3] للحديث عن هذه التكاذيب إلى أهمية حضور هذا النوع فى المرويات السردية العربية. ويعلق الزمخشري علـــى هذه التكاذيب بقوله: " هذه، أي التكاذيب، كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه "[4].

وربمـــا كـــان للمبـــرد الفضل الكبير فى حفظ هذا النوع السردي من الانمحـــاء والانـــدثار. والتكاذيب التى أوردها تأخذ شكل الحكاية القصيرة أو الـــنادرة الموجـــزة، ولا يتسع فيها مجال الحكى السردي إلى فضاءات دلالية أكبـــر. وتكـــاد الـــتكاذيب تقترب من الأسطورة والخرافة عندما تورد حديث

---

(1) الحكاية، رواية الفاخر، ص ١٧١.

(2) الكـــذب: نقـــيض الصدق، والتكاذب مثل التصادق، وتكذبوا عليه: زعموا أنه كاذب، قال أبو بكر الصديق (رضـــي الله عـــنه)،: " رسول أتاهم صادق فتكذبوا عليه وقالوا: لست فينا بماكث " ؛ وتكذب فلان: إذا تكلف الكذب؛ والتكذيب: أن يقال: كذبت. لسان العرب، مادة (كذب).

(3) انظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.ن، ج١، ٣٥٦-٣٦٥.

(4) الزمخـــشري، الفائـــق فـــي غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.ن، ج٣، ص٢٥٠.

: فالمبـــرد يـــورد حديـــثا مسندا إلى أبي عمر الجرمي. قال: سألت
.ة عن قول الراجز:

أهدموا بيتك لا أبالكا وأنا أمشي الدألا حوالكا

فقلـــت: لمـــن هـــذا الشعر؟ فقال: هذا يقوله الضب للحسل أيام كانت الأشياء تتكلم"[1]. ولعل التكذبة اللافتة من بين تكاذيب الأعراب ما رواه المبرد عـــن حـــديث تكـــاذب أعرابيين إذ يقول: " حدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العميـــثل مولى العباس بن محمد قال: تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها فإذا قطعة من اللـــيل لم تنته فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت، فقال الآخر: لقـــد رمـــيت ظبيا مرة بسهم فعدل الظبي يمنة فعدل السهم خلفه فتياسر الظبي فتياســـر السهم خلفه ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر فانحدر عليه حتى أخذه"[2]. وفي هذه التكذبة تشارك بين المتلقي والسارد إذ يتحول المتلقي مرة إلـــى سارد ومرة أخرى إلى متلق؛ أي أن أدوار التلقي تتبادل. ولعل هذا هو الأصـــل فـــي التكاذب، فهو ليس كذبا يأتي من طرف واحد وإنما هو (تفاعل) يأتـــي مـــن أطـــراف عدة. وفي هذه التكذبة لا نجد عوالم الجان كما هو حال حديث خرافة. وإنما نكون أمام حدث يشبه أن يكون حدثا واقعيا، ولكن مبالغة ســـارده تدخله في باب العجيب والعجب. وأحسب بهذا أن كلمة (تكاذيب)، تعد إحدى تجليات العجيب إلى جانب كل من الخرافة والأسطورة.

ومـــن أوليات تشكل العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أيضا كتب التفسير والقصص النبوي.

---

[1] الكامل في اللغة والأدب، ج١، ص٣٦٥.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٧.

-ثانيا: العجائبي في كتب التفسير والقصص النبوي:

لجأ بعض المفسرين إلى القص لتفسير النص القرآني، وقد وجدوا في هـذا النص عنصرا مشكلا لتحويل القص إلى العجائبي. ولا أعني بقولي هذا أن تحـويل القـصص القرآني كان دأب كل المفسرين؛ فهناك مفسرون كانت رؤيـتهم للنص محدودة بإطارهم المعرفي الذي لا يخرجون عنه، ومنهم على سـبيل المـثال الزمخشري الذي يتوجه بخطابه التفسيري في " الكشاف" إلى صـفوة الـصفوة فكان تفسيره بذلك انتقائيا معياريا محدودا برؤية العالم عند المعتـزلة؛ أي الـرؤية العقلانية. على حين يقترب الطبري في تفسيره مما عرف في الثقافة العربية الإسلامية بالمرويات الإسرائيلية (الإسرائيليات) التي تمثل (الثقافة الضد)؛ أي ثقافة الكتاب المحرف"[1]. وقد اشتمل تفسيره (جامع البيان في تأويل القرآن) على عدد من هذه المرويات أو الإسرائيليات التي كان وهب بن منبه من أهم مصادرها[2].

وقـد كـان التحويل النصي الذي قام به الطبري وغيره من المفسرين مـصدرا مـن مـصادر القـص العجائبـي التي وظفها القصاص والوعاظ والمؤرخـون. وأحـسب أن هـذا التحويل لم يقتصر في استقاء مادته على الإسـرائيليات فقـط، وإنمـا جمـع إلى جانب هذه المرويات جانبا كبيرا من تـصورات الذاكـرة الشعبية ورؤاها للدين والتاريخ. وأثرت هذه التصورات

---

[1] انظـر: سيزا قاسم – دراز، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة ألف، العدد ٨، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٨، ص٣٨.

[2] تـشكك وديعـة طـه النجم في صحة بعض الروايات المنسوبة إلى وهب بن منبه إذ تقول: "إن الشك يبقى محيطا بمجموع ما نسب إليهم، وهب بن منبه وسلالته وأقربائه، من كتب منقولة أو مكتوبة لأن رواياتهم تنقل بـصورة شـفوية، ويتصرف فيها الرواة تصرفا ظاهرا"؛ وديعة طه النجم، مصادر القصص الإسلامية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج١، مجلد ٤٥، دمشق، شوال ١٣٨٩هـ/ كانون الثاني ١٩٧٠، ص٣٦٤.

ـى في بروز القص الصوفي والسير الشعبية[1]. والتحويل النصي الذي م به بعض مفسري القرآن يدلنا على أن القصة القرآنية كانت نصا مفتوحا بلا للتلقي والتأويل في اتجاهات تفسيرية ونصية متنوعة؛ إذ كثيرا ما تتحول القصة الدينية الواحدة إلى روايات نصية متعددة[2]. وقد تنبه محمد اليعلاوي على أن قصة (عصا موسى) كانت منطلقا لسلسلة من الخرافات في شأن مناقبها العجيبة ومآربها الكثيرة مما أدى إلى أن تتفاعل نصيا مع تفسيرات المفسرين، وكتب الأدب العامة ككتاب (البيان والتبيين) للجاحظ[3].

وقد يتوسع بعض المفسرين ومنهم الطبري، على سبيل المثال، انطلاقا من آية قرآنية واحدة لخلق معطيات عجائبية. فالآية القرآنية التي تصف "إرم ذات العماد" لم يذكر أي تفصيل عنها سوى أنها ﴿لم يخلق مثلها في البلاد﴾[4]. وربما فتح هذا الوصف لهذه المدينة آفاقا من التأويل عند الطبري عندما تمثلها بوصفها "مدينة عجيبة ذات قصور عظيمة مبنية بالأحجار الكريمة"[5]. والحضور العجائبي في هذه التفسيرات والقصص يستوعب أيضا قدرا كبيرا من الأسطورة قبل الإسلام ممثلة في الجن والسعالي والغيلان المتشيطنة.

---

(1) انظر على سبيل المثال: النص المطول الوارد في سيرة عنترة بن شداد، ط1، المكتبة الثقافية، بيروت ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، م1، ص ص ٩-٦٩ (عن قصة النمرود مع سيدنا إبراهيم).

(2) انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، ط1، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، مجلد١، ص٣٩٢.

(3) انظر: محمد اليعلاوي، القصص القرآني، حوليات الجامعة التونسية،عدد ٤، تونس، ١٩٨٥، ص ص٣٦-٣٩.

(4) جاء ذكر إرم ذات العماد في سورة (الفجر: ٦، ٧، ٨) ﴿ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يُخلقْ مثلُها في البلاد﴾.

(5) تفسير الطبري: المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، مجلد ١٢ ص٥٦٦-٥٦٩.

وتوظف هذه المعطيات العجائبية لخدمة البطل النبوي[1]. وصورة هذا البطل النبوي كما تجلت عند هؤلاء المفسرين كانت النواة المولدة لصور أخرى مشابهة مثل مرويات المعراج، وكرامات الصوفية، وقصص الشيعة، والسير الشعبية. وهي جميعها تؤكد التفاعل النصي القائم في الأدب العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثالثا: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ:

يبرز (العجائبي) في كتب السيرة النبوية وخاصة في المعجزات المنسوبة إلى محمد (صلى الله عليه وسلم). ولا أتحدث في هذا السياق عن المعجزات الثابتة صحتها بنصي القرآن والحديث الصحيح فهذه لا جدال فيها، وهي خارجة عن نطاق تناولي لأنني لن أجعل النص الإلهي مجالا لاشتغال العجائبي فهو منزه عن ذلك. وإنما يقع اشتغال العجائبي في حدوث تراكم نصي جعل هذه المعجزات الثابتة نصا حقلا مفتوحا لتولد معجزات أخرى لم ترد لا في القرآن ولا في الحديث الصحيح. وأحسب أن ابن سعد (ت٢٣٠هـ) صاحب (الطبقات الكبرى) كان داعيا إلى هذا التوليد الذي مارسه مبدعون من قبله، وأضاف إليه هو نفسه الشيء الكثير. وقد وصف هذه الأحداث الخارقة المنسوبة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنها "أعاجيب"[2].

---

[1] انظر: فاروق خورشيد، في الأصول الأولى للرواية العربية، ط١، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، (المكتبة الثقافية؛ ٤٨٥)، ص١١٧-١١٨.

[2] الطبقات الكبرى، تحقيق سهيل كيال، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤، ج١، ص١٢٠.

وربما مهدت كتب السيرة النبوية بما فيها من أعاجيب الدرب أمام نشأة كتابة تاريخية كثيرا ما يختلط فيها التاريخ بالأسطورة و(الغريب) (بالعجيب). وهـذا الـتداخل يـؤكد طبـيعة التفاعل النصي القائم بين المرويات السردية والمرويات السيرية والتاريخية. ويقدم لنا المسعودي (ت٣٤٦هـ) في (مروج الذهب) مادة عجائبية ضخمة تناولت التأريخ لبداية الخلق إلى زمن المسعودي. وقـد يتناول المسعودي شخصية تاريخية لاشك في وجودها فيحولها إلى مادة لموضـوع عجائبي؛ فقد أراد أن يعلل سبب ولوع الحجاج بسفك الدماء، وكان تعلـيله لـذلك مرتبطا بميلاد البطل العجائبي "الشيطاني". فقد " ولد [الحجاج] مـشوها لا دبر له، فثقب عن دبره، وأبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها فأعياهم أمـره"[١]. ويزداد حدث الميلاد عجائبية عندما يتصور الشيطان على صورة الحـارث بـن كلـدة الذي ينصح أهل الحجاج بذبح جدي أسود " ففعلوا ذلك وأولغوا الحجاج في دمه، وطلوا به وجهه، فكان لا يصبر عن سفك الدماء"[٢].

وقـد وقف ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) من هذه المرويات العجائبية التي أوردها كتاب التاريخ والسير من أمثال المسعودي والطبري وسواهما، موقف المنكـر لهـا الداعي إلى إيجاد رؤية عقلانية "تبعدنا عن غريزة الخرافة من روايـات، وحكايات، واعتقادات قديمة، أو جديدة"[٣]. وأرجع ابن خلدون هذه المـرويات العجائبـية إلـى اعـتماد ناقلـيها علـى تأويل سلبي غير فاعل، " فكثيـرا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأيمة النقل من المغالط في الحكايات

---

[١] مروج الذهب، تحقيق عبد الأمير مهنا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١،ج٣، ص١٤١.

[٢] المـصدر نفسه، ج٣، ص١٤. أحسب أن البعد العقائدي " الشيعي" عند المسعودي كان مسؤولا عن تشكيل هذه الصورة لقائد أموي (الحجاج بن يوسف).

[٣] عـبد الهـادي عـبد الـرحمن، التاريخ والأسطورة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٢١.

والوقائـــع لاعـــتمادهم علـــى مجرد النقل غثا أو سمينا، ولم يعرضوها على أصـــولها، ولا قاســـوها بأشباهها"[١]. ويحفل المعجم الخلدوني بتأسيس حقول دلالـــية مرادفة للمرويات العجائبية، أذكرها هنا لأهميتها في بيان **رؤية العالم** عند ابن خلدون في ما يتصل بهذه المرويات التي هي عنده:

- **الخـــرافات** "وهـــذا هو الصحيح من أخبارهم، ولا يلتفت إلى خرافات العامة بينهم"[٢].
- **المزاعم** "ومزاعم كلها أشبه بالخرافات"[٣].
- **الغرائب** "هذه الأخبار لولوع النفس بالغرائب وسهولة التجاوز على اللسان، والغفلة على المتعقب"[٤].
- "**الحكايـــات** التي أشبه بالأقاصيص الموضوعة التي هي أقرب إلى الكذب المنقولة في عداد المضحكات"[٥].
- و"**هي الحكايات الواهية**"[٦].
- و"**هي أخبار القصاص الواهية**"[٧].

- رابعا: العجائبي في قصص الإسراء والمعراج:

تشكل المرويات السردية لحادثة الإسراء والمعراج مصدرا من مصادر القص العجائبي في السرد العربي القديم. ولا أعني بالعجائبية في نصوص

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣، ص١٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص١٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٢١.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) المصدر نفسه، ص٢٣.

المعراج ما جاء من آيات قرآنية كريمة وأحاديث صحيحة تؤكد صحة وقـوع هـذه الحادثة[1]. ولكني أعني الأحاديث الضعيفة أو الموضوعة عن الإسـراء والمعراج التي أحسب أنها كانت النص المولد لذاكرة شعبية اشتغلت بتحويل النص المعراجي إلى قصة مشبعة من خلال إدخال نصوص أخرى في نـسيجها وهو ما أسمته سيزا قاسم (الإشباع التوليدي)[2]. وهكذا تحول النص المـولد إلـى تجليات ثرة وجدت طريقها إلى نثر المتصوفة فكان لدينا معراج الحـارث المحاسبي (ت٢٤٣هـ)، ومعراج أبي يزيد البسطامي (ت٢٦١هـ)، ومعراج النفري (ت٣٥٤هـ)، ومعراج محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ)، ومعاريج صوفية أخرى وفلسفية[3]. كما تجلى النص المعراجي في سياق آخر هـو الـثقافة غير العالمة أو الثقافة الشعبية التي "تعتمد أساسا الحكاية والنقل الـشفاهي"[4]. وحتـى لو وجدنا نصا مكتوبا للمعراج في هذه الثقافة فإن هذا النص لا يقف دليلا على ثبات النص المحول. إذ إن هذا النص " قد أخذ ينمو ويـتطور على مر العصور منفتحا ومستوعبا عناصر ومصادر غير إسلامية، مـن وثنـية وعبـرية ونصرانية دخلت إليها، أي قصة المعراج، عن طريق

---

(١) الدليل القرآنـي على صحة حادثة الإسراء الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾. أما الدليل الثاني فهو دليل مستقى من الحديث النبوي الشريف من خلال ورود مجموعة من الأحاديث الصحيحة عن هذه الحادثـة بـشقيها الإسراء والمعراج جاءت في صحيح البخاري، وصحيح مسلم وكتب السنن الأخرى. انظر: عمـرو عبدالمـنعم، الـصحيح مـن قصة الإسراء والمعراج، ط١، دار الصحابة للتراث، طنطا، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣، ص ص ١٤-٢٨.

(٢) انظر: سيزا قاسم، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقا على تفسير القرآن، ص٥٢.

(٣) انظـر: جمـال محمـد عودة مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، آب ١٩٩٦، ص ص٤٧-٨٢.

(٤) محمـد الجابـري، تكـوين العقـل العربـي، ط٦، مركـز دراسـات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ص ١٨٨-١٨٩.

التـــصوف والفولكلور الشعبي كما دخلت عن طريق التراث الحي الذي تناقلته الأجيال كابرا عن كابر"[1].

وســـنقف عند نص المعراج لابن عباس كما ورد في الرواية الشعبية لكـــونها نصا يصوغ لنا معالم أدب عجائبي بكر قد يشكل مع أحاديث المعراج التـــي أوردهـــا ابن إسحاق في السيرة ملامح تطور قصة المعراج "من صيغة الحـــديث والخبـــر إلى صيغة القصة الكاملة"[2]. وكأن الذاكرة الشعبية تتوسل بـــابن عـــباس ابـــن عم الرسول (صلى الله عليه وسلم) لبيان صحة مروياتها مـــوظفة في ذلك صلة القرابة، وكون ابن عباس روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحاديث نبوية عدة[3].

وتحـــافظ روايـــة ابـــن عباس الشعبية على إطار الحكاية الأصل؛ أي حديث الإسراء والمعراج كما ورد في الحديث الصحيح. وتتألف هذه الرواية الـــشعبية من أقسام ثلاثة: أولها الإسراء من مكة (الحرم) إلى القدس (المسجد الأقصى)، وثانيها العروج من المسجد الأقصى إلى السموات العلى ومنها إلى ســـدرة المنتهى، أما ثالثها فهو العروج من سدرة المنتهى إلى قاب قوسين أو أدنى. والراوي الأول لهذه الحادثة هو الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولكن

---

(1) نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٠، ص٥.

(2) المرجع نفسه، ص٨.

(3) جمع الوعاظ والقصاص أحاديث ابن عباس الصحيحة والموضوعة عليه فشكلوا بذلك نصا يستند في صحة نسبته إلى رواية أم هانئ زوج الرسول صلى الله عليه وسلم، وإلى رواية ابن عباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم. وقد تشكك البيهقي (ت٤٥٨هـ) في (دلائل النبوة) في صحة ما أورده محمد بن إسحاق بن يسار مـــن حـــديث ابـــن عباس عن الإسراء والمعراج قائلا "إن صحت الرواية"؛ أي الرواية عن أم هانئ وعن ابن عباس، انظر البيهقي: دلائل النبوة، تحقيق عبد المعطي قلعجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠، ص ٤٠٥. وفـــي الـــصفحة نفـــسها رؤيا جابر بن أبي حكيم رسول الله في المنام، إذ يقول جابر لرسول الله: "يا رسول الله إن أناسا من أمتك يحدثون عنك في المسرى بعجائب، فقال لي: ذاك حديث القصاص".

يـــتحول الراوي الثاني وهو ابن عباس من متلق لما قاله الرسول عن المعراج إلى فاعل حقيقي في النص عندما يتدخل بين الحين والآخر في صياغة العوالم السردية العجائبية.

ويظهـــر الـــراوي المجهول فجأة عندما يكون الرسول صلى الله عليه وســـلم في السماء الخامسة يشاهد ملك الموت من خلال إشارة دالة في النص، وهي "قال المؤلف رحمه الله تعالى: اللهم إنا نسألك بحقك العظيم. وبحق اسمك الكـــريم أن لا تـــرينا وجهه، [أي وجه ملك الموت]، ووجه مالك خازن النار بقدرتك وحولك ياذا الجلال والإكرام .."[١].

وتمـــثل مـــشاهد الـــسرد العجائبي النواة الرئيسة المشكلة لهذه القصة الـــشعبية. ونجد هذا في وصف البراق، ووصف ملك الموت، ووصف صور العذاب في النار وخاصة عذاب النساء،ووصف الحجب والسموات الأسطورية وتكويـــناتها العجائبـــية مـــن زمرد، ونحاس، وحديد، وذهب[٢]. ونجد أيضا الوصف العجائبي للملائكة، وهذا الوصف لا نجده لا في القرآن الكريم ولا في الـــسنة النبوية الصحيحة. إذ يصف ابن عباس ملكا عظيم الخلقة بأنه "راكب علـــى فـــرس مـــن نور، وعليه حلة من نور. وهو موكل بسبعين ألف ملك، مسومين بأنواع الحلى والحلل، بيد كل واحد منهم حربة من نور، وهم جند الله تعالـــى"[٣]. ويصف ابن عباس أيضا ملكا آخر نصفه من ثلج ونصفه من نار فلا النار تديب الثلج [هكذا]، ولا الثلج يطفئ النار، له ألف رأس في كل رأس ألف وجه، وفي كل وجه ألف فم، في كل فم ألف لسان، يسبح الله تعالى بألف

---

[١] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مكتبة القاهرة، القاهرة د.ت، ص١٦.

[٢] إنهـــا أشـــبه ما تكون بالمدن الأسطورية في جغرافيا الوهم المتخيلة عند الرحالة العرب القدامى مثل مدينة النحاس ومدينة شداد بن عاد ذات الأعمدة الذهبية.

[٣] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مصدر سابق، ص٨.

لغـــة لا يشبه بعضها بعضا"[1]. ونلاحظ هنا تدفق السرد العجائبي الذي يكاد يكـــون ممـــتدا إلى ما لا نهاية؛ إذ الألف تعني العدد الذي ينفتح على المطلق. وينتهـــي هذا السرد بعد تكثيف المكونات العجائبية وإدخال المخلوقات الغريبة والخارقـــة ممـــا يـــؤدي إلى خلق السرد الاختلاقي الذي تكون أظهر وظائفه "التحكم التلاعبي والسيطرة والتأثير على المتلقي، وممارسة سلطة القوة المدبرة علـــيه"[2]. والذي يمارس هذه السلطة هو الراوي المجهول الذي يختبئ وراء قناعي (الرسول) وابن عباس. وقد يسفر هذا الراوي عن وجهه فجأة ثم يعود للاختـــباء كي يمارس سلطته في الخفاء. ويؤكد هذا السارد الحاضر/ الغائب نجاحـــه تمامـــا في هذه اللعبة بعد أن يستحوذ على فضاء المستمعين والمتلقين الـــذين يتماهون مع لعبة السرد "فلما سمع المسلمون ذلك [أي عجائب الإسراء والمعـــراج وخـــوارقه] فرحوا فرحا شديدا، وضجوا بالتهليل والتكبير، وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم والمسلمون من حوله، وهو بينهم كالقمر، وهم حوله كالنجوم، وأسلم في ذلك اليوم أربعة آلاف رجل ..."[3].

ولـــم يقتـــصر تأثر الذاكرة الشعبية بمادة الإسراء والمعراج على هذه الرواية الشعبية فقد ظهرت روايات شعبية أخرى مع بعض الفوارق الأسلوبية.

---

(1) ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، ص٩.

(2) كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، مجلـــة فصول، مجلد ١٤، العدد ٢٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٦، ج٢، ص٢٤٤.

(3) ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مصدر سابق ص١٦.

مثل قصة (المعراج) للبرزنجي (ت١١٧٧هـ) وغيرها[١] الأمر الذي يؤكد أن تفاعلا نصيا كبيرا دار حول هذا النص المولد؛ أي قصة المعراج[٢].

خامسا: كرامات الصوفية:

يؤسس النص الكراماتي رؤية معينة للعالم حيث خرق العادات والسنن وتجسيد الأماني من خلال فعل الخرق العجائبي. وتؤيد أدبيات المتصوفة هذا الخرق عندما تحاول أن تؤطر فعل الكرامات. فالكرامة كما يعرفها اليافعي "حدث خارق للعادة يجريه الله على يد الأولياء وغير الأولياء من عباده الصالحين من حيث لا يدرون ولا يعلمون، غير مقرون بدعوى النبوة. وهذا الخرق جائز عقلا وواقع نقلا"[٣]. ولسنا معنيين هنا بمناقشة صحة الكرامات أو إنكارها وإنما نحن معنيون ببيان الكرامة من حيث كونها نصا سرديا، من نصوص العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية، تعرض للتحويل في انتقاله من الدوائر الشفاهية إلى الدوائر الكتابية في حلقة متصلة. وتعرض أيضا لتفاعل نصي، كما هو حال مرويات المعراج، جعله منفتحا على أنساق ثقافية، وعقائدية، وتاريخية، واجتماعية مما أدى إلى تنوع صور العجيب والخارق في هذه الوحدات السردية الكراماتية.

---

(١) انظر: جمال محمد عودة مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج، ص١١٠-١١١، وانظر: محمد محمود الدروبي، مئة كتاب عن الإسراء والمعراج، مجلة الزهراء، مجلد٢، عدد ٦، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥، ص ص ٦٤-٦٥.

(٢) وجد القصاص في حديث الإسراء والمعراج معينا لا ينضب فأدخلوا فيه قدرا كبيرا من العجائبية حتى قال الذهبي عنه: "إنه أصبح أشبه بأحاديث القصاص"؛ انظر: ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق قاسم السامرائي، ط١، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـ، مقدمة المحقق، ص٣٤.

(٣) اليافعي، عفيف الدين، روض الرياحين في حكايا الصالحين، تحقيق محمد عبد الرحمن ويس، ط١، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، ١٩٩٥، حاشية ص ٣٧.

ولا يقتصر العجيب في هذه الكرامات على فعل الكرامة فقط إنما يتعدى ذلك ليشمل البطل الصوفي الولي، ويشمل كذلك الزمان والمكان السرديين. ويصبح "خرق العوائد" لهؤلاء الأولياء عادة، وهي عبارة صوفية مأثورة. وقد اتخذ هذا الخرق أشكالا محددة جعلها اليافعي (ت٧٦٨هـ) في عشرة أنواع أصلية[١]. وزادها النبهاني (ت١٣٥٠هـ) لتبلغ خمسة وعشرين نوعا أصليا، وما لا حصر له من أنواع فرعية[٢].

ويعد عبد القادر الجيلاني (ت٥٦١هـ) من أكثر المتصوفة الذين حظوا بالكرامات ولا سيما بعد وفاته. ومما يرويه النبهاني عنه "أن رجلا جاء عبد القادر الجيلاني وقال: اختطف الجان ابنتي فقال له: اذهب إلى محل كذا وخط دائرة وقل عند خطها: باسم الله على نية عبدالقادر. ففعل الرجل كما أمره، فمر عليه الجن زمرا زمرا إلى أن جاءه ملكهم، فوقف بإزاء الدائرة وقال له: ما حاجتك؟ قال: فذكرت له البنت فأحضر من اختطفها ودفعها إلي، وضرب عنق الجني فقلت له: ما رأيت كامتثالك لأمر الشيخ، فقال: نعم إنه لينظر من داره إلى المردة منا، وهم بأقصى الأرض فيفرون من هيبته"[٣]. وكما هي الحال في قصص مرويات المعراج الشعبية فإن متلقي كرامات الصوفية يتماهى مع فعل السرد الاختلاقي.

وقد يحول النص الكراماتي شخصية تاريخية حقيقية إلى شخصية عجائبية تتفاعل نصيا مع الحلم والأسطورة. وأحسب أن الصوفي نجم الدين كبري (ت٦١٨هـ) تحول في نصوص الشعراني والنبهاني إلى صاحب

---

(١) انظر: اليافعي، عفيف الدين، روض الرياحين في حكايا الصالحين، ص ١٤ وما بعدها.

(٢) النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة إبراهيم عطوة عوض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣، ج١، ص٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٠٣.

كـــرامات عجائبـــية. فهولاكـــو يـــستأذن من هذا الصوفي قبل دخول بغداد لتدميرها؛ فيرد نجم الدين على رسل هولاكو قائلا: "ليدخل يضرب هذه الرقبة، ثـــم يـــضرب رقبة فلان وفلان، ثم ثلثي أهل البلد جف القلم بما هو كائن"[1]. وكأن السرد يقوم هنا بوظيفة استباقية أو استشرافية تؤكد ما هو آت.

ولعـــل كـــرامات الـــصوفية التي ما تزال حتى الآن ماثلة في الذاكرة الشعبية تحيلنا على نص عجائبي آخر هو المتخيل الشيعي[2].

- سادسا: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي:

يعـــد العجائبي بتشكيلاته من الآليات التي يلجأ إليها المتخيل السردي الشيعي بشقيه المكتوب والمروي. ويتنوع هذا المتخيل الشعبي بين أسطورة، ونـــص كراماتـــي، وسيرة شعبية. ويسم هذا التنوع الذاكرة الشعبية الشيعية بالقـــدرة على توظيف تقنيات تحويل النصوص للانتقال بوساطة العجائبي من الـــثقافة العالمـــة إلى الثقافة الشعبية المهمشة. أي أن المتخيل الشيعي يتوسل بأنساقه العرفانية[3] وبأنساقه الثقافية والعقائدية حول الإمام المعصوم إلى تحقيق نمط معرفي مضاد للسلطة المهيمنة سواء أكانت سياسية أو دينية.

---

(1) النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ج٢، ص٢٧٥، انظر: الشعراني، لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق. مطبعة بولاق، القاهرة، ١٨٧١، ص٢٠.

(2) انظر: هناك عدد من الدراسات الحديثة حول موضوع الكرامة الصوفية منها:

- يوســـف زيدان، كرامات الصوفية: نص أدبي مضاد للتصوف، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد٣، القاهرة، ١٩٩٤، ص ص ٢٢٣-٢٣٣.
- طارق عروس، كرامات الصوفيين وفقا للتحليل الفني، رسالة ماجستير، جامعة تشرين - دمشق، ١٩٩٨.
- محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية: دراسة في الشكل والمضمون، ط١، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبو ظبي، ٢٠٠٢م.

(3) العـــرفان عند الشيعة: انظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ط٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، (الفصل الثالث النبوة والولاية، العرفان الشيعي والزمان الدائري)، ص٣١٧-٣٤٣.

وقـد عبـرت الذاكـرة الشعبية الشيعية عن احتفاء واسع بالعجائبي. ونمثل لهذا الاحتفاء بمسرح التعازي الشيعية الذي يشكل فيه (علم زنكي)[1] أو لـسان الـشمر جزءا لا يتجزأ من سينوغرافيا المسرح. ويرمز علم (زنكي) بحـسب الأسـطورة الشعبية المتداولة في المتخيل الشيعي إلى لسان الشمر[2] الـذي مـسخ بعـد مقتل الحسين، رضي الله عنه، في كربلاء إلى كلب أسود مسعور راح يركض لاهثا من العطش، وهام على وجهه في الصحراء القاحلة بعد أن احترقت بشرته، وأصبحت سوداء داكنة. ومن شدة الحرارة والعطش تدلـى لـسانه خارج فمه[3]، وهام في الصحراء يركض لاهثا. وكأن الذاكرة الـشعبية الشيعية أرادت الثأر للحسين بعد استشهاده في كربلاء فصورت قاتله بأبشع صورة يمكن تصورها، وهي صورة الكلب الأسود اللاهث.

وتمـثل بعض الكرامات الواردة عند المطهر الحلي في (ت٧٢٦هـ) فـي (منهاج الكرامة في معرفة الإمامة) الزمان العرفاني الدائري، وهو زمان ممـتد فـي قلـوب الـشيعة في انتظار اكتمال الدورة أي "دورة غيبة الإمام ورجـوعه"[4]. ويستطيع الزعيم الشيعي، وفقا لهذا المنظور الزماني وبفضل

---

[1] علـم زنكـي أو لسان الشمر: "هو لسان كبير مصنوع من النحاس الرقيق المنقوش بكلمات وأشكال هندسية ورسـوم وتشكيلات فولكلورية، واللسان طويل ممدود إلى الأمام ويتحرك عند السير به مرة إلى أعلى وأخرى إلـى أسـفل فـي حـركة متتالية، ويستخدم في مواكب العزاء الحسينية"، إبراهيم الحيدري، تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٩.

[2] الـشمر هو: الشمر بن ذي الجوشن حز نحر الحسين ورفع رأسه على رمح طويل. انظر: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، مجلد ٣، ص٣٠٥ وما بعدها.

[3] يذكـر الحـيدري في تراجيديا كربلاء، ص١١٣، (هامش)، أن هذه الأسطورة خرافة، ولم يجد لها أي ذكر في كتب التاريخ والمقاتل والمجالس الحسينية الرصينة.

[4] الجابري، تكوين العقل العربي، ص٣٣٨.

كـــراماته المـــتعددة، أن يختـــرق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي"[1].

وتأسيـــساً علـــى هذا فإنّ البطل أو الزعيم الشيعي يكسر خطية الزمن فـــيحوّل الزمان الموضوعي إلى زمان دائري خاص بالإمام. ومن أمثلة هذا التحويل ما ذكره المُطهّر الحلّي عن رد علي بن أبي طالب الشمس بعد مغيبها إذ يقـــول[2]: "فلما أراد علي بن أبي طالب أن يعبر الفرات ببابل، اشتغل كثير من أصحابه بتبعير دوابهم، فصلى بنفسه في طائفة من أصحابه العصر وفاتت كثيـــراً مـــنهم، فـــتكلّموا في ذلك، فسأل الله رد الشمس فُردّت، ونظمه السيد الحميري في قصيدته المذهبة فقال:

رُدَّتْ عليـــــه الشـــمسُ لما فَاته ... وَقْتُ الصَـــــلاةِ وَقَدْ دَنَـــتْ للمَغْرب

حَىَ تَبلَّج نـــــورُها في وَقْتـــــه ... للعصـــــــرْ ثم هَوَتْ هُويَّ الكَوْكَـــبِ

وعليـــــه قدْ حُبِسَـــتْ ببابلَ مرةً ... أخرىَ ومـــــا حُبِسَـــتْ لخلقٍ معربِ

إلاَّ لأحْمـــــدَ أولـــهُ ولردّهـــــا ... ولحبســـــها تأويلُ أمـــــر مُعْجِـــبِ

وهكـــذا فإنّ ثقافة العامة تخلق الزعيم الشيعي المدهش ذا القدرة الفائقة علـــى خلق العجائب والغرائب؛ أي ما يسميه روديسون "مفهوم الألق الديني

---

[1] محمـــد الجويلـــي، الـــزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدّنس، ط١، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص١١٩.

[2] القـــصيدة المذهـــبة في مدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب للسيد الحميري مع شرح الشريف الرضي، تحقيق محمد الخطيب، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٠، ص ص ١٠٦ – ١١٠.

الكلي أو الكاريزم الكلي"[١]. ويتقبل المتخيّل الشعبي الشيعي هذا الألق الديني على أنه "كرامات تتميز عن أفعال السحر والشعوذة"[٢].

وإلـــى جانب نصي الأسطورة والكرامة العجائبيين يشمل العجائبي في المتخيّل الشعبي الشيعي كذلك السيرة الشعبية. ومن أظهر السير الشعبية التي أحـــسب أنهـــا من إبداع المتخيّل الشيعي قصة "فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول"[٣]. وتأتي هذه السيرة مسندةً إلى المؤرخ القصصي أبي الحسن بن عبد الله البكري، ويرد فيها اسم محمد بن إسحاق الكَلبي. إذ يقول الراوي: " وبعد فهذا كتاب فتوح اليمن المعروف بـــ (رأس الغول) عن سيدنا الشيخ أبي الحـــسن بن عبدالله البكري، رضي الله عنه، ونفعنا به آمين. قال: حدثنا محمد بن إسحاق الكَلبي، عن الأعمش، عن ابن عبّاس، رضي الله تعالى عنهما حديثاً فـــي الـــصحيح ..."[٤] ولكن أحسب أن هذه الإحالة المرجعية، وهذا الإسناد لا

---

(١) Maxime Rodinson, La place du merveilleux et de létrange dans la conscience du monde muslman médiéval, pp 184. نقلاً عن: محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدّنس، ص١٢٢.

(٢) Mecel Mauss, Sociologie et authropologie, p 12-15. نقلاً عن: محمد الجويلي، مرجع سابق، ص١٢٢.

(٣) انظر: قصة فتوح اليمن الكبرى، المعروفة برأس الغول، صحّحها فضيلة الشيخ محمد سالم الحبس، المكتبة الشعبية، بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧٢م.

(٤) قـــصة فـــتوح الـــيمن الكبرى، ص٢، وأبو الحسن البكري، أحمد بن عبدالله بن محمد (ت٢٥٠هـ/٨٦٥م) قصـــصي، قـــال فـــيه الذهبي: " واضع القصص التي لم تكن قط" ونعته بالكذّاب الدجّال. وقال: يقرأ في سوق الكتبيـــين كـــتاب "ضـــياء الأنوار"، و "رأس الغول"، و "ثئر الدهر"، وكتاب "كلندجة"، و " حصن الدولاب"، و "الحـــصون الـــسبعة وصـــاحبها هـــضّام ابن الحجّاف وحروب الإمام علي معه ". ولم يذكر الذهبي وفاته ولا عـــصره. الزركلي، الأعلام، مجلد ١، ص١٥٥-١٥٦. ولم أقع في التراجم على مؤرخ قصصي اسمه محمد بـــن إســـحاق الكلبي. وربما كان المعني به هشام بن محمد الكلبي المتوفى (-٢٠٤هـــ)، أو المؤرخ محمد ابن السائب الكلبي المتوفى (-١٤٦هـــ)، أو محمد بن إسحق المطلبي المتوفى (-١٥٠هـــ).

يعـــدوان كونهما حيلة سردية يستند إليها النص لتحقيق نسبته في الانتماء إلى الثقافة الدينية العالمة.

ولا تختلف سيرة (رأس الغول) عن حكاية (غزوة وادي السيسبان وما جـــرى فـــيها للإمام علي بن أبي طالب)[1]؛ فهما تشتركان معا في الموضوع theme وفـــي الحوافـــز motives. ولا تخـــتلفان إلا في بعض التفصيلات الـــصغيرة الخاصـــة بأسماء الشخوص. ففي سيرة (رأس الغول) يؤدي قدوم امرأة عجوز من اليمن على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) شاكية ظلم رأس الغـــول وتجبره، إلى تجييش الرسول (صلى الله عليه وسلم) الجيوش لقتال هذا الظالم المتجبر. وفي حكاية (غزوة وادي السيسبان) يكون الحافز المحرك لها أن الملك الغطريف يخطب حسنة بنت الملك الضيغم فتطلب منه رأس الرسول (صـــلى الله عليه وسلم)، وابن عمه علي، رضي الله عنه، مهرا لها. ويبرز الحدث العجائبي في سيرة رأس الغول بعد استنجاد الرسول بعلي بن أبي طالب بعـــد رجحـــان كفـــة الكفار. ويلتقي الإمام (علي) بشمروخ شيخ الجان الذي يتـــشرف بدعـــوته إلـــى طعامه قائلا: "أسألك بحق النبي أن تشرفنا هذه الليلة بإقامـــتك عـــندنا ليحصل لنا ببركتك كل الهنا، ويبعد عنا بفضلك كل العنا"[2]. وتتوالـــى الأحـــداث العجائبية في مشاركة جبريل والملائكة لنصرة المسلمين فتحيلنا هذه السيرة الشعبية بذلك على غزوة بدر. ويتشكل العجائبي في حكاية (وادي السيـــسبان) في طي الأرض وإمحاء المسافات الزمانية والمكانية. "فقد أراد الله ســـبحانه مـــن الرياح أن تحمل الإمام عليا وجواده، وفاطمة، والناقة، والحسن، والحسين، والجارية فضة فما كان غير ساعة حتى وصل الإمام ومن

---

[1] انظـــر: غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، مجموع لطيف به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د. ت.

[2] المصدر نفسه، ص ٤٢.

معـــه بعـــسكر الإسلام"[1]. وتنتهي سيرة (رأس الغول) و(حكاية غزوة وادي السيسبان) بانتصار المسلمين على الكفار.

وقد حول المتخيل الشعبي في كلا النصين؛ نص السيرة والحكاية، حدثا تاريخـــيا هو سرية علي بن أبي طالب إلى اليمن[2] إلى نوع سردي له هويته الخاصـــة فـــي إنتاجه وتلقيه هو الأدب العجائبي. ويبرز هذا المتخيل الشعبي رؤية معينة للعالم تجعل الإمام علي بن أبي طالب بطلا خارقا. ونجد في هذا المتخـــيل "قـــسمات مـــوحدة، وعناصر خاصة، لا تختلف إلا باختلاف بعض مكـــونات القـــصة وعوالمها الشيء الذي يدفع في افتراض وجود بنية مكانية واحدة لها نفس المحددات والمواصفات"[3].

---

(1) غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، ص٤٢.

(2) لـــم يـــتجاوز ذكـــر ابـــن إســـحاق لـــسرية علي بن أبي طالب إلى اليمن سوى بضعة أسطر عن موافاة علـــي فـــي قفـــوله مـــن اليمن رسول الله في الحج. انظر: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، إبـــراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـــ/٢٠٠٠م، ج٤، ص ص ٢٥٨-٢٥٩.

ولكـــن الـــنص القصـــصي الذي يتعرض للحدث نفسه يقدم إلينا (رأس الغول) في مئة وإحدى وتسعين صفحة وأزيد من مئة صفحة لقصة (غزوة وادي السيسبان).

(3) سعيد يقطين، تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، غزوة وادي السيسبان نموذجا، في نظرية التلقي إشـــكالات وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة الملك محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥، ص٩٨. انظر أيضا: نبيلة إبـــراهيم، الـــسيرة النـــبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، عالم الفكر، الكويت، مجلد١، عدد ٤، يناير فبراير، مـــارس ١٩٨٢، ص ص٣٥٦-٣٥٧ في حديثها عن قصة معاذ بن جبل وقصة علي في حرب تبوك. ويذكر أمين عبد المجيد بدوي أنه "منذ أواخر القرن التاسع الهجري ظهرت ملامح مذهبية شجع على رواجها فيما بعد اتخـــاذ المذهب الشيعي الاثني عشري مذهبا رسميا للدولة في فارس مستهل القرن العاشر، وأقدم ما بين أيدينا مـــنها (خادرات نامة) وهي من القصص الحماسي الشيعي، وتدور حول بطولة علي بن أبي طالب وبلائه في حـــرب الإنـــس والجن في ثوب قرآني أسطوري يجسم عقلية عوام الشيعة وعقيدتهم في شجاعة علي بن أبي طالب وشخصيته الدينية. وناظم هذه الملحمة هو محمد بن حسام الدين المشهور بابن حسام من شعراء القرن التاســـع المتوفـــي ســـنة ٨٧٥هـــ/ ١٤٧٠م)، القصة في الأدب الفارسي، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١، ص٨٤.

- سابعا: نص الرحلة والجغرافيا العجائبية:

تساعدنا نصوص الرحلات المبكرة التي خلفها لنا عصر التدوين على استجلاء مكونات العجائبي في هذه الرحلات. ومع أن العجائبي في نص الرحلة كثيرا ما يرد في نسق عقائدي إسلامي متشابها بذلك مع نصوص الكرامات الصوفية، ونصوص المتخيل السردي الشيعي فإنه لا يجب تناول العجائبي في نص الرحلة بعنصر المقايسة بين ما كان وما هو كائن؛ أي بين حاضرنا الآن والماضي البعيد الذي دونت فيه كتب العجائب والكونيات كي لا تصبح هذه المقايسة مجرد متعة يتأملها المتلقي في القرن الحادي والعشرين بوصفها تسلية وإزجاء للوقت وخزعبلات لا فائدة منها. وإنما يجب علينا أن نتلقى هذه النصوص العجائبية في سياقها الذي صدرت عنه. كما يجب علينا أن نتلقى هذه النصوص العجائبية في تفاعلها النصي مع مختلف تجليات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية بما في ذلك الأنساق الثقافية والمعرفية.

وتعد قصة تميم الداري[1] (ت٤٠هـ) الواردة في كتب الحديث والمساند والواردة كذلك في بعض كتب التفسير من أوليات نصوص القص الديني التي تعرضت لتحويل نصي كبير في الروايات التالية لحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)[2]. وأدى هذا التحويل النصي الكبير لقصة تميم

---

[1] تميم الداري: ينسب تميم الداري إلى بني عبد الدار، وهو نصراني أسلم سنة تسع وعلا شأنه بين الصحابة. وأسهم في إدخال بعض العادات الكنائسية المسيحية بين المسلمين مثل الخطبة على المنبر، وإسراج السراج في المساجد. وهو من جامعي القرآن في عهد الرسول. وسمي راهب أهل عصره وعابد أهل فلسطين. وكان من المقربين عند الرسول صلى الله عليه وسلم الذي أقطعه أرضا شاسعة في فلسطين قبل فتحها، وروى عنه، كما يذكر ابن سعد حديث الجساسة وهي منقبة شريفة"؛ انظر: ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج١، ص٢٣١ ، الأعلام، مجلد ٢، ص٨٧.

[2] نجد قصة تميم الداري في كتب الصحيح والمساند وفي شروح بعض المفسرين القدامى للآية ٨٢، من سورة النمل: انظر: ابن سعد، (ت٢٣٠هـ) الطبقات الكبرى، ج١، ص٣٤٣،٢٥١؛ صحيح البخاري (ت٢٥٦هـ). المطبعة المنيرية، دمشق، د.ت، ج٩، ص١٠٨؛ صحيح مسلم (ت٢٦١هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي،

الـــداري إلى أن تصبح حكاية فيها عناصر كثيرة من التعجيب. كما تراكمت هذه الحكاية نصيا فتحولت إلى سيرة شعبية باسم "قصة تميم الداري وما جرى له مع الجان"[1].

وقـــصة تمـــيم الـــداري كما جاءت في كتب الصحيح والمساند تحكي رحلـــته ببحـــر الشام عندما قذفت به عاصفة هو وصحبه إلى جزيرة مهجورة رأوا فيها رأي العين الدجال مقيدا، ورأوا أيضا الجساسة اللذين سيظهران آخر الـــزمان[2] فالـــدجال يقول لتميم: "أنا الدجال، أما إني سأطأ الأرض كلها ليس طيـــبة"[3]. وتستثمر نصوص المفسرين ذكر الدابة التي ورد ذكرها في الآية الثانـــية والثمانـــين من سورة النمل[4] دون تفصيل. ويستغرق الفخر الرازي (ت٦٠٦هـــ) القول فيها فـــ"طولها ستون ذراعا ... ورأسها تبلغ السحاب، وما بين قرنيها فرسخ للراكب. ولها أربع قوائم وزغب وريش وجناحان، وصفتها رأس ثـــور، وعـــين خنزير، وأذن فيل، وقرن إيل، وصدر أسد، ولون نمر، وخاصرة بقرة، وذنب كبش، وخف بعير .. وتخرج ثلاثة أيام والناس ينتظرون فـــلا يخـــرج إلا ثلـــثها...، وتخرج من أعظم المساجد حرمة على الله تعالى

=ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢، ج٤، ص٢٢٤٧ وما بعدها؛ الفخر الرازي، التفسير الكبير (ت٦٠٦ هـــ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، مجلد ٨، ج٢٤، ص ٥٧٢.

[1] أورد حمـــادي الزنكـــري هذه السيرة الشعبية التي عثر عليها صدفة، كما يقول، في كتيب بعنوان "مجموع لطـــيف فـــيه خمـــس قـــصص شعبية"، طبعة التيجاني المحمدي، مطبعة المنار، تونس، د. ت، ص ٢٦-٣٤، (٩ صـــفحات)؛ انظـــر: حمـــادي الزنكـــري، الحكي في قصة تميم الداري، فنياته ودلالاته، **حوليات الجامعة التونسية**، عدد ٣٥، تونس ١٩٩٤، ص ص ٧-٦٠.

[2] انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، تحقيق صلاح الدين عثمان هاشم، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٨هـــ/ ١٩٨٧م، ص٦٢-٦٣.

[3] ابن منظور، (ت٧١١هـــ)، مختصر تاريخ ابن عساكر، ج٥، ص ص ٣٠٧-٣٠٨.

[4] جـــاء الحديث عن الدابة في القرآن بصورة موجزة في (سورة النمل: ٨٢)، ﴿وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تكلمهم أن الناس كانوا بآياتنا لا يوقنون﴾.

المسجد الحرام"[1]. وتحيلنا صورة الجساسة كما جاءت عند الفخر الرازي على صورة الدنيا عند عبدالله بن عمرو بن العاص (ت٧٣هـ). وهي صورة ستؤثر في كتب العجائب فيما بعد[2].

ويتولد العجائبي في قصة تميم الداري عندما تتعرض الشخصية الساردة لتحولات تجعلها تدخل عالم العجيب والغريب؛ فتميم الداري يخرج من المعرفة البشرية المحدودة القاصرة إلى معرفة غيبية يقينية لا متناهية. والتسارع والاستباق في هذه القصة "يحدث المتلقي بأن الواقع الذي يعيشه ليس غير لحظة تافهة في زمن إلهي سام، وأن الأبطال أو الشخصيات داخل القصة خاضعون لتحكم قدسي إن لم يتوصل إلى فهمه فإنه، أي المتلقي، مكتف بمشاعر العجب"[3]. وتتضح هنا أهمية التلقي المتماهي مع رواية تميم لأن هذا الأخير يستمد شرعيته في الحكي من الرسول[4].

وتتحول رحلة تميم الداري في نص السيرة الشعبية[5] إلى علامة من علامات الخطاب القصصي. فلدينا جملة من التحولات التي تنسب إلى البطل (تميم) تكون بمثابة التعبير عن التطلعات المعرفية والاقتناعات العقائدية

---

(1) الفخر الرازي، التفسير الكبير، مجلد ٨، ج٢٤، ص٥٧٢.

(2) ورد وصف الأرض برواية عبد الله بن عمرو بن العاص في كتاب ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ) مختصر كتاب البلدان، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧، ص٣-٤: "صورة الدنيا على خمسة أجزاء كرأس الطير والجناحين والصدر والذنب فرأس الدنيا الصين. وخلف الصين أمة يقال لها واق واق، ووراء واق واق من الأمم ما لا يحصي إلا الله. والجناح الأيمن الهند، وخلف الهند البحر وليس خلفه خلق، والجناح الأيسر الخزر، وخلف الخزر أمتان يقال لإحداهما منشك وماشك. وخلف ماشك ومنشك يأجوج ومأجوج من الأمم ما لا يعلمها إلا الله. وصدر الدنيا مكة والحجاز والشام والعراق ومصر. والذنب من ذات الحمام إلى المغرب وشر ما في الطير الذنب".

(3) حمادي الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري فنياته ودلالاته، ص٤٦.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص ٤٧.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص ص ٣٥-٤٤.

للمتلقين. ومنها قدرة البطل على تجاوز حدود الزمان والمكان وقدرته على تجاوز طاقات الإنسان المحدودة ليصبح أقرب مايكون البطل الخارق الذي يحمل إلى باطن الأرض على ظهر الجان، ويطير في الفضاء، وينتقل من جزيرة إلى أخرى. ويحدث العفاريت والحيوان، ويشاهد عوالم عجائبية، ويتحدث مع أولياء الله. وكل هذه التحولات التي يمر بها البطل تكون في نسق ثقافي عقائدي يؤمن بالمرجعية الدينية (القرآن والحديث)، وبعلامات الساعة الكبرى مثل: الدجال وحديث الجساسة. ويأتي ذكر الدجال في نسق هذه التحولات إذ يقول تميم: "فرأيت شيخا أعور العين اليمين، له زلومة كزلومة الفيل فناداني فلم أجبه وهربت منه، وسرت يومين فرأيت شيخا عظيم الخلقة، مفقأ العين، مسلسلا مقيدا في شجرة"[1]. وراوي هذه السيرة الشعبية هو ابن عباس الذي سبق أن ألصقت به رواية شعبية أخرى هي رواية المعراج المنسوبة إليه. ومتلقي هذا النص الشعبي لا علاقة له بصحة ما جاء في السيرة الشعبية من عجب وعجيب وعجاب؛ فهو يكتفي بالتلقي المتماهي مع كل ما جاء في النص. ولا سيما أن هذه السيرة حافلة بالحديث عن عالم المقدس (الخير) الذي يقف نقيضا لعالم المدنس (الشر).

ويتفاعل حديث تميم الداري تفاعلا نصيا مع روايتين منسوبتين إلى عبادة بن الصامت[2] (ت٣٤هـ). أما الرواية الأولى فقد أوردها ياقوت

---

[1] الحكاية نقلا عن الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري فيناته ودلالاته، ، ص٤٠.

[2] هو عبادة بن الصامت بن قيس الأنصاري الخزرجي، أبو الوليد (ت٣٤ هـ): صحابي من الموصوفين بالورع. شهد العقبة، وكان أحد النقباء، وشهد بدرا وسائر المشاهد. ثم حضر فتح مصر. وهو أول من ولي القضاء بفلسطين. ومات بالرملة أو بيت المقدس، وروى مئة وإحدى وثمانين حديثا اتفق البخاري ومسلم على ستة منها. وكان من سادات الصحابة، الأعلام، مجلد ٣، ص٢٥٨.

(ت٦٢٦هـ)[١] واعتمدها القزويني (ت ٦٨٢هـ)[٢]. وهي تتحدث عن زيارة ابن الصامت للرقيم الذي يرقد فيه أهل الكهف. أما الرواية الثانية فهي التي حفظها لنا المؤرخ الدينوري (ت٢٨٢هـ)عن صور الأنبياء التي أخرجها عظيم الروم من خزائنه[٣].

ويذكر المسعودي (ت٣٤٦هـ) أن موسى بن نصير (ت٩٨هـ) قد ترك رواية مكتوبة عن العجائب التي صادفها في حملته في بلاد المغرب والأندلس[٤]. ومن أوائل الكتب التي حملت عنوان العجائب، كما يؤرخ لذلك ابن النديم، (كتاب العجائب الأربعة) لهشام الكلبي[٥]. واتخذ الميل إلى الغريب والخارق اتجاها واضحا منذ القرن الخامس للهجرة. وتتالت فيما بعد المؤلفات التي يشكل (العجيب) و(العجائب) عتبتها النصية[٦]. وأخذ الميل نحو الإمتاع وخلق الأجواء الغرائبية بعيدا عن النسق الديني يبدو جليا في جغرافية ابن الفقيه " (ت٩٠٠هـ) التي "أضحت ديوانا للغرائب، لا يدون فيه، [أي ابن الفقيه]، إلا ما خرج عن المألوف"[٧]. وهذا الخروج عن النسق الديني نجده

---

(١) انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، مادة (رقم).

(٢) انظر: القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، تحقيق فاروق سعد، ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧، ج١، ص١٦١.

(٣) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص٦٥-٦٦.

(٤) انظر: المسعودي، مروج الذهب، ج١، ص٨٦. وقد وظفت ألف ليلة وليلة هذه الرواية. انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص ٣٧ وما بعدها (طبعة بولاق).

(٥) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، مرجع سابق، ص٢٧٩.

(٦) تكثر كتب العجائب من استخدام كلمة (عجيب) في حين تندر فيها كلمتا (خرافة)، و(أسطورة).

(٧) معجم البلدان، ج١،ص٤١٢، ج٥، ص٣١١.

أيضا في مختصر عجائب الدنيا لابن وصيف شاه (ت٥٩٩هـ) ونجده في (خريدة العجائب) لابن الوردي(ت٧٤٩هـ)[١].

وأدت ضخامة هذه المرويات العجائبية إلى احتراز الثقافة العالمة منها. ومثل كل من ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وابن خلدون (ت٨٠٨هـ) هذه الرؤية العقلانية. فياقوت يتحفظ في تدوين بعض الأخبار التي ترد إليه من العامة عن بعض المدن والأماكن معللا ذلك بأن "للعامة في [طاق همذان] أخبارا عامية ألغينا ذكرها خوف التهمة"[٢]. وقد يعتذر ياقوت عن إيراد بعض الأخبار معللا ذلك "بأنه لم يفعل ذلك لو لم يجدها في كتب العلماء"[٣]. ويشكك ابن خلدون في صحة مرويات رحلة ابن بطوطة (ت٧٧٩ هـ) معلقا عليها: "بأنه كان يحدث في شأن رحلته من العجائب بممالك الأرض، وأكثر ما كان يحدث من دولة صاحب الهند، ويأتي في أحواله بما يستغربه السامعون"[٤]. ويبلغ ابن خلدون مبلغ المتلقي المنكر لهذه الأحاديث، مما يجعل وزير السلطان المريني يحذره من هذا الإنكار قائلا: "إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنك لم تره"[٥].

---

(١) انظر: المسرد الذي وضعه سعيد يقطين عن كتب العجائب، سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ص ٦-٨. ويذكر حسين فوزي في (حديث السندباد القديم)، أن هنالك تدرجا وتفاوتا كبيرا بين كتب العجائب يجعل من بعضها ما يصح أن يوضع في مصاف الكتب ذات الصبغة العلمية والنظرة الأقرب إلى الموضوعية، ومن البعض الآخر ما يقربها من أراجيف العوام". حديث السندباد القديم. مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٥، وأحسب أن الباحث بهذا التدرج لكتب العجائب يغفل الأنساق الثقافية التي كونت هذه المرويات العجائبية؛ فالأمر ليس متعلقا بالمفاضلة بين العلمي وغير العلمي. وإنما الأمر متعلق بالمفاضلة بين رؤية عالمة ورؤية شعبية في أنساق ثقافية معينة.

(٢) معجم البلدان، مادة (همذان).

(٣) المصدر نفسه، المادة نفسها.

(٤) مقدمة ابن خلدون، ص١٢٥.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-ثامنا: نصوص المنامات:

تعد المنامات علامات دالة على الأنساق الثقافية[1]. وقد مثلت رؤيا النبي يوسف عليه السلام، كما جاءت في القرآن الكريم، بنية معرفية في أدبيات المفسرين. وشكلت الرؤى والأحلام والمنامات نصي الثقافة العالمة والثقافة الشعبية؛ فقد ميز العرب القدامى بين الرؤيا والحلم مستندين في ذلك إلى الحديث النبوي الشريف "الرؤيا من الله، والحلم من الشيطان". ولهذا " فإن النص داخل الثقافة العربية فيما يتصل بالأحلام هو الرؤيا الصادقة، وهي لها معنى ودلالة. أما اللانص فليس سوى أوهام لا طائل وراءها من عمل الشيطان"[2]. وما نتغيا بيانه هو العناصر العجائبية التي تتفاعل عند تلقي الحلم أو الرؤيا العجائبية، ومعرفة كيف يعمل الحلم على تحقيق استشراف لأحداث ستقع في المستقبل، أي كيف يكسر الحلم أو الرؤيا خطية الزمن ويستبدله بزمن الرؤيا الذي يتعاضد مع زمنين آخرين هما: زمن القص (قص الرؤيا)، وزمن التأويل الذي يقوم به متلقي هذا النص. والحالم يحقق في أحلامه زمنا عجائبيا يجب أن يتلقاه المتلقي بالتصديق. وقد يتماهى في بعض الأحيان معه.

---

(1) يقول نصر حامد أبو زيد عن الرؤيا وبناها المعرفية: "إن الرؤيا تخترق بنية الثقافة العربية بدءا من البنية الدلالية للغة لتتشرب في بنية النصوص السردية، ومنها إلى نظرية المعرفة والنبوءات، وأخيرا تصبح أداة أيديولوجية للخطابات تسعى بها لتحقيق مشروعيتها المعرفية في علاقتها بالخطابات الأخرى"، الرؤيا في النص السردي العربي، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٣٣٩.

(2) سعيد يقطين، تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية، من قضايا التلقي والتأويل، ط١ منشورات جامعة الملك محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥، ص١٤٦، انظر الحديث في صحيح البخاري، صحيح مسلم، مسند أحمد بن حنبل.

وتزودنا سيرة ابن هشام في جزئها الأول برؤيا ربيعة بن نصر، ملك اليمن، التي تعد نوعا من النبوءة. واللافت في هذه الرؤيا أن صاحبها، أي ربيعة، يؤكد أنها رؤيا قائلا: "إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها"[1]؛ أي أن القاص أو السارد يمارس فعل التأويل فيؤول حلمه. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد أن يكون متلقيا سلبيا لما سيقوله المؤول.

ولهذا فكي تكون هناك علاقة تعاقدية بين المؤول والمؤول له فإن المؤول لابد أن يخضع لاختبار، وإذا اجتازه ستكتمل عملية التلقي وإلا فلن تكون. وقد كان مؤولا نص ربيعة بن نصر الكاهنان الأسطوريان شق بن أنمار بن نزار، وسطيح بن مازن بن غسان اللذين يخضع كل واحد منهما لهذا الاختبار على حدة، ففسرا النص بعبارات رمزية تحتمل التأويل. إذ يقول سطيح "رأيت حممة خرجت من ظلمه فوقعت بأرض تهمه فأكلت منها كل ذات جمجمة"[2]. ويقول شق لربيعة: "رأيت حممة، خرجت من ظلمه فوقعت بين روض وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة"[3]. وتنتهي عملية التلقي بتصديق المؤول له (ربيعة بن نصر). وقد كان تأويل الرؤيا حدث استيلاء الحبش على اليمن. ولكن كلا الكاهنين يخرقان أفق الرؤيا ليبشرا بقدوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم. وكثيرا ما تتماهى الرؤيا الكراماتية؛ فتتحقق كرامة البطل النبوي والبطل الولي بعد أن يفيق الحالم من نومه. وأذكر هنا نصين للتحقق الخارق في فعل الكرامة فقد ذكر الصفدي أنه: جاء لسماك بن حرب، وكان قد فقد بصره، حلم رأى فيه النبي إبراهيم (عليه السلام). فقال سماك للنبي: إن

---

(1) ابن هشام، السيرة، ج١، ص٤٨.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص٤٨-٤٩.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٥٠.

الـــنديم في حديثه عن أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات يجعل الريادة الزمنية في هذا الفن من نصيب الفرس الأول الـــذين كانـــوا "أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا، وأودعها الخزائن، وجعـــل بعض ذلك على ألسنة الحيوان ... ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلـــه العرب إلى اللغة العربية"[1]. ويشير نص ابن النديم كذلك إلى ما الذي حدث للنص الخرافي بعد انتقاله من سياق ثقافي (الفرس) إلى سياق ثقافي آخر (العرب). إذ لم يقتصر تلقي العرب لهذه النصوص الخرافية على تناولها كما هـــي، وإنمـــا أضافوا إليها إضافات إبداعية، كما أنهم حاكوها، ونسجوا على مـــنوالها فـــي التأليف، فهذا النوع الأدبي أي الخرافات "نقله العرب إلى اللغة العـــربية، وتـــناوله الفـــصحاء والـــبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه"[2]. ويكون نص هزار أفسانة هو أول نص وفقا لابن النديم يتناول في سياق تلق ثقافي. وأحسب أن إشارة ابن النديم تدلنا على الاحتفاء الكبير الذي قوبل به كتاب (هزار أفسانة) في الثقافة الرسمية وفي الثقافة الشعبية على حد ســـواء. وهـــذه الإشارة ستفيدنا كثيرا عندما نتحدث عن تحولات نص الليالي والأنساق الثقافية في الفصل الثاني من هذا الباب.

وإذا كـــان المـــسعودي قد ذكر الحكاية الإطارية المشكلة لنص هزار أفسانة بصورة مبتسرة فإن ابن النديم يتوسع في شرح مضمون هذه الحكاية. فهـــناك ثلاث روايات عن الحافز الذي أدى إلى تأليف (هزار أفسانة) أو (ألف خرافة). أما الرواية الأولى فإنها تتحدث عن الحكاية الإطارية المعروفة لقصة شهرزاد مع الملك أما الرواية الثانية فهي أن هذه الخرافات ألفت لحماني ابنة

---

[1] كتاب الفهرست، تحقيق رضا – تجدد، مكتبة الأسدي، طهران، ١٩٧١، ص٣٦٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بهمن. أما الرواية الثالثة فهي مجهولة لأن ابن النديم يكتفي بقوله "وجاءوا فيه أي كتاب هزار أفسانة، بخبر غير هذا"[1].

وبعد أن أورد ابن النديم نصا ذكر فيه الأولية الزمنية للفرس على سائر الشعوب في ابتداع الخرافات أتى بنص آخر ينقض ما يقوله. فهو يذكر أن "الصحيح، إن شاء الله، أن أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس"[2]. أي أن الإغريق وفقا لهذا النص كانوا هم أول من صنف في الأسمار وليس الفرس. وقد تكون أسمار اليونان شفهية لم تعرف طريقها إلى التدوين؛ لأن نص ابن النديم لا يشير إلى تدوينها. ويشير ابن النديم إلى انتقال النوع الأدبي (الخرافة) من الروم إلى الفرس، ومن الفرس إلى العرب إذ يقول: "واستعمل لذلك بعده، أي الإسكندر، الملوك كتاب هزار أفسانة يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر لأن السمر ربما حدث به في عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث!"[3].

وترد في نص ابن النديم كلمة (سمر) وتبدو وكأنها ترادف كلمة حديث أو قصة أو خبر؛ أي أن عدد الحكايات التي احتوتها هزار أفسانة هي ما يقارب المئتي سمر، وكل حديث قد يستغرق خمس ليال أو أقل. والسمر كما يذكر ابن النديم "ربما حدث به في عدة ليال". وابن النديم لم يصله خبر هزار أفسانة سماعا فقط فقد كان شاهد عيان على رؤية هذا النص في صورته

---

(1) كتاب الفهرست، ص٣٦٣.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المكتوبة فقد قال: "وقد رأيته بتمامه دفعات". وهذا يعني أن نص هزار أفسانة المنقول إلى العربية كان مكتوبا في القرن الرابع للهجرة، عصر ابن النديم. وفي مقابل الاحتفاء الكبير الذي قوبل به نص هزار أفسانة أو ألف ليلة وليلة كما نستنتج من نص المسعودي يكون تلقي ابن النديم لهذا الكتاب تلقيا سلبيا "لكتاب غث بارد الحديث" حسب تعبيره!.

وتأتي إشارة أبي حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) إلى هزار أفسانة في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إذ يقول "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال، ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات"[1].

ولدينا إشارة أخرى متأخرة عن نص ألف ليلة وليلة ترد عند المقري (ت١٠٤١هـ) الذي جعل ألف ليلة وليلة معيارا للشهرة تقاس به بعض الحكايات المشهورة إذ يقول: "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك"[2].

وربما تفيدنا إشارة المقري الذي يفصله عن القرن الرابع للهجرة ما يقارب الستة قرون في بيان ما حصل لتلقي الدوائر الشعبية لنص الليالي، وهو تلق يؤكد الاحتفاء والذيوع والانتشار. وألف ليلة وليلة شبيهة في هذا التلقي بنص السيرة (حديث البطال والأميرة ذات الهمة). وتدلنا إشارة المقري كذلك أن نص الليالي أصبح ذائعا بين الناس مشتهرا باسم (ألف ليلة وليلة) بعد أن

---

(١) الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، ط١، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت. ج١، ص٢٣.

(٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨،ج٢، ص٢٩٠.

كـــان "هـــزار أفسانة" الذي يعني ألف خرافة، "وألف ليلة وليلة" عند الناس في نـــص المسعودي. وبعد أن كان (هزار أفسانة) أي ألف خرافة في نصي ابن النديم والتوحيدي.

وقـــد أورد ابن النديم طائفة من أسماء المسامرين وأصحاب الخرافات عـــند العـــرب مـــن أمثال أحمد بن محمد بن دلان، وابن العطار، وهما كانا معاصرين للمقتدر [١] (ت٣٢٠هـــ). ويبدو أن دوائر التلقي الرسمية والشعبية كانـــت تـــرحب بهـــذا الـــنمط مـــن التأليف الخرافي. ويبدو كذلك أن هؤلاء المـــسامرين وأصحاب الخرافات كانوا يستندون في تخريفهم إلى تراث سابق عليهم تمثل في الرواد العرب الأول لهذا التصنيف مثل سهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر[٢].

وتعد محاولة أبي عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت٣٣١هـــ) صـــاحب كتاب (الوزراء) لتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجـــم والـــروم مـــن المـــسائل المهمـــة التي يجب أن نقف عندها. وكأن الجهـــشياري كـــان بـــصدد إنجاز عمل موسوعي ضخم يستوفي فيه التراث الخرافـــي الكـــامن فـــي أعمـــاق حـــضارات العالم القديم آنذاك. ومرجعية الجهـــشياري فـــي توثـــيق هذه الموسوعة كانت تشمل شقين هما: المرويات الشفهية، والمرويات المدونة[٣]. فقد أحضر الجهشياري "المسامرين فأخذ عنهم أحـــسن مـــا يعـــرفونه ويحـــسنونه، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخـــرافات بنفـــسه"[٤]. وقد كان الجهشياري حريصا على الفصل بين هذه

---

[١] الفهرست، ص٣٦٧.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص٣٦٣.

[٤] المصدر نفسه، ص٣٦٣-٣٦٤.

المـــرويات تبعا لجنس مؤلفيها فأسمار العرب وحدها، وأسمار العجم وحدها، وأســـمار الـــروم وحدها وهلم جرا. ولكن لم يكتب لهذه الموسوعة الاكتمال وتوفي الجهشياري وقد وصل في تدوينه إلى أربعمئة ليلة وثمانين ليلة في كل لـــيلة سمر تام؛ أي أننا أمام ما مجموعه أربعمئة وثمانون سمرا. ويؤكد ابن النديم أن عمل الجهشياري كان حقيقة واقعة فقد شاهد بنفسه "عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي"[١]. ولو وصلنا كتاب الجهشياري المفقود لكان ربما شـــاهدا على أصل ألف ليلة وليلة، ولا سيما أن الجهشياري كان مطلعا وقارئا للتراث الخرافي في عصره والعصور التي سبقته.

وقـــد أثارت نسبة كتاب ألف ليلة وليلة وأصوله كثيرا من الخلاف عند الـــنقاد المحدثـــين[٢]. وكـــان أول من أثار هذه الإشكالية الكبرى في العصر الحـــديث المستـــشرق سلفـــستر دي ساسي Silvester de Sacy في مقالات نـــشرها في الأعوام ١٨١٧م، ١٨٢٩م، ١٨٣٣م. وقد أكد دي ساسي عربية الكـــتاب، ورفض رفضا باتا الرأي القائل بوجود عناصر هندية وفارسية فيه. كمـــا أنكر إمكان قيام فرد واحد بتأليفه. وسلم في المقالين الأخيرين أن تأليف الكتاب كان في عهد متأخر جدا[٣]. في حين خالف يوسف فون هامر Joseph Von Hammer رأي دي ساســـي، وقال بوجود عناصر فارسية وهندية في الكتاب[٤].

---

(١) كتاب الفهرست، ص ٣٦٤.

(٢) انظـــر: المـــسرد التاريخـــي الذي صنفه عبد الله إبراهيم عن أصل ألف ليلة وليلة عند النقاد المحدثين، في السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص١٠٤.

(٣) انظـــر: دائـــرة المعـــارف الإسلامية (مترجمة)، مادة ألف ليلة وليلة، ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبد الحميد يونس، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م، مجلد٤، ص ١٨٨-١٨٩.

(٤) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٤، ص ١٨٩.

ونظـــرية الطبقات أي القول بوجود طبقات مختلفة لأصول الليالي من النظريات التي لاقت قبولا كبيرا عند المستشرقين. وكان فون هامر من أوائل القائلـــين بهـــذه النظرية. ومن القائلين بها أيضا وليم لين W.Lane، وليتمان E.Litman، وماكدونالـــد Macdonald، وأويـــسترب Oestrup، وفكـــتور شـــوفان V.Chauvin، ومولـــر Muller، ونـــولدكه Noldke، ودوكوجيه Decooje وغيرهم[١]. غير أن هذه النظرية لم تؤد إلى نتائج تذكر في البحث عـــن أصول الليالي. ولهذا نجد أن اتجاه الباحثين والمستشرقين الغربيين اتخذ مـــسارا آخـــر فـــيما بعـــد تمثل في تحقيق كتاب ألف ليلة وليلة وفقا للمناهج الفولكلورية واللغوية والبنائية لتحقيق بعض النتائج التي لم يتوصلوا إليها[٢].

وأما الباحثون العرب فقد كانت سهير القلماوي أول ناقدة عربية تتناول كـــتاب ألـــف ليلة وليلة بالدراسة والتمحيص. وقد أشارت القلماوي في سياق تعلـــيقها علـــى رأي الأب الـــصالحاني عـــن أصول الليالي أن "الأب أنطون الـــصالحاني يستمر في ذكر الأدلة، [عن عربية ألف ليلة وليلة]، غافلا عن أن لهذه المجموعة؛ أي ألف ليلة وليلة تاريخا طويلا مرت فيه بتطورات مختلفة، ودل اســـمها علـــى صور مختلفة للكتاب نفسه"[٣]. وتؤكد سهير القلماوي أن "مؤلف هذا الكتاب، أي ألف ليلة وليلة، مؤلف شعبي"[٤].

واشـــتغل بعـــض الباحثين العرب المحدثين " بنظرية الطبقات "، على غـــرار مـــا فعـــل المستـــشرقون، وحاولوا البحث عن أصول الكتاب ومنهم

---

(١) انظـــر: شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٤١، بيـــروت، ١٩٩٢، ص١١٠-١١٥، أيـــضا: دائـــرة المعـــارف الإسلامية. (مترجمة)، (مادة ألف ليلة وليلة)، ص ص ١٨٨-٢٠٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٣) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٤.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عـبد الملـك مرتاض، ومحسن مهدي، وصفاء خلوصي، ومحمود طرشونة، وموسـى سـليمان، وأحمـد حسن الزيات، وفاروق سعد، وأحمد كمال زكي، ونبـيهة عبود وغيرهم[1]. وقد ذكرت نبيهة عبود أنّ أقدم النصوص العربية المتبقـية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة وليلة) هي قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع. ومن المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حـديث ألف ليلة وليلة). واتخذ هذا الكتاب عنوان "ألف ليلة وليلة" في تاريخ غيـر معـروف. وتشير نبيهة عبود إلى أنّه قد ذاعت في مصر الفاطمية في القرن الثاني عشر للهجرة مجموعة قصصية بعنوان ألف ليلة وليلة[2]. وعلى الرغم من حديث نبيهة عبود عن المخطوطة الأصل لألف ليلة وليلة إلا أنّها لم تطلع الباحثين عليها، كي تأخذ طريقها إلى مجال البحث الأدبي المقارن، وربّما كانت المخطوطة مفقودة.

وقـام محسن مهدي بعمل جاد للبحث عن الأصول الأولـى لنص ألف لـيلة وليلـة بمقابلة نسخ مخطوطات الليالي ببعضها. وخرج بعد هذا البحث التأصـيلي إلـى نتيجة مفادها أنّ هناك فرعين رئيسيين لمخطوطات ألف ليلة ولـيلة إحـداهما سورية والأخرى مصرية. فالمخطوطة السورية تنتمي إلى

---

(1) انظر: أحمد الزيّات، تاريخ الأدب العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢.

- أحمد كمال زكي، الفن القصصي في التراث العربي، مجلة الآداب، العددان ٧-٨، بيروت، ١٩٨٩.
- صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، ط١، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.
- عـبد الملـك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط٢، المكتبة التجارية، بيروت، ١٩٩٢.
- محمـود طرشـونة، مـدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، مطابع الوحدة، تونس، ١٩٨٦.
- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط١، دار الكتاب، بيروت، ١٩٦٩.

(2) انظر:

N. Abbott, "A Ninth – Century Fragment of the "Thousand Nights", Journal of Near Eastern Studies, Viii, 1949, pp 129-164.

القـرن الـرابع علـى حـين أن المخطـوطة المـصرية تعـود إلى القرن الثانـي عـشر[1]. وأخذ مهدي يقارن بين المخطوطات المختلفة التي وصلته وخـرج بعـد ذلك بكتاب أثبت فيه إحدى عشرة حكاية فقط. وعد الحكايات الأخرى دخيلة على النص الأصلي لليالي[2].

وعد محمود طرشونة كتاب (مئة ليلة وليلة) سابقا على ألف ليلة وليلة. وقـد حقـق طرشـونة هذا الكتاب. وقام ببحث نقدي موسع عنه شمل النقد الخارجـي والنقد الداخلي لهذا الكتاب. وتوصل بعد هذا البحث إلى مجموعة استنتاجات أهمها أن كتاب (مئة ليلة وليلة) ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية، وأن له مصادر عربية متفرقة صاغها الرواة المغاربة ثم البربـر. كمـا وجـد طرشونة أن كتاب (مئة ليلة وليلة) أقرب إلى الأصول الهـندية فـي الحكاية الإطارية من كتاب (ألف ليلة وليلة)، وبالتالي فهو سابق علـيه. وقد يكون مرحلة في تطور عدد لياليه. ولا سيما أن الحكايات التي اشترك في روايتها الكتابان مستقاة من هذا الأصل[3].

وعثـر المستـشرق الألماني ريتر H. Ritter على ثماني عشرة قصة نـشرها المستـشرق الألمانـي فير (Wehr) تحت عنوان (الحكايات العجيبة والأخـبار الغـريبة)[4]. وتشترك هذه المجموعة مع نص ألف ليلة وليلة في بعض الحكايات مثل (حديث جلنار البحرية) وحديث (فرس الأبنوس). وتشمل

---

(1) انظـر: ديفـيد بينولـيت، مـدخل إلى ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، شتاء ١٩٩٤، مج ٤، ج١، ص٣٥، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة).

(2) انظر: محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن، بريل، ١٩٨٤، ص١٢.

(3) انظـر:مائـة لـيلة وليلة، تحقيق ودراسة محمود طرشونة، ط١،الدار العربية للكتاب،ليبيا،تونس،١٩٧٩، ص٣٢.

(4) انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس وير (Wehr)، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. (النشريات الإسلامية).

هذه المجموعة كذلك حكايات مرجعية تاريخية مثل (حديث صخر والخنساء). و(حديث فوز والعباس)، و(حديث طاهر بن خاقان)، و(حديث أبي الفرج الأصفهاني). وفي مقدمة هذا الكتاب أنه "كتاب يتضمن حكايات عجيبة، وأخبارا غريبة"[1]. وتخلو هذه المجموعة القصصية من وجود أية قصة إطارية تجمع هذا الشتات المتفرق من الحكايات. وربما تكون هذه المجموعة من عمل مصنف أراد أن يجمع الخرافات والأسمار كما فعل الجهشياري. ويدلنا الكتاب على أنه دون في عصور متأخرة بعض الشيء لأن لغة الكتاب تشبه إلى حد كبير اللغة التي دونت بها السير الشعبية.

- **العجائبي في ألف ليلة وليلة:**

تبدو ألف ليلة وليلة عصية على التصنيف النوعي، متمردة على الانضواء تحت أي نوع أدبي يدرجها في أنماط محددة من الكلام. فما ألف ليلة وليلة؟ هل هي حكاية خرافية كما صنفها فردريش فون دير لاين F. Von Der Layen أو هي حكاية عجيبة وفقا لتصنيف تزفيتين تودوروف Tzvetan Todorov أو أنها تندرج ضمن حكاية الجان كما يرى عبد الحميد يونس أو ضمن الحكاية الخارقة في تصنيف عبد الملك مرتاض أو هي الحكاية الخرافية كما يقول شوقي عبد الحكيم[2]؟ قد تختلف هذه الحدود والتعريفات

---

(1) انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، ص١٨.

(2) انظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

تزفيتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤.

عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).

في مابينها ولكن اختلافها دليل على أن نص ألف ليلة وليلة حمال أوجه، وقابل لقراءات متعددة ولتصانيف نوعية كذلك.

ويعلل صبري حافظ طبيعة النص المفتوح لألف ليلة وليلة بأن ذلك عائد إلى ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية الذي بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة ومتناقضة دون أن يفقد وحدته أو يخسر تماسكه "ففيه من الخيالي والعجائبي قدر ما فيه من الحب العذري والقيم النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والعفاريت قدر ما فيه من القصص الديني والمغامرات الروحية. وفيه من ضروب الشر والحسد والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التي تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التي لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل ..."[1].

ولكني أحسب أن العجائبي، وفقا لاصطلاحات الشكلانيين الروس، هو العنصر المهيمن[2] على خطاب ألف ليلة وليلة في تشكلاته وفي موضوعاته.

عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط١، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٦٨.

-شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠.

[1] صبري حافظ، جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، **مجلة فصول**،مجلد١٣، عدد٢، صيف ١٩٩٤. (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة)، ص٢٠.

[2] المهيمنة وفقا لاصطلاحات الشكلانيين الروس: "يعد مفهوم المهيمنة من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا. وهي تعني أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه". انظر: ر. جاكوبسون، القيمة المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٨٢، ص ٨١-٨٢.

فـــنحن نجـــد العجـــيب والغريب يتداخلان حتى مع الحكايات التي تكون فيها شخـــصيات ذات مـــرجعية تاريخـــية كهارون الرشيد والوزير يحيى البرمكي وموســـى بـــن نـــصير وسواهم. وهذه الشخصيات المرجعية لا تدخل ضمن (فـــواعل العجائبي)؛ أي الشخصية التي تقوم بخلق الفعل العجيب. ولكن تقع مثل هذه الشخصيات المرجعية في موقع المتلقي لهذه الأحداث. كما هي الحال فـــي حكايـــة موسى بن نصير ومدينة النحاس[١]، وهارون الرشيد في حكاية (حمـــال بغـــداد والبـــنات الثلاث[٢]) وغيرهما. كما أن لدينا حكاية كاملة في الليالي تحمل اسم (عجيب وغريب)[٣]. وإذا كان تودوروف قد بين أهمية سرد شـــهرزاد فأن "تقص مساو لأن تعيش، ويصبح السرد المعادل الكلي للحياة[٤] " فـــإن روي. ب.مـــتحدة Roy. P. Motthedh يعـــدل هذه الجملة المفتاحية لتـــصبح " المزيد من القصص العجيبة أو الموت[٤]"! ولعل هذا السرد المتدفق المدهش بعجائبيته هو الذي جعل شهريار أسيرا للقص. ففي نهاية الليلة الثانية والـــستين بعد الستمئة تعجب دنيازاد بسرد أختها قائلة: "ما أحسن هذا الحديث وأطيبه وأحلاه وأعذبه فترد عليها أختها بأن هناك الأحسن والأطيب: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت، وأبقاني الملك. فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها"[٥]. ولعل الذي ذكرناه يسوغ لنا أن نسمي ألف

---

(١) انظـــر: ألـــف لـــيلة ولـــيلة، [طبعة أصلية غير مهذبة منقولة عن طبعة بولاق، ١٢٥٢هـــ]، جزآن، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج٢، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٢٥ وما بعدها.

(٣) انظر:المصدر نفسه، ج٢، ص٥٢ وما بعدها.

(٤) Tzvetan Todorov, "Narrative Men", in the Poetics of Pross, Basil Blackwell, Oxford, 1977; p p 70-73، روي ب. متحدة. عجائب في ألف ليلة وليلة، مجلة أبواب، بيروت، عدد ١٦ ربيع ١٩٩٨. ص١٢٦.

(٥) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٥١.

لـيلة وليلة تجاوزا القصة العجائبية. ولا تعني هذه التسمية أنني أقلل من شأن سائر تمثيلات ألف ليلة وليلة وصورها المتنوعة. وأحسب أن كلمتي (حديث)، و(حكايـة) هما أكثر ظهورا في سياقات ألف ليلة وليلة من كلمة (خرافة) التي لا ترد سوى في سياق تمثيلات قصص الحيوان الرمزية[1].

وتتـنوع مـرجعيات العجائبي في ألف ليلة وليلة لتتشابك مع المتخيل العجائبـي فـي الـسرد العربي القديم. فالنص العجائبي في الليالي ينفتح على جغـرافيا المتخـيل فـي كتب الرحلات، وكتب الكونيات، وينفتح كذلك على العجائبي في المرويات السيرية، والقصصية، والكرامات، والمنامات. ولكن لا يعني هذا التشابك وهذا الانفتاح أن تكون النصوص العجائبية في الليالي صدى لـتلك المـرويات. إذ يوجد اختلاف أساسي، كما يقول جمال الدين بن الشيخ، يـتعلق بإبداعـية المتخـيل القصصي، " فهذا الأخير بما له من نوعية أدبية، وكثافة، وطرائف سردية، وبناء للمحكي يكشف عن طموح ليس هو طموح أي نـص من النصوص الأخرى"[2]. وينطبق قول ابن الشيخ على نص ألف ليلة

---

[1] يقـول روي ب. مـتحدة عن العجائبي في ألف ليلة وليلة: " إن العجيب وبدرجة أقل الغريب ليس الوصف الذاتي لألف ليلة وليلة في عناوين أقسامها الفرعية فحسب بل ويكمنان أيضا في صلب الوصف الذاتي للحكاية التـي تـشكل الإطـار الـذي توجد فيه ألف ليلة وليلة"؛ روي . ب. متحدة، عجائب في ألف ليلة وليلة، مجلة أبواب، بيروت، عدد ١٦، ربيع ١٩٩٨.ص١٢٦. وقد أتت كلمة خرافات في سياقات محددة من ألف ليلة وليلة " فقـال الملك: يا شهرزاد ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات". ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١٨. وأتـت كلمـة (خـرافة) كذلك مرادفة للحديث المستملح من الكذب: فقد جاء في حكاية مزين بغداد الشـرثار، "وضحك الخليفة من حكايته. وقال: صلوه بجائزة ودعوه ينصرف. فقلت له: والله لا آخذ شيئا حتى أبـين لأميـر المؤمنين ما جرى لبقية إخوتي، وأوضح له إنني قليل الكلام. فقال الخليفة: اصدع آذاننا بخرافة خبرك، وزدنا من عجرك وبجرك "، ألف ليلة وليلة، ج١، ص٩٨.

[2] جمـال الـدين بـن الشيخ، ألف ليلة وليلة، أو القول الأسير، ترجمة محمد برادة، عثماني الميلودي، يوسف الأنطكي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٨٩.

ولـــيلة الذي لا يعد بأي حال تمثيلا مرآويا للواقع وإنما له طبيعة خاصة فيها فرادة وتميز[1].

وللـــسرد العجائبـــي حـــضوره منذ الليلة الأولى أي منذ حكاية التاجر والعفـــريت[2]. فالتاجر يرمي نواة تقتل ابن العفريت. وتصبح الحكاية العجيبة هـــي المـــنقذ لحياة التاجر من الموت. ورواة هذه الحكايات العجيبة هم ثلاثة شيوخ يتوافدون على العفريت. وكل واحد منهم يزعم أن حكايته هي الأعجب. وفـــي كل مرة يستمع الجني لحكاية أحدهم يهبه ثلث دم التاجر حتى إذا انتهت الحكايـــة الثالـــثة، وهي الأعجب، يكونَ التاجر قد أعفي من دم ابن العفريت. وتحيلـــنا هـــذه الحكاية نصيا على حكاية (حديث خرافة) الذي أنقذته حكايات رجـــال ثلاثـــة أيـــضا من أسر الجن. والجامع بين هاتين الحكايتين أن السرد المـــشوق في كلتيهما كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت أو دوام الأسر.

ويـــتحول الـــسرد العجائبي إلى اتفاق تعاقدي بين السارد والمتلقي في حكايـــة (حاســـب كريم الدين) التي تعد من أطول حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تـــستغرق الليالي من الثالثة والثمانين بعد الأربعمئة إلى السادسة والثلاثين بعد الخمـــسمئة (حـــسب طـــبعة بولاق). وعندما يلتقي حاسب كريم الدين بملكة الحـــيات تتفق معه على أن يكون هو المتلقي لحكاياتها قائلة له: " أريد منك يا

---

(1) أشـــارت سهير القلماوي إلى العناصر الأساسية التي تمثلها موضوعات الخوارق في الليالي، وصنفتها إلى ثلاثـــة موضـــوعات، فالموضوع الأول يمثل الإيمان الديني الخاص بالقوى الغامضة. والموضوع الثاني يمثل الـــسحر والسحرة وتسخير تلك القوى للشر أو للخير. والموضوع الثالث يمثل الاعتقاد حول الكنوز التي فتنت الـــشعب المحروم، وصورت له أمله في الثراء كما صورت حنقه على المترفين". ألف ليلة وليلة، ص١٣ وما بعدها.

(2) انظر الحكاية في : ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦ وما بعدها.

حاســب أن تقعــد عندي مدة من الزمان حتى أحكي لك حكايتي، وأخبرك بما جرى لي من العجائب. فقال لها: سمعا وطاعة فيما تأمريننى به"[1]. وتمارس ملكــة الحــيات الإغواء السردي على حاسب كريم الدين فتدخل حكاية داخل حكاية. وكأن ملكة الحيات هي وجه من أوجه شهرزاد " فقد كان على شهرزاد أن تمــتحن موهبتها بوصفها قاصة وإلا فستموت. لأنها لن تعيش إلا إذا كانت قــادرة علــى إثارة فضول الملك لما ترويه. ومن الواضح أن مصيرها ليس رهين قدراتها بوصفها قاصة وحسب، بل رهين مزاج الملك أيضا. فلو تعب أو أصابه الملل من الاستماع لماتت شهرزاد وتوقف السرد"[2].

وفــي حكايــة حمــال بغداد والبنات الثلاث يكون السرد العجائبي هو المخلــص للــصعاليك الثلاثة من الموت. فهؤلاء الثلاثة يقولون للصبية التي أرادت قــتلهم " كــل واحد منا من بلد. وإن حديثنا عجيب وأمرنا غريب "[3]. وعــندما تحظى الحكاية بإعجاب الصبية تقول لكل واحد منهم ينتهي من سرد حكايته " ملس على رأسك ورح " فيرد عليها " والله ما أروح حتى أسمع حديث رفقائي" [4].

عناصر العجائبي:

أولا: الفــضاء العجائبــي: يتسع الفضاء العجائبي في الليالي ليشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة القصية. ولذا نجد

---

(1) الف ليلة وليلة، ج١، ص٦٦٠.

(2) Gerald Prince. An Introduction to the Study of Narrative, in Reader - Response Criticism edited by: Tompkins, The John Hopkins University Press. 1980. P: 8.

(3) الف ليلة وليلة، ج١، ص٣١.

(4) المصدر نفسه، ج١، ص٤١.

فـــي هذا الفضاء بعض المدن المرجعية التاريخية كالبصرة على سبيل المثال التـــي تخلو في حكاية قمر الزمان مع معشوقته من سكانها طوال ساعتين في كـــل يـــوم جمعـــة، لكي يمر فيها موكب شيخ الجوهرية إذ " تكون دكاكينها مفـــتوحة... وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد، وليس في الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا أنس أنيس"[1].

ونجد أيضا المدن العجائبية المتخيلة التي ذكر بعضها في عدد من كتب العجائـــب والكونيات، ولعل من أظهر هذه المدن مدينة النحاس أو مدينة كوش بن عاد في بلاد الأندلس التي يتوجه إليها موسى بن نصير وجماعة من جنوده فـــيجدون أن " سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صب في قالب، ولا حس فـــيها ولا أنيس، يصفر البوم في جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغـــراب فـــي نواصيها وشوارعها، ويبكي على من كان فيها"[2]. ولدينا أيضا المديـــنة المسحورة التي سحر أهلها، فأصبحوا كلهم سمكا ملونا، كل أصحاب ديانـــة بلـــون[3]. وفـــي الليالي مدينة يكون مصير أهلها التحول العجائبي من حالتهم البشرية إلى صورة الطيور " ففي كل شهر تظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفا في تلك المدينة غير الأطفال والنساء"[4].

وليست غايتي هنا حصر المدن المرجعية والمدن المتخيلة كلها كما جاءت في الليالـــي إنمـــا غايتي بيان أن هذه الفضاءات العجائبية ليست منفصلة أبدا عن دلالـــتها الحـــضارية؛ فهي تتشكل من خلال العالم السردي مع جميع الدلالات

---

(1) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٥٥٥.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٥.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٩-٢٠.

(4) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦.

الملازمـــة لهـــا التـــي تكون عادة مرتبطة برؤية العالم أو أديولوجيم العصر بتعبير جوليا كريستيفا J.Kristeva[1].

ولـــذا أزعـــم أن الفضاءات التي يحدث فيها العجيب الذي لا يستطيع العقل تفسيره، حسب تودوروف[2]، تكمن في الفضاءات البعيدة التي يقطع بنو البـــشر في سبيل الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاما[3]. وفـــي هذه الفضاءات العجائبية يتشكل العجيب والزمن العجائبي الذي يختلف عن أزمنة بني البشر. ولكن تنتهي هذه الفضاءات العجائبية ويعود المتلقي إلى المـــدن المرجعية (مدن بني البشر)، أما الغريب الذي يمكن تفسيره واقعيا فيتم غالبا في المدن المرجعية الواقعية؛ فالسحر والامتساخ والتحول يبدو أول الأمر عجيـــبا ثـــم يـــتحول بعد ذلك إلى أمر يمكن تفسيره أي غريب حسب تعبير تودوروف.

ثانـــيا: مجـــاز التحذير: وللعجائبي في ألف ليلة وليلة مجازاته التي تشكل الوجوه المتعددة للغريب والعجيب في هذه الحكايات. ومن أبرز هذه المجازات مجـــاز التحذيـــر؛ أي أن تحذيرا يوجه للفاعل السردي[4]، ويشكل انتهاك هذا

---

(1) Kristeva, Le texte du roman. Mouton. 1976. ، نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٥٤.

(2) حـــدد تـــودوروف الجـــنس العجائبي بأنه "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. وإذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة فإنه يكون أمام الغريب، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها فإنه يكون أمام جنس العجيب. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص١٩-٢٤.

(3) انظر: ما يقوله الخضر لبلوقيا، في حكاية (حاسب كريم الدين)، ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦٧٠-٦٧١.

(4) المقـــصود بالفاعل السردي: "وفقا لمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس (A.J.Greimas) يمكن التمييز فـــي هـــذا المفهوم بين مستويين: مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهـــتم بالذوات المنجزة لها، ومستوى ممثلي نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكـــي، فهـــو شـــخص فاعـــل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية". حميد الحميدانـــي، بنـــية الـــنص الـــسردي، ص٥٢؛ انظـــر أيضا: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد

التحذيـــر خـــرقا ينال عليه الفاعل عقابا صارما. والتحريم في ألف ليلة وليلة يتشكل في صور عدة منها الأبواب الموصدة، والغرف، والطلاسم، والخواتم. وقـــد يتـــشكل مـــن تحذير من السؤال أو اللمس يوجه لكل راغب في انتهاك المحظور والفضاءات المغلقة. وانتهاك المحظور هو الذي يولد فعل السرد في العجائبـــي، وهو الذي يخلق العجيب والغريب. فحمال بغداد على سبيل المثال يوافـــق على شرط الصبيات الثلاث بأن لا يسأل عن أي شيء يجري أمامه. " "فقلن له: قم واقرأ ما على الباب مكتوبا. فقام إلى الباب فوجد مكتوبا عليه بماء الذهب " لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك. " فقال الحمال: أشهد أني لا أتكلم فيما لا يعنيني"[1]. ويؤدي انتهاك هذا التحريم إلى تمدد حكاية (حمال بغداد) إلى مجموعة من الحكايات الناتجة عن هذا الحظر.

وكثيرا ما يرتبط التحريم والانتهاك بالقضاء والقدر؛ فحين طلب حاسب كـــريم الـــدين من ملكة الحيات أن يغادر مملكتها تصارحه بأنه متى راح إلى أهله، ودخل الحمام تسبب في موتها، فيحلف لها فتقول له: " لو حلفت لي مئة يمـــين مـــا أصدقك فإن هذا أمر لا يكون" [2]. ويأتي التحريم في حكاية (نور الـــدين وأنس الجليس) التي شغلت الليالي الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين والسادسة والثلاثين مربوطا بفعل القضاء والقدر. فبستان النزهة يواجه إغواء المحـــرم الذي يدعوه للانتهاك " كان داير القصر طيور مسموعة طايرات في القصر. وعلى أعلا [هكذا] القصر شبكة تمنعهم من الطلوع "[3]. ويأتي الشعر في سياق وصف الفضاء العجائبي ليمهد لفعل الانتهاك: " أين المفر من القضاء أين المفر "[4]؟

=خازنـــدار، مراجعة وتقديم محمد بريري، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، رقم ٣٦٨، ص ١٧ – ٢٠؛ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٣.

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٧، (طبعة بولاق)

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٦٦٩.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص١٠٨-١٢٥.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص١١٠.

وقـد يـشتغل العجائبي على أساس المفارقة والثنائيات الضدية، ولعل حكايـة (أبـو قيـر وأبو صير) تقع دليلا على هذا الاشتغال. والحكاية ليست تعارضا أو تقابلا بين شرير وخير فسياق الحكاية يستبعد هذه القراءة الأخلاقية الـساذجة. والـنص يعلن تماهي الصديقين منذ البداية فما أن عقد الاثنان (أبو صـير وأبو قير) العزم على السفر حتى قال أبو قير: " يا جاري نحن صرنا أخـوين ولا فـرق بيننا "[1]. ونستطيع قراءة هذه الجملة المفتاحية من خلال التوحد والتطابق الذي يجعل أبا صير (الروح) يقرر من تلقاء ذاته مغادرة أبي قيـر (الجـسد)[2]. وتبـرز المفارقة في الذات الموحدة عندما يحضر العنصر الخارق لخاتم الملك السحري، الذي يقطع الرؤوس عن بعد. وفي هذه اللحظة السردية المشحونة بالتوتر السردي تتضح الثنائية الضدية (الخير مقابل الشر)؛ ويكتـشف الملـك خيانة أبي قير. وأبو قير في هذه الحكاية هو مركز التوليد العجائبـي فلـولا الخـاتم الذي رماه في البحر ما كان للعنصر العجائبي في الحكاية أي بروز. وانتهاك أبي قير لقداسة الصداقة هي التي تجعل منه تمثيلا متجانسا للمنطقة المحرمة في الإنسان[3].

ثالـثا: مجـاز القمقم: من المجازات التي تتشكل في فضاء الإيمان بالقضاء والقـدر مجـاز القمقم[4]؛ إذ تحكي الأسطورة أن نبي الله سليمان كان يعاقب

---

(1) ألف ليلة وليلة، ج٢، ٥١٢.

(2) انظر: جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص١٢١.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص١٢٠.

(4) انتبه عدد من الدارسين على أهمية ورود القماقم بوصفها عنصرا عجائبيا في ليالي ألف ليلة وليلة: انظر: Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic literature, Princeton University Press, New Jersey, 1975. The City of Brass".

أيضا: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١١٩-١٤٤.

العفاريت والشياطين المتمردين عليه بحبسهم في قماقم نحاسية مختومة بالرصاص وإلقائهم في غياهب البحار. ويورد غرينزبرج Crinzberg قصة يهودية تشير إلى أن سليمان قد أمر في أحد الأيام بأسر روح شريرة كانت تعيث فسادا في الأرض، وبعد ذلك بقليل يلمح، سليمان عليه السلام، في قصره قمقما يقبل نحوه ساجدا[1].

وقد يكون تعرف الفاعل أو البطل إلى القمقم مصادفة من الأقدار كما هي الحال في حكاية (الصياد والعفريت). وقد يكون هذا التعرف مقصودا من الفاعل في لحظة فضول سردي كما حدث لعبدالملك بن مروان الذي وردت على مسامعه حكاية (القماقم السليمانية). وكيف أن صيادا في إحدى البقاع القصية أرخى شبكته في البحر ليصطاد سمكة ثم رفعها فإذا فيها قمقم نحاس مرصص مختوم عليه بخاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فخرج الصياد وكسره فخرج منه دخان أزرق التحق بعنان السماء فسمع صوتا منكرا يقول: " التوبة التوبة يا نبي الله "[2]. وفي حين يرد القمقم في حكاية (الصياد والعفريت) ليشكل حكاية مولدة لحكاية عجائبية أخرى لا يحضر فيها القمقم، فإن حكاية (مدينة النحاس) تشكل بأكملها حكاية هذه القماقم السليمانية وما حدث للعفاريت المحبوسة فيها منذ آلاف السنين.

ويبدو زمن العفريت عندما يخرج من هذه القماقم زمنا مفارقا للزمن الواقعي؛ فهو يعيش في زمن مرجعي ماض (زمن النبي سليمان). ولذلك فإنه عندما يخرج من القمقم يطلب التوبة والاستغفار من نبي الله سليمان. وتقتصر وظيفة العفريت الخارج من القمقم على وظيفة التلقي السلبي لكل ما يأمر به

---

(1) انظر: L. Grinzberg, The legends of the Jews, Philadelphia, 1954, IV, P: 153
نقلا عن: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ص١٢٠.

(2) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٣٨ (طبعة بولاق).

الـــبطل. ولهذا عندما تنتهي وظيفته، أي العفريت، فإنه يختفي كما في (حكاية الـــصياد والعفريت). وتنتهي حكاية (مدينة النحاس) عندما يفتح عبد الملك بن مـــروان القماقم قمقما بعد قمقم والشياطين يخرجون منها ويقولون: " التوبة يا نبي الله، وما نعود لمثل ذلك"[1]. ويكون تعليق عبد الملك بن مروان " لم يعط الله أحدا مثل ما أعطي سليمان بن داود". وتختلف نهاية هذه الحكاية في طبعة (هابخـــت) عـــندما لا يحمل الرحالة معهم سوى ثلاثة قماقم (تبلغ القماقم اثني عشر في طبعة بولاق). ويفتح الخليفة أحد هذه القماقم ويتكلم مع العفريت الذي يخرج من القمقم ثم يأمره بالعودة إليه ، فيطيعه العفريت. وبعد ذلك يضع عليه الخليفة الرصاص والختم ويضعه في خزائنه"[2].

رابعـــا: مجاز التحول: وهو مجاز يكاد يكون مهيمنا على العجائبي في ألف لـــيلة ولـــيلة؛ فالتحول هو الانتقال من حال إلى آخر. ويعد السحر واستعمال الطلاســـم مـــثل الخواتم من أبرز وسائط العجائبي للانتقال من صورة إنسانية واقعية إلى صورة سحرية عجيبة. وغالبا ما يحدث هذا التحول عندما يتجاوز الفاعل الحظر وينتهك المحرم فعندئذ تصيبه اللعنة فيتحول إلى كلب أو قرد أو بقرة أو طائر. وقد تكون اللعنة جماعية فتصبح مدينة بأكملها مسخوطة "فرأيت أناســـا بأيـــديهم عصي على باب تلك المدينة فدنوت منهم فإذا بهم مسخوطين [هكذا]. وقد صاروا حجارة... وكذلك ملكتهم بتاجها"[3]. ويكون تدخل (الواهب المساعد)، حسب تعبير فلاديمير بروب، هو الذي يمكن (الفاعل) من التخلص من التحول العجائبي. والتحول إلى صور عجائبية لا يقتصر على البطل، وإنما يشكل صفة أساسية للواهب المساعد الذي تكون تحولاته المستمرة وسيلة لإنقاذ البطل، ويمثل السحر أهم الوسائط العجائبية؛ التي يلجأ إليها الواهب المساعد. وفـــي الليلة الرابعة عشرة وصف سردي لماهية هذه التحولات العجائبية فابنة الملـــك تـــرغب فـــي فك السحر عن الصعلوك الثاني في حكاية (حمال بغداد

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٥٢.

[2] و. هابخت، ألف ليلة وليلة، VI، ص٤٠٠-٤٠١. نقلا عن كيليطو: العين والإبرة، ص١٤٢.

[3] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥.

والبنات الثلاث)، وتحاول إرجاعه من صورته الحيوانية المتحولة إلى صورته البـــشرية مرة أخرى فتستعين بصناعة السحر في هذا التحويل" ... ثم إن بنت الملك أخذت بيدها سكينا مكتوبا عليها أسماء عبرانية، وخطت دائرة في وسط القصر، وكتبت فيها أسماء وطلاسم، وعزمت بكلام، وقرأت كلاما لا يفهم"[1]. وتتحول ابنة الملك إلى صور عدة لمواجهة تحولات العفريت فهي تصبح حية عظيمة في حين يكون العفريت في صفة عقرب، وعندما ينقلب العقرب عقابا تـــنقلب الحية نسرا ثم ينقلب العقاب قطا أسود فتتقلب الصبية ذئبا فينقلب القط الأسود إلى رمانة حمراء كبيرة تقع في بركة[2]. وتنتهي هذه التحولات بموت العفريت والصبية وبأذى شديد يصيب الحاضرين ومنهم الصعلوك الثاني الذي تـــتلف عينه اليسرى، والملك الذي يحترق نصفه الأسفل. وعندما يتطير الملك مـــن قـــدوم الصعلوك الثاني إليهم، وما أصابهم بسببه من مصائب يأتي سياق الحكاية ليرجع هذه التحولات العجائبية كلها إلى حكم القضاء والقدر[3]:

يا دهر لا تبقي علي ولا تـــذر هي مهجتي بين المشقة والخطـــــر

ما ترحمون عزيز قوم ذل في شـــرع الهوى وغني قـــوم فافتقـــر

خامـــسا: مجـــاز الحلـــم: وإذا كان مجاز التحول من المجازات الغالبة على عجائبـــي ألف ليلة وليلة، فإن لدينا أيضا مجاز الحلم الذي تشتغل فيه عناصر العجائبي من شخوص وأبطال معارضين وأبطال مساعدين. ولعل حكاية (قمر الـــزمان وبدور) تعد من أبرز الحكايات على هذا المجاز العجائبي. وفي هذه الحكايـــة لديـــنا حلم عجائبي مصطنع يخلقه عفريت وعفريتة يبهرهما جمال الـــشابين (قمـــر الزمان وبدور) فيقرران وضعهما إلى جوار بعض كي يتأملا حسنهما الفائق ثم يرجع العفريتان الشابين إلى بلديهما وهما نائمان.

---

(1) الف ليلة وليلة، ج١، ص٣٩.

(2) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٤٠.

(3) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وتـــبدأ رحلة العجائبي بعد اكتشاف قمر الزمان وبدور أن الذي حصل لـــم يكـــن حلمـــا، وإنما كان حقيقة واقعة. أي أن حكاية (قمر الزمان وبدور) تستعير إطار الحلم المزيف لخرق فضاء التحريم واستحالة اللقاء؛ فبدور كانت تـــبغض جنس الرجال وكانت ترفض الملوك والأمراء الذين تقدموا لخطبتها، وقمـــر الزمان كان يبغض جنس النساء ويخاف من كيدهن. ويواجه البطلان فـــي بـــدء الحكاية عنصر الإقصاء المتمثل في حبسهما في قلعة حصينة عقابا لهمـــا علـــى خـــرق الرغبة الإنسانية في الزواج وإعمار الكون. ويمثل الحلم الزائف عنصرا يخرج البطلين من حالة الإقصاء إلى فضاء العجائبي بمجاهيله الواســـعة. وهكذا يكون " تدخل الحلم مفاجئا وفعالا بشكل مباشر شأنه في ذلك شـــأن تدخل الجن يعطي إخبارا يتضمن المعنى، ويعيد في الوقت نفسه توجيه الحكي"[1].

وتشكل حكاية الحالم البغدادي في الليالي وسيطا للوصول إلى العجائبي (الكنـــز) [2]. فلديـــنا حلمـــان في هذه الحكاية؛ أما الحلم الأول فهو حلم الفقير البغدادي الذي تأتيه رؤيا في المنام تخبره أن رزقه بمصر. وعندما يذهب إلى هـــناك يقـــبض عليه مع جماعة من اللصوص، ويضرب بالمقارع. وفي هذه اللحظـــة السردية يتولد من حلم الرائي حلم ثان مكمل؛ فالوالي المصري يتهم الحـــالم البغدادي بقلة العقل فهو أيضا قد رأى رؤيا أخبرته أن رزقه ببغداد في محلة فلانية فلم يصدق ذلك. وبهذا يشكل حلم الرائي المصري الحلقة المفقودة التي تمكن الحالم البغدادي من العودة مرة أخرى إلى بغداد؛ إذ كان البيت الذي

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص١٠١.

[2] انظر الحكاية في: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥٣٠.

وصفه الوالي ببغداد هو بيت ذلك الحالم البغدادي. " فلما وصل إلى منزله حفر تحت الفسقية فرأى مالا كثيرا، ووسع الله عليه، وهذا اتفاق عجيب"[1].

والحلم في الليالي لا يشكل دائما عنصر الخارق الذي لا يمكن تفسيره، وإنما قد يشكل عنصر الغريب الذي يقبل تفسيرا عقليا. فحكاية (الحالم البغدادي) هي أكثر انفتاحا على مرجعية الرؤى والأحلام والمنامات في الثقافة العربية الإسلامية من حكاية (قمر الزمان وبدور) التي يأتي فيها تشابك الحلم بالعجائبي مقصودا. وما حدث للحالم البغدادي قد يثير دهشتنا وعجبنا بادئ الأمر لكنه سرعان ما يتحول إلى حدث يمكن حصوله بأمر القضاء والقدر.

-تشكلات المقامة:

أولا: فضاء المقامة الدلالي:

يرجع الجذر اللغوي لكلمة (مقامة) إلى معنى المجلس، والجماعة من الناس، " فالمقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه، والمقامة بالضم: الإقامة، والمقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، ومقامات الناس؛ مجالسهم أيضا. والمقامة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه. والمقامة السادة"[2]. ولم ترد لفظة (مقامة) في القرآن وإنما جاءت لفظة (مقام) أربع عشرة مرة[3]. وهي إما

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٥٣٠.

[2] لسان العرب، مادة (قوم): ويشير علي عبد المنعم عبد الحميد إلى " ورود كلمة (مقامة) و(مقام) في الشعر الجاهلي مكتسبة دلالة اجتماعية مرتبطة بطريقة أو نمط معين في الحياة، ومرتبطة أيضا بموقف التهاجي والمخاصمة والمنافرة عندما يورد كلا المتخاصمين حججه في موقف المنافرة، ويبرز ما يتميز به من مناقب، وما يوجد في صاحبه من مثالب. ويكون فضاء هذه المنافرات الفضاء المفتوح الذي يتحلق فيه المثلقون أو المتفرجون حول الخصمين". النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٨ وما بعدها.

[3] انظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، مادة (قوم).

مـــصدر بمعنى القيام، وإما بمعنى الموضع الذي يقام فيه إذ يقول القرطبي في تفـــسير قـــوله تعالى: ﴿ قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما﴾ [سورة مريم: الآية ٧٣]. وقرئ مقاما بضم الميم، وهو موضع الإقامة، ويجوز أن يكون مصدرا بمعنى الإقامة، وقرئ (مقاما) أي منزلا ومسكنا، وقيل: المقام الذي يقام فيه بالأمور الجليلة"[١]. ووردت كلمة (مقامة) مرة واحدة في القرآن الكريم. في قوله تعالى:﴿الذي أحلنا دار المقامة من فضله لا يمسنا فيها نصب﴾ [فاطر: ٣٥] .

وقـــد أصبحت كلمة (مقامة) في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباســـي دالـــة علـــى الخطـــبة الدينية والموعظة الأخلاقية. وأفرد ابن قتيبة الديـــنوري (ت٢٨٢هـــ) فـــي عيون الأخبار بابا كاملا للحديث عن **مقامات الـــزهاد عـــند الخلفاء والملوك**[٢]. وفي هذا الباب جمع ابن قتيبة خطبا دينية أطلـــق علـــيها اســـم مقام. وقبله كتب الإسكافي المعتزلي (كتاب المقامات في تفضيل علي)[٣]. وكلمة (مقامة) ترتبط عند الإسكافي بالدلالة الدينية العقائدية. كمـــا تحدث المسعودي (ت٣٤٦هـــ) في مروج الذهب، عن خطب لعلي بن أبي طالب وعن موعظة لعمر بن عبدالعزيز ألقياها بمناسبة مقاماتهما[٤].

---

[١] الجامـــع لأحكـــام القرآن، ط١، [طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب]، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهـــرة، ١٣٨٧هـــ/١٩٦٧م، ج١١، ص١٤٢، وقد قام المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير (R. Blachere) بدراســـة دلالـــية لكلمـــة مقامة، انظر: تطور كلمة مقامة، مجلة المشرق، السنة السابعة والأربعون، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣م، ص٦٤٦-٦٥٣.

[٢] انظر: عيون الأخبار، [نسخة منقحة مصححة]، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٣ هـــ/٢٠٠٢م، ص٤٣٢.

[٣] انظـــر، دائرة المعارف الإسلامية، فصل مقامة، الطبعة الجديدة E 12، نشر الفصل سنة ١٩٨٧، ألفه كارل بـــروكلمان، راجعـــه وكملـــه شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، الحياة الثقافية، عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٤.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل ارتباط المقامة المبكر بالموعظة الدينية والأخلاقية هو الذي جعل عددا كبيرا من الباحثين المحدثين يوردون مقامات الوعاظ والقصاص بوصفها أصلا من أصول فن المقامة الأدبية عند بديع الزمان الهمذاني[1]. وفي هذه المقامات الوعظية يكون الخليفة أو الأمير هو المتلقي لكل ما يقوله الواعظ، وكثيرا ما تنتهي هذه الموعظة ببكاء الخليفة خشية من الله. ومن المقامات التي أوردها ابن قتيبة مقام خالد بن صفوان (ت ١٣٣هـ) بين يدي هشام بن عبدالملك (ت ١٢٥هـ). والموعظة منسوجة على السجع، يقول خالد: " وفدت عليه،أي هشام بن عبد الملك، فوجدته قد بدأ يشرب الدهن وذلك في عالم باكر وسميه وتتابع وليه، وأخذت الأرض زخرفها، فهي كالزرابي المبثوثة والقباطي المنشورة أو تراها كالكافور لو وضعت به بضعة لم تترب وقد ضربت له سرادقات جير بعث بها إليه يوسف بن عمر من اليمن تتلألأ كالعقيان"[2].

لم تكن المقامة " زهرة برية " نبتت فجأة حسب وصف كيليطو[3]، وإنما كانت هناك روافد وأصول للمقامة التي ستبرز في القرن الرابع للهجرة بوصفها نوعا سرديا جديدا كما سنبين[4].

---

[1] انظر على سبيل المثال: إبراهيم السعافين، أصول المقامات،ط١، دار المناهل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧، جميل سلطان، فن القصة والمقامة،ط١، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٧، عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط٢، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨، ص٨٧-١٠٦.

[2] عيون الأخبار، ص٤٣٣.

[3] انظر: عبدالفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

[4] من المصادر التي يرى عدد كبير من الباحثين أنها أثرت في مقامات بديع الزمان الهمذاني أخبار الأعراب الواردة في عدد كبير من كتب الأدب. وأحاديث ابن دريد، وابن فارس إلى جانب أشعار المجون والكدية ونوادر الشطار والعيارين وحكاياتهم والمناظرات. انظر على سبيل المثال: إبراهيم السعافين، أصول المقامات.

ثانيا: روافد المقامة:

أ- خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي:

إن شخصية خالويه المكدي كما قدمها لنا الجاحظ في (بخلائه) تقف نمطا فريدا لأنموذج فني تتشكل فيه شخصية المكدي[1]. بما فيها من واقع وبما فيها كذلك من خروج عن هذا الواقع وجنوح نحو الغريب والعجائبي. ولا نستطيع أن نخضع شخصية خالد بن يزيد لتصنيفات الجاحظ عن البخلاء وحديثه عن متعاقليهم وعن حلقات المسجديين؛ فأنموذج خالد بن يزيد أنموذج متعال على هذه التصنيفات الجاحظية[2] وهذا متأت من مصدرين هما أسلوب المبالغة وأسلوب المفارقة. فالجاحظ يعمق عنصر المبالغة لرسم شخصية (Character) مبالغ في حدودها ومعالمها. ويتوسل الجاحظ لبيان هذه المبالغة التي تكاد تبلغ مبلغ العجائبية بمرجعيات تاريخية وأسطورية وأخرى واقعية. فالمرجعيات التاريخية تحيلنا على ذي القرنين وتميم الداري. والجامع بين هاتين الشخصيتين التاريخيتين حب التنقل والارتحال؛ فذو القرنين جاب أرض الله الواسعة حتى بلغ مغارب الشمس، وتميم الداري شاهد الجساسة وكلم الدجال. واستدعاء هاتين الشخصيتين يأتي في نسق التفوق والتجاوز الذي

---

(1) لتعريف المكدي: انظر لسان العرب مادة (ك، د، ي)؛ انظر أيضا: مصطلح (الكدية) في: أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي، دراسة في أدب الشحاذين والمتسولين، ط٢، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٥، ص١٣-٢٨.

(2) أضفى الجاحظ على شخصية خالد بن يزيد المكدي وجودا واقعيا فقد قال عنه إنه "مولى المهالبة من أبناء المهلب بن أبي صفرة"؛ البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧، (ذخائر العرب؛ ٢٣)، ص٤٦، وأتى ياقوت الحموي وأفرد لخالد بن يزيد في معجمه ترجمة لحياته ومماته لاعتقاده أنه شخصية حقيقية، ولا يزيد ما أتى به ياقوت عن ترجمة الجاحظ الوجيزة ، انظر: معجم الأدباء، ترجمة خالد بن يزيد. ويرى الحاجري في (البخلاء)، ص٣٠٧ " أن الوراقين الذين نقلوا كتب الجاحظ ربما فصلوا قصة خالويه عن البخلاء وبثوها بين الناس مستقلة بنفسها على أنها ترجمة قائمة بذاتها كما فعلوا بأمثلة أخرى سواها. وأن ياقوتا نفسه قد رأى الترجمة فظنها صحيحة تاريخيا فضمها إلى ما أعد من تراجم الأدباء وسواهم، ظانا أن خالد بن يزيد شخصية تاريخية واقعية ". طه الحاجري، ملحق كتاب البخلاء، ص٣٠٧.

يحققه المكدي؛ فخالويه يقول في وصيته لابنه " قد بلغت في البر منقطع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن، فلا عليك ألا ترى ذا القرنين، ودع عنك مذاهب ابن شرية فإنه لا يعرف إلا ظاهر الخبر. ولو رآني تميم الداري لأخذ مني صفة الروم"[1]. ويستعين المكدي بعناصر أسطورية في سياق إبراز النمط المتفوق فيأتي حديث ابن يزيد عن الغول، والسعلاة، والهاتف، والجن، والشق، والرئي، والكاهن، والعراف، والتنجيم، والزجر، والطرق، والفكر[2]. وليبين المكدي المرجعيات المعرفية التي استقى منها الكدية يبدأ باستعراض هذه المرجعيات مجردا إياها من عنصري المكان والزمان كي يتمدد فعل السرد ويكون طابعه الشمول والاستغراق. إذ " لم يبق، كما يقول خالد بن يزيد، في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلا فقته، ولا شحاذ، ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا قرسي، ولا عواء، ولا مشعب، ولا فلور، ولا مزيدي، ولا إسطيل إلا وكان تحت يدي. ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة. ولم يبق في الأرض كعبي ولا مكد إلا وقد أخذت العرافة عليه"[3]. وقد يلجأ السرد إلى تخصيص السياق بعد أن كان عاما كي يحيل على مراجع واقعية تثبت أنموذج المكدي المتعالي. ولهذا ترد في حديث خالد بن يزيد أسماء رؤساء اللصوص وقطاع الطرق وصعاليك الجبال من أمثال إسحاق قتال الحر، وبنجويه شعر الجمل، وعمرو القوقيل، وجعفر كردي كلك، وقرن أبره، وحمويه عين الفيل، وشهرام حمار أيوب، وسعدويه نائك أمه"[4]. وكأن هذه الكنى تؤكد أن تفوق خالويه في كديته كان تفوقا كاسحا؛ إذ خضع له أصحاب الكنى الذين نالوا الزعامة في شطارتهم وكديتهم.

---

(1) البخلاء، ص٤٧.

(2) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(3) المصدر نفسه، ص٤٦.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويلجـأ السرد كذلك إلى توظيف أسلوب المفارقة (irony) الذي يجمع الثنائـيات الضدية. ففي شخصية المكدي عدد كبير من المفارقات لها تجلياتها الواضـحة، وهـي تؤشر جميعا إلى أن أنموذج المكدي بدأ يتطور مع تطور الوعـي المديني والإحساس بقيمة (رأس المال)؛ فالمكدي يصادف دهرا كثير الأعاجيب. وهذا ما يجعله يلابس السلاطين والمساكين ويخدم الخلفاء والمكدين ويخـالط النـساك والفـتاك، ويعمـر السجون كما يعمر مجالس الذكر. وهذه الازدواجـية أو لـنقل المفارقـة الضدية ستجد طريقها في ما بعد في تشكيل شخصية المكدي عند بديع الزمان (أبي الفتح الإسكندري)، والحريري (أبي زيد السروجي).

ب- المكدي شاعرا:

إن أنمـوذج خالـويه المكدي كان المشكل لموروث شعري دار حول الكديـة فـي القرن الرابع للهجرة. واللافت أن طائفة كبيرة من الشعراء كانوا يحـتفون فـي أشعارهم بالكدية وينظرون لها متابعين في ذلك ما بدأه الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، وتداولـه البيهقي (ت٤٥٨هـ) عن صفات المكدين وأعمالهم. وتعد المعارضات الشعرية بين شعراء الكدية أظهر الدلائل على احتفاء هؤلاء الشعراء بهذا الغرض الشعري الجديد. فقد أورد الثعالبي (ت٤٢٩هـ) قصيدة نظمها أبوالأحنف العكبري (ت٣٨٥هـ) في الكدية يقول فيها[1]:

على أني بحمد اللـــــــه في بيت من المجد

بإخواني بنى ساسا ن أهل الجد والحد

[1] يتـيمة الدهـر فـي محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، م٣، ص١٣٧.

ـض خراسان فقاشان إلى الهند

ـ الروم إلى الزنج إلى البلغار والسند

وقـد كانت معارضة أبي دلف الخزرجي لهذه القصيدة بقصيدة طويلة هـي (القـصيدة الـساسانية). ويهمنا من هذه القصيدة الأوصاف الكثيرة التي شـكلت نص الكدية عند الخزرجي؛ فقد ذكر أبو دلف في (القصيدة الساسانية) معجما دلاليا ثريا بأصناف المكدين. ومن تسميات المكدين التي ذكرها أبو دلف الكمـاذ، والصلاج، والكاغ، والكاغة، والشيشق، والدروز، والدرع، والرعس، والـشطب، والميـسر، والمـدكك، والقـاص، والبـشرك، والمصطبانيون، والمطـراش، والمدرجـة، والقـناء، ومـن ساق، وطفشل، وسطل، ودوشش وغيرها[1].

ويـصبح القـص واحدا من الحيل التي يتوسل من خلالها المكدي إلى استدرار عطف المتلقين لاستدرار نقودهم:

ومـن قـص لإسرائيـل أو شبـرا على شبـر

[1] انظر: تفصيل هذه الألفاظ وشرحها في اليتيمة،م ٣، ص٤١٦ وما بعدها. ويهمنا من هذه الألفاظ كل ما له علاقـة بالقـصص؛ فقـد ذكر أبو دلف ألفاظا دالة على القاص ومجلسه. فالمكوز: هو الذي يقوم في مجالس القـصاص فيأمـر القـاص أصـحابه بإعطائه ثم إذا تفرقوا تقاسموا ما أعطوه، و (النائح المبكي) و (المنشد المطـري)؛ قـوم ينوحون على الحسين بن علي يروون الأشعار في فضائله ومراثيه (رضي الله عنه)، ومن (ضـرب فـي حب علي وأبي بكر) قوم يحضرون الأسواق فيقف واحد جانبا ويروي فضائل أبي بكر (رضي الله عـنه)، ويقـف الآخر جانبا ويروي فضائل علي (رضي الله عنه)، فلا يفوتهم درهم الناصبي والشيعي ثم يتقاسـمان الـدراهم، ومن يروي الأسانيد وحشو كل قمطر؛ هؤلاء قوم يروون الأحاديث على قوارع الطرق، اليتيمة، م٣، ص٤١٦ وما بعدها.

ويفسر الثعالبي هذا البيت بأن " من قص" " هو الذي يروي الحديث عن الأنبياء، والحكايات القصار ويقال لها الشبريات"[1].

وقد يخرج الشاعر المكدي في قصيدته المدحية عما تعارف عليه الشعراء من سنن ثابت يحتفي بالممدوح فيؤدي خروجه عن هذا السنن إلى ابتداع نمط مضاد يزعزع هذا الثبات. فللشاعر أبي العبر نمط من التحامق في شعره اتخذه مذهبا وطريقة لا يحيد عنها، على الرغم من لوم الناس له "وعجبهم من حاله حتى جعله ابن المعتز " مؤمرا على الحمقى"[2]. وأبو العبر (ت٢٥٠هـ) الذي كان شريفا ينتمي إلى البيت الهاشمي أراد أن يتخذ لنفسه مذهبا تكون له فيه الفرادة والتميز فكان مدحه للملوك هجاء. إذ يقول عنه ابن المعتز: " وكان يمدح الخلفاء، ويهجو الملوك بمثل هذه الركاكة. وكان يؤمر على الحمقى فيشاورونه في أمورهم كأبي السواق وأبي الغول وأبي الصبارة، وطبقتهم من أهل الرقاعة"[3]. وشعر أبي العبر كان يلقى رواجا عند دوائر العامة والخاصة شأنه في ذلك شأن أشعار الأحنف العكبري وأبي دلف الخزرجي. وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني إلى ذيوع شعره " الذي كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد، ونفق نفاقا عظيما، وكسب في أيام المتوكل مالا جليلا"[4].

ومن الشعراء الذين جمعوا بين فن الكدية والتحامق الشاعر ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) الذي كانت قصائده رائجة بين الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء؛ أي أنها كانت تحظى بعناية السلطة السياسية. فقد كان ابن الحجاج

---

(١) اليتيمة، م٣، ص٤١٩.

(٢) طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والوزراء، اعتنى بنشره عباس إقبال لوزاك، لندن، ١٩٣٩، ص١٦٢.

(٣) الصفحة نفسها، المرجع نفسه.

(٤) الأغاني، طبعة دار الفكر، ج٢٠، ص٩٠.

هــؤلاء " مقــبول الجملة، غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام عام، مجابا إلى مقترحه من الصلات الجسام والأعمال المجدية التي ينقلب ـيها إلـــى خيـــر حال"[1]. أما ديوانه فقد كان " أسير في الآفاق من الأمثال، وأسرى من الخيال"[2]. وكانت له طريقة مميزة في الخطاب الشعري الساخر إذ كـــان كثيـــرا مـــا يلجـــأ إلى توظيف نمط المحاكاة الساخرة Parody لإظهار المفارقـــة في المدحة الشعرية؛ " ففنه قائم على التنازع بين ما يستشهد به وما يقـــوله هو"[3]. وقصيدة ابن الحجاج في وصف كلاب عز الدولة، وهي تطعم لحـــوم الجدا في حين يتضور الشاعر جوعا تمثل نمط الهجاء الساخر المبطن؛ إذ تحـــضر الكلاب المدللة في مفارقة ضدية مع الشعب المحروم الجائع. ولعل تمنـــي ابن الحجاج أن يصبح كلبا من هذه الكلاب المدللة يمثل ذروة المفارقة الساخرة[4]:

رأيت كلاب مولانا وقوفـــا ورابضة على ظهر الطريق

فمن ورد له ذنب طويـــل يعقفـــه وملهوب خلوقـــــي

تغذى بالجدا فوددت أني وحـــق الله خركوش سلوقي

وقـــد اقترن اسم ابن الحجاج بابن سكرة الهاشمي (ت٣٨٥هـــ). وكان ورود كلمة الكدية والمكدين طارئا على شعر ابن سكرة يستخدمها، على سبيل

---

[1] ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص١٣٢-١٣٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٢٧.

[4] اليتيمة، م٣، ص٦٧.

التظرف والدعابة والمجون. وقد أثبت الثعالبي في يتيمته نماذج من أشعار ابن سكرة في الكدية منها[1]:

رسالـــة من مكـــد	وشاعـــر وشريـــف
إلى فتـــى مستبـــد	بكـــل فعل ظريـــف
إليك يحيى اشتكائي	صحوي بيوم طريف
ولست مضمر نسك	كـــلا ولا بعفيـــف
ولـــو أسام بدينـــي	لبعتـــه برغيـــف
وفـــي النبيذ سلـــو	عن الغـــرام المطيف
.....	.....
فامنن علي بضخـــم	من الدنـــان كثيـــف

جـــ- المكدي مبدعا للحكايات:

لـــم يقتـــصر أثر الكدية على الإبداع الشعري فقط إذ لدينا إبداع نثري أيـــضا تمثل في النوادر، والقصص، والحكايات التي كانت الكدية محورا لها. وقد أتت هذه المتشابهات في التراث السردي اللاحق للجاحظ. فقد أورد البيهقي في حديثه " محاسن السؤال "[2] خبرا عن الجاحظ يذكر فيه احتيال أحد المكدين علـــى مجموعة من الناس أوهمهم أنه، أي المكدي، مجاهد في سبيل الله، وأن الـــروم أغاروا على المسلمين في الثغور، وشتتوا شمل أهله فخرج هاربا على وجهـــه. وتنطلـــي الحـــيلة على جمهور المتلقين وتبدأ الدراهم تنهال على هذا

---

[1] يتيمة الدهر، ص٢٣-٢٤.

[2] انظر: الحديث في: البيهقي، المحاسن والمساوئ، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ص٥٨٠-٥٨١.

المكـــدي من كل جانب فينصرف ومعه أكثر من مئة درهم. ويمكننا أن ننظر إلى هذا الخبر المنسوب للجاحظ على أنه امتداد لشخصية خالويه المكدي الذي كـــان ينظر، في وصيته لابنه، لفن الكدية في حين يقوم المكدي في هذا الخبر باصـــطناع فـــنون الحيلة للتوصل إلى مأربه. واللافت أن خطاب الكدية يتميز بصيغة موحدة في هذين الخبرين، وكذلك في الأشعار التي تناولناها بالتحليل. وهذه الصيغة الموحدة تدل على تضخم الذات الساردة إلى الحد الذي يصبح فيه الـــسرد اختلاقـــيا، الأمر الذي يعني وجود توظيف مميز لعنصر المبالغة في صـــور الكدية السردية. ففي حديث البيهقي المنسوب إلى الجاحظ يقول الشيخ المكـــدي لشاب صغير من المكدين شتم مهنة الكدية: " اسمعوا بالله! يجيئنا كل نبطي قرنان، وكل حائك صفعان، وكل ضراط كشخان، يتكلم سبعا في ثمان، إذا لم يصب أحدهم يوما شيئا ثلب الصناعة ووقع فيها. أو ما علمت أن الكدية صـــناعة شريفة، وهي محببة لذيذة، صاحبها في نعيم لا ينفد، فهو على بريد الدنيا ومساحة الأرض، وخليفة ذي القرنين الذي بلغ المشرق والمغرب، حيثما حل لا يخاف البؤس، يسير حيث يشاء، يأخذ أطايب كل بلدة!" [1].

ولعـــل حكاية أبي القاسم البغدادي[2] تمثل تمدد خطاب الكدية السردي بعد أن كان هذا الخطاب مقتصرا على أخبار وأحاديث ونوادر قصار لا تكون حكايـــة مكـــتملة. وتحيلـــنا الحكاية على المرجعية الجاحظية لبيان المقصود بالحاكـــية والمحاكـــاة. وتبدو المحاكاة عند الجاحظ وكأنها لا تخرج عن تقليد

---

(١) المحاسن والمساوئ، ص ٥٨٠.

(٢) تثيـــر حكاية أبي القاسم البغدادي مشكلة مؤلفها. ويرى بعض الباحثين مثل آدم متز Adam Mez، ناشر القصة، أنها من تأليف أبي المطهر محمد بن أحمد الأزدي. وقد اعتمد المفهرس يوسف إلياس سركيس وزكي مـــبارك علـــى ملحـــوظات آدم متـــز في تعيين المؤلف وزمن الحكاية. انظر: يوسف إلياس سركيس، معجم المطـــبوعات العـــربية والمعربة، ط١، مطبعة سركيس، القاهرة، ١٩٢٨؛ وزكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ط١، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت.ن، ج١، ص٤١٦ وما بعدها.

أصـــوات الجماعـــات اللغـــوية المختلفة من المغربي والخراساني والأهوازي والسندي والزنجي فضلا عن محاكاة العيوب النطقية مثل كلام الفأفاء، ومحاكاة أصـــوات الحيوانات. وقد تكون هذه المحاكاة ذات دلالة اجتماعية معينة عندما تجعـــل موضـــوعها الأعمـــى وإيماءاته[1]. أي أن المحاكاة عند الجاحظ هي "محاكـــاة أنمـــاط لغوية وسلوكية معينة وليست محاكاة بمعنى إبداع أو تخليق عـــوالم ســـردية. وعند أبي المطهر كما عند الجاحظ تستهدف [هذه] الحكاية أنماطـــا لا أفرادا"[2]. وكأن هذه الحكاية، أي حكاية أبي القاسم البغدادي، تبلور أنمـــوذجا تحضر فيه أصناف شتى من المحاكاة والاستنساخ لهذه الأنماط التي هـــي كمـــا يقول أبو المطهر الأزدي " حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره بـــرهة مـــن الدهـــر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفـــصحة ومستفـــضحة، فأثبتها خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديـــين على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ على عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتهم نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك النوع على واحد بحيث لا يختلفون فيه إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل"[3].

وتـــبدو حكايـــة أبـــي القاسم البغدادي منفتحة نصيا على أنواع الكلام العربـــي شـــعره ونثـــره. فهي تتمثل الذائقة الشعرية العربية القديمة. ونوادر المحدثين وشواردهم[4]. ويرد حديث المصنف عن تمثله للخطاب البدوي ليشكل علامـــة دالـــة على تداخل أنساق لهجية دارجة أو عامية تتجاور مع الخطاب

---

(1) انظـــر: حكايـــة أبـــي القاســـم البغدادي، تحقيق آدم متز، مكتبة المثنى، بغداد، [نسخة مصورة بالأوفيست] ١٩٠٠، ص ص١، ٢.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٣٢.

(3) حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١.

(4) انظـــر :المـــصدر نفـــسه، الصفحة نفسها. ويرد شعر ابن الحجاج كثيرا في هذه الحكاية، انظر على سبيل المثال: ص٢، ٣ من الحكاية.

ح للمحكـــي السردي. وربما كانت الحكاية البدوية المرفقة بحكاية أبي ـم الـــبغدادي مؤشرا على بدايات تدوين المحكي الشعبي (غير الفصيح)، يـــر أن ضياع نص هذه الحكاية يجعل حديثنا عن هذه الأولية داخلا في حكم المحتمل.

إن الزمن الحكائي (السردي) في هذه الحكاية لا يزيد على يوم كامل وليلة كاملة. ويأتي إعلان السارد عن هذا الزمن السردي قبل الشروع في فعل الحكي أو القص كي يكون هذا البيان الزمني عقدا بين السارد والمتلقي. فحكاية أبـــي القاســـم " حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة"[1]. وفضاء الحكاية النـــصي يـــشكل مـــنظورا محولا إلى السارد، أبي القاسم، الذي يكون خطابه الـــسردي هـــو الخطاب السائد المهيمن. وتستثمر الحكاية عنصر المفارقة في تقـــديمها لشخـــصية أبـــي القاســـم؛ إذ يكتنز فعل الوصف السردي بعدد من المفارقـــات التي تشكل تراكما سرديا يضخم أبعاد الشخصية. فأبو القاسم كما تقدمـــه الحكاية كان شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمـــر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تـــدوران علـــى زئـــبق ... عيارا، نعارا، زعاقا، شهاقا، طفيليا، بابليا، أديبا، عجيـــبا، رصـــافا، قـــصافا، مـــداحا، قداحا، طريفا، سخيفا " [2]. وتحيلنا هذه المفارقات على ما أبرزه الجاحظ في شخصية خالويه المكدي.

---

(1) حكاية أبي القاسم، ص٢.

(2) المصدر نفسه، ص٥.

ويمـــثل المجلس (دار بأصفهان)، وهو فضاء جماعي متميز له زمانه الخـــاص وأنساقه المعرفية، الفضاء الجاذب للاجتماع Sociopetal [1] في هذه الحكايـــة. ويمهد فضاء المجلس للمفارقة الضدية المميزة لشخصية أبي القاسم؛ إذ تكون شخصيته بمثابة دال لأنها " تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها الـــسردية"[2]. ويكون تشكل شخصية المكدي أو العيار في هذه الحكاية بحسب المتلقـــين فـــإذا كـــان المجلس مجلس وعظ وإرشاد وحكمة تزيا العيار بسمت الـــوقار والخـــشوع والاستكانة. وإذا كان المجلس مجلس قصف ولهو ومجون يخلـــع المكـــدي العيار قناعه السردي، ويبدأ بالإفصاح عن هويته السردية من خـــلال تلك الشتائم البغدادية التي يكيلها على مضيفه. وفي تلك الشتائم يتجاور الـــسرد مـــع شعر المجون الساخر. وتثبت الحكاية نمط الأنا المفخمة عند هذا العـــيار المكـــدي كما وجدناها من قبل عند خالويه المكدي: إذ يقول أبو القاسم " وآلـــك أنـــا الموج الكدر، أنا القفل العسر، أنا النار، أنا العيار، أنا الرحا إذا اســـتدار، أنـــا مـــشيت أسبوعين بلا رأس، أنا الذي أسست الشطارة، وبوبت العـــيارة، أنا فرعون، أنا هامان، أنا نمرود بن كنعان، أنا الشيطان الأقلف، أنا الـــدب الأكـــشف، أنـــا البغل الحرون، أنا الزبون، أنا الجمل الهائج، أنا الفيل المغتلم، أنا الدهر المصطلم، أنا العسر اللزوم، أنا السبع الغشوم ..."[3].

وتمهـــد هـــذه الـــشتائم وهذا التضخم في الذات الساردة لبروز محور ســـردي آخـــر في هذه الحكاية؛ أعني به المفاضلة بين خصائص بغداد (دار

---

[1] كيـــر إيـــلام، ســـيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٠١.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٥١.

[3] حكايـــة أبـــي القاســـم البغدادي، ص١٣٧ وما بعدها، وتتكرر مثل هذه الأوصاف عند أبي حيان التوحيدي انظر: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤، ج٤، ص١٥٧ - ١٥٩.

الـــسلام) وخـــصائص أصـــفهان[1]. وينتهي السارد (أبو القاسم البغدادي) إلى تفـــضيل بغداد غير آبه بكون متلقي سرده في ذلك المجلس من الأصفهانيين. وتنتهـــي الحكايـــة بمثل ما بدأت به؛ أي بتظاهر أبي القاسم بالنسك والخشوع والـــتقوى وبقراءة القرآن، والترحم على الحسين الذبيح ولبس الطيلسان[2]. أي أن زمن الحكاية زمن دائري أشبه بزمن الحكايات والسير الشعبية[3].

---

(1) انظر: حكاية أبي القاسم البغدادي، ص٢٠-٢٦.

(2) جـــاء فـــي خاتمة هذه الحكاية: " أن أبا القاسم يقرأ القرآن فيبتسم من الجماعة واحد فيقول: ويحك أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه وعلى آبائه الطاهرين السلام.

لعن الله من يعادي عليا وحسينا من سوقه وإمام

وينـــشد الأبيات على المنسوق في أول الرسالة والناموس الموصوف فيها ثم يقوم، ويلبس الطيلسان على هيئته الأولى ويقول سلام عليكم "، حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١٤٦.

(3) أحسب أن شخصية الوزير المهلبي (ت٣٥٢هـ) كانت مصدرا من مصادر حكاية أبي القاسم البغدادي. فقد كانـــت لهـــذا الوزيـــر مجالس أنس لا تختلف عن مجلس أنس أبي القاسم البغدادي، ويختلط في هذه المجالس المجـــون بالحشمة. فمما حكاه الثعالبي للقاضي التنوخي في ترجمته: " أنه كان من جملة القضاة الذين يندمون الوزيـــر المهلبي، ويجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين على اطراح الحشمة والتبسط في القصف والخلاعة وهم ابـــن قريعة، وابن معروف، والقاضي التنوخي وغيرهم. وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها وكذلك كان الوزير المهلبي فإذا تكامل الأنس وطاب المجلس ولذ السماع وأخذ الطرب منهم مأخذه، وهبوا ثوب الوقار، وتقلبوا في أعطـــاف العيش بين الخفة والطيش، ووضع في يد كل واحد منهم كأس ذهب من ألف مثقال إلى دونها مملوء شـــرابا قطـــربليا أو عكبـــريا فيغمس لحيته فيه بل ينقعها حتى تتشرب أكثره، ويرش بها بعضهم على بعض، ويرقـــصون أجمعهـــم وعليهم المصبغات، ومخانق البرم المنثور. ويقولون كلما يكثر شربهم هرهر ...، فإذا أصبحوا عادوا لعادتهم في التزمت والتوقر والتحفظ بأبهة القضاة وحشمة المشايخ الكبراء "، يتيمة الدهر، ج٢، ص٣٩٤.

ثالثا: تشكل النص المقامي:

أ- البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية:

أفـاد بديـع الـزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) من موروث الكدية ومن الموروث الحكائي العربي في إبداع نوع سردي جديد أسماه مقامة[١]؛ إذ طور الـبديع مدلـول هذه اللفظة وجعلها تدل على بنية سردية مستحدثة تتخذ الخبر إطـارا لهـا، ولكـنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية، وقد أعطى أبو القاسم الحريري (ت٥١٦هـ) الأولية الإبداعية في بروز فن المقامة إلى بديع الزمان إذ يقـول " ... وبعـد فإنـه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدتْ في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همـذان، رحمـه الله، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هـشام روايتها وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكـم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالـع شـأو الضليع... هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصـاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[٢].

وقد شكك كارل بروكلمان في أولية البديع في ابتكار المقامة؛ إذ يقول: " وبديـع الـزمان الهمذانـي مبتكر فن المقامات في الأدب العربي إذا لم يكن

---

[١] يقـول عبد الفتاح كيليطو: "في المقامات ذاتها نجد كلمة مقامة تستعمل ثلاث مرات بدلالات مختلفة، واثنتان من هذه الدلالات مألوفة لدينا وهما: مجلس السادة والحديث والثالثة بمعنى الموعظة"؛ المقامات، ص٨٥، انظر أيـضا: مقامات بديع الزمان الهمذاني: البلخية، والأسدية، والأذربيجانية، والدجانية، والجاحظية، والأصفهانية، والوعظـية. مقامـات بديـع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.

[٢] مقامـات الحريـري، المقامات الأدبية، ط٣، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩ هـ/ ١٩٥٠م، ص٤-٦.

منافسه الخوارزمي هو الذي سبق إلى ذلك " [1]. وفيما أعلم لم تصلنا مقامات الخوارزمي ولم يشر أي مصدر من المصادر القديمة التي ترجمت للخوارزمي إلـــى وجود مقامات له. وربما كان التصحيف في بعض المصادر سببا للقول بوجود مقامات له. فقد ورد في نص ياقوت الحموي ذكر المناظرة التي جرت بين البديع والخوارزمي، ويقول عنها ياقوت: " ثم شجر بينه [أي البديع] وبين الأستاذ أبي بكر الخوارزمي ما كان سببا لهبوب ريح الهمذاني وعلو أمره، إذ لم يكن في الحسبان والحساب أن أحدا من الأدباء ينبري لمساجلته، فلما تصدى الهمذاني لمباراته، وجرت بينهما مقامات ومبادهات"[2]. في حين يرد النص في اليتيمة "مكاتبات ومباهاة"[3].

وقد وردت في رسائل بديع الزمان رسالة يورد فيها انتقاد الخوارزمي لـــه بأنه لا يجيد إلا المقامات فيذكر بديع الزمان الهمذاني أنه قد أملى أربعمئة مقامة، ويتحدى منتقده بتأليف مثلها[4]. ومع تأكيد البديع أنه أملى أربعمئة مقامة إلا أن ذلـــك قـــد يكـــون مـــن بـــاب التظاهر والنفج الشديد الذي ميز علاقته بالخوارزمـــي. ومن هنا يأتي العدد (أربعمئة) دلالة على الكثرة المطلقة. وقد يكون عدد مقامات البديع أقل من هذا العدد بكثير خاصة أن مقاماته دونت ولم تـــتداول شـــفاها حتى تكون عرضة للضياع. إلى جانب أن الحريري عارض مقاماتـــه بخمسين مقامة فقط. وكثير من المقامبين حاكوا الحريري، والتزموا بالعدد خمسين[5]. ولذلك أتفق مع بروكلمان في كون مقامات البديع كانت اثنتين

---

[1] تـــاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ج٢، د.ت.ن. ص ١١٢.

[2] معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

[3] اليتيمة، ج٤، ص٢٣٨.

[4] انظـــر: إبـــراهيم أفندي الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ط١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٠م، ص٢٧-٨٤.

[5] منهم: ابن الصيقل الجزري، والسرقسطي، وأبي بكر بن محسن العلوي.

وخمسين مقامة فقط[1]. وربما خلط البديع في تسمية مقامة بين مقاماته الأدبية وبين رسائله التي بلغت كما يذكر بروكلمان مئتين وثلاثا وثلاثين رسالة فنكون بذلك أمام عدد يقرب من أربعمئة مقامة[2].

وقد أورد الثعالبي في يتيمته أن البديع أقام مدة بجرجان على مداخلة الإسماعيلية والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم ثم قصد نيسابور فوافاها في سنة اثنتين وثمانين وثلاثمئة للهجرة، ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[3]. ويشير الخبر الوارد عند ياقوت الحموي أن بديع الزمان وصل نيسابور سنة اثنتين وتسعين وثلاثمئة للهجرة، وهناك أملى مقاماته المشهورة. وكانت المناظرة المشهورة بينه وبين أبي بكر الخوارزمي في سنة ثلاث وثمانين وثلاثمئة للهجرة[4]. ولدينا نصان؛ النص الأول لمصدر معاصر وهو الثعالبي (ت٤٢٩ هـ)، والنص الآخر لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وهو متأخر عن البديع. لذا أحسب أن التاريخ الذي أتى به الثعالبي عن إملاء بديع الزمان الهمذاني مقاماته هو التاريخ الصائب، فهو قد أملى مقاماته ثم دارت بينه وبين أبي بكر الخوارزمي المناظرة الكبرى التي انتهت بهزيمة الخوارزمي واعترافه بغلبة البديع وتبريزه. ينضاف إلى ذلك أن البديع في إحدى رسائله التي تضمنت ما دار في تلك المناظرة الكبرى يتحدى خصمه الخوارزمي أن ينشئ أربعمئة مقامة مثله.

---

(1) انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص١١٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ج٢، ص١١٤.

(3) اليتيمة، ج٤، ص٢٩٥.

(4) انظر: معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

ولعل ابن نباتة السعدي (ت٤٠٥هـ) الذي كان معاصرا للبديع يقدم لنا إجابة ما عن أولية فن المقامات؛ " فقد ترك لنا ابن نباتة ديوانا محفوظا ومقامة يتيمة "[١]. وربما كانت هذه المقامة معارضة مبكرة لمقامات البديع؛ إذ تشبه بنيتها السردية مقامات الهمذاني والراوي فيها ابن إسحاق والبطل فيها شيخ أديب يبهر الناس ببلاغته[٢]. بيد أن عدم تدوين تاريخ هذه المقامة وعدم إشارة كتب التراجم القديمة إلى إسهام ابن نباتة في نشوء فن المقامة يجعلنا نحسب أن هذه المقامة كما أشرت سابقا ما هي إلا معارضة مبكرة للبديع.

وربما كان الولع بإحالة أي نوع سردي جديد على مرجعية سابقة تتحكم فيه هو الذي جعل زكي مبارك ومن قبله مرجليوث وبروكلمان[٣] يرجعون ابتداع المقامة إلى أحاديث ابن دريد؛ فقد تلقف مبارك إشارة هذين المستشرقين إلى أحاديث ابن دريد، وعاد إلى هذه الأحاديث في أمالي القالي. ثم خرج بعد ذلك برأي جازم مفاده أن بديع الزمان الهمذاني ليس المنشئ الأول لفن المقامات وإنما حاكى أحاديث ابن دريد الأربعين[٤]. وتابع عدد من الباحثين العرب المحدثين رأي زكي مبارك وجعلوه بينة واضحة على أن بنية مقامات البديع لم تكن مبتدعة فما هي إلا اقتداء لصدى سابق عليها. وكان

---

[١] بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص١١٦.

[٢] انظر: عبدالملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط١، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠، ص٢٢٤-٢٢٦. ويذكر عبدالملك مرتاض أن هذه المقامة محفوظة بالمكتبة الأميرية بألمانيا، وهي تقع في اثنتي عشرة صفحة، وقد أغفل تاريخ كتابتها، ولم يشر كارل بروكلمان إلى هذه المخطوطة.

[٣] انظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٧٨-٢٨٧.

[٤] انظر على سبيل المثال: إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ط١، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣، حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، أحمد درويش، البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان، مجلة فصول، م١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٠-٣٩.

الـــنص الـــذي اعتمد عليه زكي مبارك في بيان أولية ابن دريد في إنشاء فن المقامـــة مـــا جـــاء بـــه الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـــ) إذ يقول في (زهر الآداب): " لمـــا رأى، أي الهمذاني، أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغـــرب بأربعـــين حديثا وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنسخها من معـــادن فكـــره، وأبـــداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مخـــتلفة، وضروب متصرفة عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، وتقطـــر حـــسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى. ووقف مناقلتها بين رجلين: سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري. وجعلهما يتهاديان الدرر ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يـــتطلع مـــنها كل طريقة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[1].

إن نـــص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـــ) يعد نصا متأخرا على ابن دريـــد (ت٣٢٣هـــ) وعلى بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـــ). ولم نجد في المصادر القريبة زمنيا من الهمذاني مثل (يتيمة الدهر) ما يشير إلى معارضة الـــبديع لأحاديث ابن دريد. ونص الحصري يؤكد أنه لا مناسبة بين المقامتين أي بـــين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني. وكأنه بهذا يشير إلى الاختلاف النوعـــي بـــين (الحديث) و (المقامة) فالجامع بينهما هو الإسناد فقط. كما أن

[1] زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط زكي مبارك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٣، ج١، ص٢٧٣-٢٧٤.

الحـــصري يشير إلى مصطلحي (حكاية) و (رواية) وهما مصطلحان في بنية المقامة السردية كما أنشأها البديع.

وعـــندما نعـــود إلـــى أحاديث ابن دريد في أمالي القالي فإننا نجد أن مجموع هذه الأحاديث ستون حديثا وليس أربعين كما قرر زكي مبارك. وهذه الأحاديث الستون لا تختلف عن أخبار الأعراب ونوادرهم. وقد رويت من أجل تعليم غريب اللغة؛ أي أنها مرويات لغوية وليست مرويات سردية.

ولعل أنموذجا من هذه الأحاديث يدلنا على منحاها اللغوي؛ ففي حديث البنات الثلاث اللاتي وصفن أزواجهن يقول ابن دريد[1]: " أخبرني عمي، عن أبيه، عن ابن الكلبي. قال: قالت عجوز من العرب لثلاث بنات لها: صفن ما تحببن من الأزواج، فقالت الكبرى: أريد أروع بساما، أحذ مجذاما، سيد ناديه، وثمـــال عافيه، ومحسب راجيه، فناؤه رحب، وقياده صعب، وقالت الوسطى: أريده عالي السناء، مصمم المضاء، عظيم نار، متمم أيسار، يفيد ويبيد، ويبدئ ويعـــيد، هـــو فـــي الأهل صبي، وفي الجيش كمي، تستعبده الحليلة، وتسوده الفـــضيلة. وقالت الصغرى: أريده بازل عام، كالمهند الصمصام، قرانه حبور ولقـــاؤه سرور، إن ضم قضقض، وإن دسر أغمض، وإن أخل أحمض، قالت أمها: لا فض فوك! لقد فررت لي شرة الشباب جذعة...".

وهذه المرويات اللغوية حتى لو صحت نسبتها لابن دريد، وصح تأثر الـــبديع بها نجدها في الموروث السردي العربي القديم قبل ابن دريد، فقد جاء فـــي حديث عائشة رضي الله عنها، وقد ذكره البخاري في صحيحه في (باب

---

(1) الأمالي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨-٢٩.

حسن المعاشرة) قالت[1]: " جلست إحدى عشرة امرأة فتعاهدن وتعاقدن ألا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئا. قالت **الأولى**: زوجي لحم جمل غث على رأس جبل لا سهل فيرتقى ولا سمين فينتقل. وقالت **الثانية**: زوجي لا أبث خبره إني أخاف أن لا أذره إن أذكر عجره وبجره. وقالت **الثالثة**: زوجي إن أنطق أطلق وإن أسكت أعلق ...".

ومن الباحثين من أرجع الريادة الإبداعية في فن المقامة لأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) أستاذ البديع؛ فهادي حسن حمودي جعل ابن فارس مبدع المقامات الأول في حين اقتصر دور الهمذاني على التلقي. وقد استند حمودي في هذا الرأي إلى الملازمة الوثيقة بين ابن فارس والبديع وإلى كون ابن فارس، شيخ البديع، قد عرف بأنه " صاحب حكايات من أقاصيص وسمر"[2]. فقد ترك ابن فارس إلى جانب تراثه اللغوي تراثا سرديا تمثل في (قصص النهار وسمر الليل) إلى جانب كتاب (المسائل) أو (فتيا فقيه العرب). ويرى هادي حمودي "أن شخصية عيسى بن هشام شخصية متخيلة مرسومة بدقة على غرار شخصية أحمد بن فارس، شيخ البديع، ولا غرو في هذا ما دامت المقامات أساسا من إيحاء ابن فارس راويته"[3]. ويبدو أن حمودي بنى حكمه في ريادة ابن فارس الإبداعية على تصور معين جاء من فهمه لما أتت به بعض المصادر القديمة من ترجمة لابن فارس. كما أنه يشير إلى ضياع آثار

---

[1] صحيح البخاري، باب حسن المعاشرة، تحقيق عبد الرؤوف سعد، مكتبة الإيمان، القاهرة، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ص١١٠٢.

[2] معجم الأدباء، م٤، ص٨٤؛ السيوطي، طبقات المفسرين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ج١، ص٦٠-٦٤؛ القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ط١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦٢هـ/١٩٥٠، ج١، ص٩٢-٩٥.

[3] هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٠.

ابن فارس السردية على الرغم من وجودها في بعض مراكز المخطوطات في العالم[1]. وربما تسمح لنا قراءة مخطوطة (قصص النهار وسمر الليل)، بمعرفة الأولية الزمنية لمبدع فن المقامات. وحتى لو كان البديع مسبوقا زمنيا ببعض كتاب المقامات فإن ريادته الإبداعية أمر لا ينكره عليه أحد. وقد سبق لنا أن أوردنا رأي الحريري في مقامات البديع واعترافه بسبقه وفضله. كما أن المقامة تأثرت بالموروث السردي الإخباري الذي سبقها، وأثرت في الموروث السردي المعاصر واللاحق لها واستمر تأثيرها قرونا عدة.

وقد تمثلت الريادة الإبداعية لمقامات الحريري أيضا؛ فقد ذكر ياقوت أنه، أي الحريري، كان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة،له تصانيف تشهد بفضله وتقر بنبله وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل وأعجز الأواخر"[2]. وقد كان أثر الحريري كبيرا فيمن جاء بعده؛ إذ حاكى مقاماته عدد من المقاميين، كما تناول عدد كبير من الشراح هذه المقامات وخاصة في بلاد الأندلس والمغرب[3]. وقد واجهت مقامات الحريري منذ نشأتها مشكلة صحة نسبتها إليه؛ وسمع الحريري بنفسه هذا التشكيك في مقاماته. فمما يرويه ابن خلكان[4] " أن الحريري لما عمل المقامات كان قد عملها أربعين مقامة، وحملها من البصرة إلى بغداد وادعاها، فلم يصدقه في ذلك جماعة من أدباء بغداد، وقالوا: إنها ليست من تصنيفه، بل هي لرجل مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة ووقعت أوراقه إليه فادعاها، فاستدعاه

---

(1) "يذكر كارل بروكلمان " أن قصص النهار وسمر الليل مخطوطة في ليبزج ٧٨٠، رقم ٤ إلى جانب كتاب المسائل أو فتيا فقيه العرب"، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص٢٦٩.

(2) معجم الأدباء، ترجمة الحريري.

(3) سنشير إلى هؤلاء الشراح في الفصل الأول من الباب الثاني.

(4) وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

الوزيـــر إلى الديوان وسأله عن صناعته، فقال: أنا رجل منشئ، فاقترح عليه إنـــشاء رســـالة فـــي واقعة عينها، فانفرد في ناحية من الديوان، وأخذ الدواة والورقة ومكث زمانا كثيرا فلم يفتح الله سبحانه عليه بشيء من ذلك، فقام وهو خجـــلان، وكـــان في جملة من أنكر دعواه في عملها أبو القاسم علي بن أفلح الـــشاعر فلمـــا لم يعمل الحريري الرسالة التي اقترحها الوزير أنشد ابن أفلح، وقـــيل إن هـــذين البيتين لأبي محمد ابن أحمد المعروف بابن جكينا الحريمي البغدادي الشاعر المشهور:

شيخ لنا من ربيعة الفرس ينتف عثنونه من الهـــوس

أنطقـــه الله بالمشان كمـــــا رماه وسط الديوان بالخرس"

وتـــرد الحكاية عند ياقوت الحموي[1] بصورة أخرى إذ يقول: "حدثني من أثق به أن الحريري لما صنع المقامة الحرامية وتعانى الكتابة فأتقنها خالط الكـــتاب وأصـــعد إلـــى بغداد، فدخل إلى ديوان السلطان، وهو منغص بذوي الفـــضل والـــبلاغة، محـــتفل بأهـــل الكفايـــة والبراعة، وقد بلغهم ورود ابن الحريـــري، إلا أنهـــم لم يعرفوا فضله، ولا اشتهر بينهم بلاغته ونبله، فقال له بعض الكتاب: أي شيء تتعانى من صناعة الكتابة حتى نباحثك فيه؟ فأخذ بيده قلمـــا وقـــال: كل ما يتعلق بهذا، وأشار إلى القلم، فقيل له: هذه دعوى عظيمة فقال: امتحنوا تخبروا، فسأله واحد عما يعتقد في نفسه إتقانه من أنواع الكتابة، فأجـــاب عن الجميع أحسن جواب، وخاطبهم بأتم خطاب حتى بهرهم، فانتهى خبـــره إلى الوزير أنوشروان بن خالد فأدخله عليه، ومال بكليته إليه، وأكرمه وأدناه، فتحادثا يوما في مجلسه حتى انتهى الحديث إلى ذكر أبي زيد السروجي المقـــدم ذكـــره، وأورد ابـــن الحريـــري (المقامة الحرامية) التي عملها فيه،

[1] معجم الأدباء، (ترجمة الحريري).

فاستحسنها أنوشروان جدا وقال: ينبغي أن يضاف إلى هذه أمثالها، وينسج على منوالها عدة من أشكالها، فقال: أفعل ذلك مع رجوعي إلى البصرة وتجمع خاطري بها، ثم انحدر إلى البصرة فصنع أربعين مقامة، ثم أصعد إلى بغداد وهي معه وعرضها على أنوشروان فاستحسنها، وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب رسائله ولا تشاكل ألفاظه، وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاها لنفسه، وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل، وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى، فقال: نعم سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما فلم يتهيأ له ترتيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسود كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويعيطون في قفاه كما تقول العامة، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله وعلموا أنها من عمله".

وتجعل الرواية الأولى، وهي رواية ابن خلكان، أن إنكار طائفة من الأدباء عمل الحريري في المقامات هو الذي جعل أنوشروان يطلب من الحريري كتابة رسالة أو مقامة في واقعة بعينها. وقد عجز الحريري، وفقا لهذه الرواية عن إنشاء المقامة، وأصيب بالحبسة فكان ذلك مصدرا لتشفي المنكرين وفي مقدمتهم أبو القاسم علي بن أفلح الشاعر. في حين تجعل الرواية الثانية من الحريري مبدعا أنشأ مقامة بأمر من الوزير أنوشروان. وقد أتى إنكار الأدباء في بغداد بعد استحسان الوزير أنوشروان لهذه المقامة (المقامة الحرامية). وفي كلا الخبرين يحاول المنكرون أن ينسبوا إبداع المقامات الحريرية إلى رجل مغمور مغربي، ونحن نعلم أن جل شراح الحريري هم من

المغاربـــة والأندلسيين فكيف يفوتهم أن يشيروا إلى سبق مبدع من مبدعيهم ؟! وأحـــسب أن الحسد هو الذي دفع هؤلاء المنكرين لابتداع مثل هذه الروايات. كمـــا أن الإبداع الأدبي ليست له أوقات محددة؛ فكثيرا ما تتعسر الأمور على المبدع، ويصبح قلع ضرس له أهون عليه من إنشاء قصيدة أو مقامة.

ب- المقاميون وبنية المقامات السردية (ما بعد الهمذاني):

حـــافظ الحريـــري على البنية السردية لمقامات الهمذاني؛ فراويه هو الحـــارث بـــن همـــام أمـــا بطلـــه فهو أبو زيد السروجي. وكانت الكدية هي الموضـــوع الأبرز في مقامات الحريري شأنه في ذلك شأن الهمذاني. بيد أن مقامـــات الحريـــري امتازت إلى جانب عناصرها السردية بأثر أسلوبي لغوي تمـــثل فـــي الألغـــاز والأحاجـــي الأمر الذي جعلها أنموذجا يحاكيه مقاميون سنتناولهم بالحديث.

ولا نستطيع أن ننكر الريادة الإبداعية للبديع والحريري بالنسبة للنوع الـــسردي الجديد (المقامة)، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نقلل من أثر بعض الإبداعات المقامية المتميزة. فقد عرف الأنموذج الأصلي للبنية السردية المقامـــية عـــند بديع الزمان والحريري تحولا تمثل أول ما تمثل في مقامات الـــبديع فقد غاب أبو الفتح الإسكندري عن المقامة الغيلانية التي ظهر الشاعر ذو الـــرمة بطـــلا فـــيها، وغاب أبو الفتح أيضا عن بعض المقامات التي قام الـــراوي عيسى بن هشام بدور الراوي والبطل فيها[1]. ولعل هذا التحول هو الـــذي شجع ابن ناقيا (ت٤٨٥هـــ) على الخروج المبكر من جبة بديع الزمان الهمذانـــي. وكأن ابن ناقيا أراد أن يؤكد أصالة فنه في كونه لا يحتذي نماذج

[1] انظـــر علـــى ســـبيل المـــثال: المقامة الصيمرية، والمغزلية، والنهيدية، والبغدادية، والغيلانية، والتميمية، والبشرية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ولـــم يلتزم ابن القواس الحلبي (كان موجودا ٨٨٦هـــ) بوجود بطل واحـــد في مقاماته. ففي كثير من هذه المقامات يكون الراوي هو البطل. ففي المقامـــة الخامسة، على سبيل المثال، وهي (المقامة الطرابلسية) يحتال الراوي لـــرؤية غـــلام مليح فيقول: "فلما ظهر الليامة وعرف أبوه بالعلامة، وأقام في مذمتـــي تحرك من والده ساكن وتغير ظاهره، وتكدر الباطن ثم أمر من كان بين يديه بإحضار ولده إليه"[١].

وجـــدد جـــلال الـــدين الـــسيوطي (ت٩١١هـــ) في بنية المقامة وفي موضوعها. فمن ناحية الشكل خرجت معظم مقاماته عن نمط المقامة التقليدي عـــند بديع الزمان والحريري؛ فاتخذت أنماطا متنوعة مثل المناظرة، والمقامة النقدية، والمقامة القصصية، والمقامة الوعظية، والمقالة، والمأدبة. كما وظف الـــسيوطي الرمـــز وجعلـــه وسيلة للنقد السياسي والاجتماعي كما في (مقامة الـــرياحين) و(المقامـــة الياقوتـــية) و(المقامة المسكية)[٢]. وصورة البطل عند السيوطي ليست صورة البطل المكدي الذي يستعين بالحيلة في قضاء كثير من مآربـــه. وإنمـــا الـــبطل عند السيوطي "عالم فذ يوضح المشكلات، ويصحح المعضلات"[٣]. وقد ظهر البطل والراوي عند السيوطي في أربع من مقاماته؛ وهي المقامة السيوطية، والمقامة المكية، والمقامة المصرية، والمقامة الجيزية. فالـــبطل في هذه المقامات الأربع هو أبو بشر العلابي، والراوي هو هاشم بن القاسم. أما مقامات السيوطي الأخرى فإنها تتخذ شكل رسالة أو مقالة أو مأدبة. وقـــد علـــل محمد رشدي حسن عدم ظهور البطل والراوي في جميع مقامات

---

[١] مقامات القوّاس، مخطوطة بدار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

[٢] انظر: الفصل الثاني، بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية، ص ٢٢٩.

[٣] شـــرح مقامـــات جـــلال الدين السيوطي، تحقيق سمير محمود الدروبي، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـــ/ ١٩٨٩م، ج١، ص ١١٩، (مقدمة المحقّق).

الـسيوطي بكونه دليل عجز عن مجاراة المقاميين الذين سبقوه[1]. وأحسب أن المدى الزمني الطويل الذي استغرقه تدوين السيوطي لمقاماته كان عاملا كبيرا فـي تـنويع مقاماتـه وفي تجاوزها الرغبة في احتذاء أنموذج سابق لمحاكاة الحريـري كمـا فـي المقامـات الأربع. فقد بدأ إبداع المقامات الأربع عند الـسيوطي محاكاة للحريري، وكان السيوطي في العشرين من عمره، واستمر إبداعـه في كتابة المقامات سنوات طويلة بعد ذلك مما جعل المقامات تكتسي لبوسا موسوعيا.

وتميزت مقامة (طيف الخيال) للشيرازي (عاش في القرن الثاني عشر للهجرة) بالخروج عن بنية المقامة التقليدية؛ إذ اتخذت هذه المقامة الطويلة التي تستغرق أكثر من أربعمئة صفحة أسلوب المناظرة بين العلم والمال. وانتصر فـيها الـشيرازي للعلم مع عدم إنكاره فضل المال. وهو يذكر في مقدمة هذه المقامـة أن حاله تبدلت من الغنى إلى الفقر ومن اليسر إلى الضيق فكان ذلك سببا في رحلته من بلده وتجوابه في أصقاع الأرض بحثا عن الفرج "ولم أزل أمـضي الرواحل، وأطوي المراحل والحجج اللجج والسواحل حتى دخلت بعد ترامي الكمد وتراخي الأمد البلاد الهندية لا أضحت أرضها ندية فحططت بها الرحال، وألقيت عصا الترحال فصرت كلما أصبح وأمسي أرى يومي شرا من أمسي"[2].

وقـد حافظ بعض المقاميين القدامى على بنية المقامة التقليدية. وأكدت طائفـة كبيـرة مـنهم الأنموذج الحريري بوصفه غاية للمعارضة والمحاكاة

---

[1] محمـد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص٥٦.

[2] المقامة مخطوطة، بدار الكتب المصرية، رقم ٢٠٤٣. ص٢، (صورة بالميكروفيلم).

والاحتذاء. وما يميز هؤلاء المعارضين أنهم يفصحون في مقدمة مقاماتهم عن هـذا الغـرض؛ فقد اعترف ابن ماري النصراني (ت٥٨٩هـ) في (المقامات النـصرانية) أنـه يسير في مقاماته على منوال الحريري؛ يقول: "ولما وجدت الإمام الحريري مع غزارة علمه وكثرة تفننه في نثره ونظمه، قد جاذب البديع علـى أصـول مبانـيه وضارعه في جل معانيه وشاركه في نعيمه وبؤسه، ووحشته وأنسه قلت في نفسي: لم لا أقصدن اللحاق دون السباق، ولم لا أطلبن الاتـباع دون الابـتداع، وعليه فشحذت شبا فكرتي النابية، وحثثت ما في من الهمـة الأبـية الوافية ونحوت نحوها في جميع الأساليب، مرتبا هذه المقامات على هذا الترتيب، غير محدث في هذا الفن شيئا من التغيير أو التقليب"[1].

ولم يقتصر تأثر ابن ماري النصراني في مقاماته الستين على معارضة الحريـري فقـط، وإنمـا تأثر أيضا في معارضته بالبديع وخاصة في المقامة الثانـية عشرة التي تتخذ شكل المقامة النقدية. ففي هذه المقامة يصدر البطل أبـو عمرو البصري أحكاما نقدية تتناول عددا من الشعراء القدامى من أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري مما يجعل هذه المقامة أشبه بالمقامة القريضية للـبديع وأشـبه كذلك برسالتي الغفران للمعري (ت٤٤٩هـ) ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (ت٤٢٦هـ).

وتقدم لنا (مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال) دليلا على التأثر المبكر بمقامـات الحريري في الأندلس. فقد اتخذ أبو الخصال الحارث بن همام وأبا زيـد الـسروجي بطلين لمقاماته[2]. وقد وصف إحسان عباس مقامة ابن أبي

---

[1] أنـستاس الكرملـي، المقامـات النصرانية لابن ماري، مجلة المشرق، السنة الثالثة، العدد ١٣، بيروت، ١٩٠٠، ص ٥٩٤.

[2] المقامـة في ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثالث،المجلد الثاني، ترجمة أبي عبدالله محمد بن أبي الخصال.

الخصال بأنها "تختلف عن مقامات الحريري في طولها وميل منشئها إلى أن يجرب قلمه في وصف عدة مقامات، فهناك منظر الريف وآخر في بيت الحارث ثم ثلاث قصائد متتابعة ثم تفتيش عن السروجي ثم وصف اليوم الذي ختمت به تلك الأحداث"[1]. وأحسب أن مقامة واحدة لأبي الخصال لن تسمح لنا بأية حال من الأحوال أن نبين مدى اقترابها أو ابتعادها عن الأنموذج الحريري.

وفي حين كانت معارضة ابن أبي الخصال للحريري متمثلة في مقامة واحدة فإن معارضة السرقسطي الأندلسي (ت٥٣٨هـ) للحريري تمثلت في خمسين مقامة هي عدد مقامات الحريري. وقد جاء في تقديم السرقسطي لمقاماته اللزومية بيان سبب المحاكاة. إذ يقول: "أما بعد حمد الله العلي والصلاة على المصطفى النبي فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره، ولزم في نظمها ونثرها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم"[2]. والراوي في المقامات اللزومية هو المنذر بن حمام في حين أن بطل المقامات هو السائب بن تمام. وقد التزم السرقسطي في سجعه حروف الهجاء كما بنى بعض مقاماته على طريقة (أبجد).

وقد يسلم المقامي في بعض الأحيان بعجزه عن محاكاة الأنموذج الأصلي للمقامة كما وجد عند البديع والحريري. فابن المعظم (كان موجودا سنة ٧٠٠هـ)، ألف مقاماته الاثنتي عشرة معارضة لمقامات الحريري لأنه

---

[1] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٣١٧.

[2] السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٣.

وجـد الافتـتان بالمقامات الحريرية فاق الحد الذي لا يجوز مع وجود القرآن الكريم، وبلغ بها بعضهم حد الإعجاز الذي هو خاصة يتفرد بها القرآن الكريم. يقـول ابـن المعظم: "وبعد فقد جرى ببعض الأندية ذكر المقامات التي أنشأها الـرئيس أبـو محمد الحريري رحمه الله فبالغوا في وصفها وإطرائها وثنائها حتى قال بعضهم لو اجتمع كل الناس أن يأتوا بمثلها لا يأتون بمثلها ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا، فأنكرت عليه هذا الغلو غيرة على القرآن الذي يستحق العلـو فقـال لي هذا المبالغ: فأت أنت بعشر مقامات مثلها مفترعات أو عشر حكايات منها مخترعات، وأمهلني مليا فجئت بما سأل شيئا مزيا في مدة يسيرة وأزمنة قصيرة. هذا وإن كان لا يبلغ سوقة شأو ملك ولا يجري كوكب جري فلك، ولكن من قدر عليه رزقه فلينفق مما أتاه الله، وليس ما لا يدرك كله يترك كله، ولابد مع هذا من ذيا والدبران تلو الثريا"[1].

ومع اعتراف ابن المعظم بتقصيره عن بلوغ مقام الحريري فإننا نلمح طرافة وجدة في بنية مقاماته السردية؛ فمقاماته الاثننتا عشرة خرجت عن نمط المقامـات البديعـية والمقامات الحريرية. فليس لهذه المقامات راو واحد وإنما رواة مختلفون منهم القعقاع بن زنباع والحجاج بن جهجاه وغيرهما. وهكذا تأتـي أسـماء مقامـات ابـن المعظـم منـسوبة إلى رواته ومنها اللجلاجية والصلصالية، والطرماحية، والضمضمية، والزبرقانية، والدغفلية، والمجاشعية والعرعارية في حين تكون المقامة الثانية عشرة هي الاستثناء الوحيد في هذه التسميات إذ تسمى المقامة (اللبنانية) لأن إطارها المكاني هو لبنان[2].

---

[1] المقامـات الاثنـتا عـشرة لابـن المعظم، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

[2] المصدر نفسه، ص ٤.

وكانت معارضة ابن الصيقل الجزري (ت٧٠١هـ) لمقامات الحريري رغبةً في اتخاذها إطاراً مشوقاً للتعليم. فهو يقول عن هذه المقامات فما " نفحتها برند الفصاحة والشيح إلا على سبيل الترشيح، وما نقحتها للفطن العليم إلا على مهيع التعليم[1]". والتزم ابن الجزري براوٍ واحد هو القاسم بن جريال وببطل واحد هو أبو نصر المضري. ونلمح تشابهاً بين بعض المقامات الزينية وبعض مقامات البديع والحريري. من خلال التشابه الكبير بين المقامة البحرانية عند ابن الجزري والمقامة المغزلية عند بديع الزمان الهمذاني. ويتضح في المقامة السادسة والعشرين (الرقطاء) احتذاء ابن الجزري أسلوب الحريري في إعجام الحروف وإهمالها. ولا يخفي ابن الجزري إعجابه بالحريري فاسمه يتكرر في ثنايا المقامات؛ ففي المقامة السابعة السنجارية القهقرية، على سبيل المثال، يقول: "ولله در الحريري حيث راح بأرواح الفصاحة ..."[2].

وفي القرن الثاني عشر للهجرة تبرز (المقامات النظرية)، لأبي بكر بن محسن باعبود الحضرمي. وهي خمسون مقامة أراد بها مصنفها أن يعارض مقامات الحريري وبديع الزمان. إذ يقول المصنف في خطبة مقاماته: ".... خرجت ذات يوم بعد صلاة العصر إلى منتزه مع [بعض] أدباء العصر، واستصحبت معي المقامات الحريرية، والنوابغ، والمقامات الزينية. وكان معنا جماعة ليس لهم تعلق بعلوم العربية، ولا اطلاع على النكت الأدبية، فنفرت طباعهم حتى صار الواحد منهم لا يجيب من ناداه، ولا شكّ أن من جهل شيئاً

---

[1] ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، دراسة وتحقيق عباس مصطفى الصالحي، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٠، ص٨٠.

[2] المصدر نفسه، ص ١٦٠.

عـــاداه، فعـــند ذلك أشار علي بعض من حضر بإنشاء مقامات يفهمها القاصي والدانـــي، غيـــر محتاجة ألفاظها إلى التفتيش في كتب اللغة والمعاني، فأنشأت هـــذه المقامـــات حـــسب الإشارة"[1]. ويعد تأثر باعبود الحضرمي بالمقامات البديعـــية والحريرية تأثرا كبيرا يصل إلى درجة تقليدهما إلى حد التطابق في بعض المقامات التي يقوم بها بطله أبو الظفر الهندي، ويرويها عبد الناصر بن فتاح كما في المقامة السوريتية، والأحمد نكرية، والسكرية، والنرولية"[2].

وقـــد حاول الحنفي التوسط بمقاماته بين البديع والحريري راغبا بذلك عن إيجاز الأول ومعاظلة الآخر إذ يقول: "إن البديع حرر كلامه على الخطاب الفـــصل، وقرر مرامه وهو متحام عن السخف والهزل، وابن الحريري أورد اللغات الوعرة، وأظهر المعاني المشكلة المغسرة ذا أوجز وهذا أعجز وما أنا واضعه كريم الطرفين مشتملا على كلا الوصفين لا بكثير يمل ولا بوجيز يقل، وكـــل يعمل على شاكلته"[3].وقد اتخذ الحنفي راويا لمقاماته أسماه الفارس بن بـــسام المصري، وبطلا هو أبو عمرو التنوخي. ونلحظ مشاكلة هذين الاسمين للحـــارث بـــن همـــام البصري وأبي زيد السروجي. ولعل فرادة مقامات ابن الحنفـــي تكمن في عنصر المقابلة بين لؤم أبي عمرو التنوخي ونبل ابن بسام المصري، فابن بسام يمثل عنصر الخير الذي ينقض الشر ممثلا في التنوخي. وتكـــون بنـــية المقامـــة السردية عند الحنفي باعتمادها على عنصر المناقضة والمقابلة قد حققت تميزا شكليا ومضمونيا في النوع المقامي.

---

(1) المقامات النظرية، تحقيق عبدالله الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩١، ص٢٠-٢١.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص٢٥، ٢٩،٣٩، ١٨٥.

(3) مؤلف هذه المقامات هو العلامة أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي المعروف بالحنفي. والمقامات مطبوعة مع مقامات ابن ناقيا، مطبعة أحمد كامل باستانبول، ص ٤.

وعلى الرغم من ذكر ابن الصفدي(ت ٧٦٤هـ) في خطبة مقاماته أنه اطلع على مقامات ابن العطار وعددها خمسون، ثم اقتفى أثرها إلا أن مقامات ابن الصفدي التي وصلتنا وعددها ثلاثون مقامة لا تختلف كثيرا في بنيتها السردية عن مقامات الحريري. فهذه المقامات لها راو واحد هو ثامر بن زمام وبطل هو أبوفيد اللجوجي على شاكلة الحارث بن همام وأبي زيد السروجي. ولا تختلف سمات بطل ابن الصفدي عن سمات أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي، فهو كثير الاحتيال والمكر يشاركه ابنه في مكائده، وكثيرا ما يختم البطل المقامة بأبيات من الشعر على شاكلة بطلي البديع والحريري. فمن ذلك قوله على لسان بطله في نهاية المقامة القدسية[1]:

أنـــا اللجوجيُ وفيها مَوْلـــدي وبَعْلَبـــك يا أُخي بَلَـــدي
قَدْ سِرتُ في الآفاقِ أبغي مَقْصدي في طاعةِ اللهِ الكريمِ الأَوْحدِ

وفي العصر الحديث عارض ناصيف اليازجي(ت١٨٧١) في (مجمع البحرين) مقامات الحريري في ستين مقامة. ولكنه التزم بالبنية السردية في الأنموذج المحاكى، ولم يحاول تقويضه أو الخروج عنه. ولعل عصر الإحياء والبعث الأدبي الذي عاش فيه هو الذي جعله ينظر بعين التقديس للموروث المقامي محاولا إحياءه لا تفكيكه أو تقويضه. يقول اليازجي: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام وروايتها إلى سهيل بن عباد، وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد. وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد. والأمثال والحكم،

---

[1] المقامات الجلالية الصفدية، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، مخطوطة الورقة ٥٨ (صورة بالميكرو فيلم).

والقـــصص التـــي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التـــركيب ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتعقيب. هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول. غير أني تطاولت عليه مع قصر الباع طمعا في طلاوة الجديد وإن كان من سقط المتاع"[1].

رابعا: انفتاح النص المقامي:

ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه؛ فقد استجابت المقامة منذ نـــشأتها وتطـــورها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كون ما يمكن أن نسميه القانـــون الأدبـــي أو الثقافي Code literature الذي يشكل ركيزة أساسية في علاقـــة المـــبدع بالمتلقي. وقد شكل التفاعل النصي في المقامات انفتاحا على أجـــناس وأنـــواع ســـردية وشعرية لعل من أهمها: الخبر، والشعر، والرحلة، والرســـالة، والمناظـــرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال.

أ- الخبر:

اســـتعار بديـــع الـــزمان الهمذاني بنية الخبر التقليدية من إسناد وراو للإحالـــة على وقائع سردية متخيلة. ولكن الإسناد عند البديع، وكما هي الحال فـــي الأخبار الأدبية لم يلتزم بالعنعنة الشرعية التي تحيل المتلقي على سلسلة طـــويلة جدا من الرواة الثقات الأثبات الذين اجتهد علماء الجرح والتعديل في بـــيان مواصفاتهم ومواضعاتهم. وخطاب المقامة عند الهمذاني يتوجه به راو أول (عيـــسى بن هشام)، إلى راو ثان (متلقين معاصرين لعيسى بن هشام) ثم

---

[1] مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦، ص٩-١٠.

إلى (راو ثالث) وهو متلقي المقامة في أي زمن[1]. أي أن المقامة تكون حلقة دائـرية لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين. فالدائرة تنطلق من أبي الفتح لتنتهي عـند المتلقـي الثالث. وقد توسل بديع الزمان بالخبر كي يضفي قبولا شرعيا لمقاماتـه عند نقاد الثقافة الرسمية ورواد الثقافة العالمة. فهو يريد أن تكتسب مـروياته مفهـوم (النص) المعترف به؛ ففي "الثقافة العربية الكلاسيكية يصير ملفـوظ مـا نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به"[2]. وعندما يمرر هذا النص تبدأ الحيلة السردية في تحوله، أي النص، في بعض الأحيان إلى نص مـضاد للـسلطة وللثقافة العالمة كما سنبين في حديثنا عن الأنساق الثقافية في الفصل الثاني.

ولعـل ولـع الثقافة العالمة في إحالة المرويات السردية المتخيلة على مـرجعية واقعية هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (ت٥٠٩هـ)، مؤلف تاريخ همـذان، يشير إلى أن عيسى بن هشام كان شيخا للبديع[3]. كما أن هذه الرؤية العالمـة تحيل بطل الحريري، وهو أبو زيد السروجي، من كائن نصي متخيل إلـى رجـل مـن لحم ودم هو المطهر بن سلار وكان بصريا نحويا "صحب الحريـري واشتغل عليه بالبصرة وتخرج به"[4]. وقد ترجم له الحريري في (المقامـة الحـرامية) وبين سبب هجرته من بلده سروج وما آل إليه حاله من

---

[1] انظـر: عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص ٢٧.

[2] المصدر نفسه، المقامات، ص٦٠.

[3] انظر: معجم البلدان، مادة (همذان).

[4] ابن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج٣، ص٢٧٦.

سـوء معتمدا في ذلك على وقائع تاريخية[1]. ونلحظ في مقامات البديع ظاهرة لافـتة لا نجدها عند سواه من سائر المقاميين، وهي ما أسماه كيليطو (ظاهرة الـرواة المعمـرين)[2]. فقـد جاء بروز هؤلاء الرواة في ثلاث مقامات هي (المقامـة البشرية)، و(المقامة الصيمرية)، و(المقامة الغيلانية). ويأتي الإسناد في المقامة البشرية منقطعا وليس متصلا إذ تحكي المقامة خبر صعلوك جاهلي يدعـى بـشر بن عوانة العبدي. وتبدأ المقامة بـ "حدثنا عيسى بن هشام قال: كـان بـشر بن عوانة العبدي صعلوكا"[3]. في حين يكون الإسناد في المقامة الـصيمرية بـ"حدثنا عيسى بن هشام: قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العنـبس الـصيمري: "إن مما نزل بي من إخواني الذين اصطفيتهم وانتخبتهم وأوفـرتهم للـشدائد ما فيه عظة وعبرة لمن اعتبروا فعظ وتأدب"[4]. أما في المقامـة الغيلانية فيكون تلقي عيسى بن هشام الرواية مشافهة عن عصمة بن بـدر الفزاري الذي تشير حوادث المقامة أنه كان معاصرا لجرير والفرزدق، وكلاهمـا شـاعر من العصر الأموي "حدثني عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرجان، في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظا ورواية، وهو عـصمة بن بدر الفزاري، فأفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه

---

[1] انظـر: المقامـة الحـرامية من مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص٤٠٨-٤١٦.

[2] انظر: كيليطو، المقامات، مرجع سابق، ص ١٨.

[3] مقامـات بديـع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٤٤٩.

[4] المصدر نفسه، ص ٤٧. يقول شارل بيلا عن أبي العنبس الصيمري: " ما يثير القلق هو أن هذا الشخص الذي وجد حقيقة قد مات عام ٢٧٥هـ" ، مضحك بغدادي طريف، أبو العنبس الصيمري، الدراسـات الشرقية ضمن تذكار كارل بروكلمان ١٩٦٨، ص ص ١٣٣ -١٣٧، نقلا عن كيليطو، المقامات، ص ١٧.

حلما، ومن أعرض عن خصمه احتقارا، حتى ذكرنا الصلتان العبدي، والبعيث، وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما، فقال عصمة: سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري، بينما أنا أسير في بلاد تميم..."[1]. وتشير حوادث المقامة أنه، أي عصمة بن بدر الفزاري، كان معاصرا لجرير والفرزدق، وكلاهما شاعر من العصر الأموي. وهذا يعني أن الهمذاني على الرغم من حرصه على الإسناد إلا أن إسناده كان إسنادا متخيلا لا يأبه للزمن الواقعي المرجعي. فكيف يلتقي راو من القرن الأول للهجرة، الفزاري، كما تقول المقامة، براو آخر عاش في القرن الرابع (عيسى بن هشام)، مع وجود ما يقارب الثلاثة القرون تفصل بين الاثنين؟!.

وقد حافظ المقامیون الذين أتوا بعد البديع على الإسناد المتخيل المنسوب إلى راو وهمي[2]. فناصيف اليازجي في العصر الحديث عندما نسب وقائع مقاماته إلى ميمون بن خزام والراوي سهيل بن عباد، قال عنهما: "وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد"[3]. وقد يكون الراوي في بعض المقامات هو المقامي نفسه كما في مقامات الزمخشري[4] ومقامات ابن

---

(1) مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق، ص٤٧.

(2) انظر: تبدو نزعة بعض النقاد المحدثين واضحة في إحالة المقامات على الموروث الخبري ويمثل أ.ف بيستون (Beeston) هذه النزعة فقد جعل خبر حائك الكلام الوارد في مصنف التنوخي (الفرج بعد الشدة) واحدا من المصادر التي استلهم منها البديع أنموذج المكدي (أبي الفتح الإسكندري)، انظر الخبر في: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط٦، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥، ج٤/ص١٧٥-١٧٦، والفرج بعد الشدة، للقاضي التنوخي، وضع حواشيه خليل عمران، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧، ج١، ص٢٤٠-٢٤١؛ مقالة بيستون في "The Genesis to the Maqamat Genre, "Journal of Arabic literature, 1971, pp 2-9 II.

(3) مجمع البحرين، ص ١٦٩.

(4) انظر: مقامات الزمخشري، ص٤٦.

الجـوزي[1] وهـذا يدل على تحول الراوي في هذه المقامات من راو مفارق لمـرويه إلـى راو متماه مع هذا المروي. وهو تحول سار جنبا إلى جنب مع احتفاظ عدد من المقامات بوظيفة الراوي المفارق لمرويه[2].

ب- الشعر:

يفخـر بديـع الزمان في رسائله بجمعه بين المنظوم والمنثور. وتبدو مناظـرته للخوارزمـي متضمنة أبياتا شعرية، وكذلك أنواعا من الكتابة التي أسـماها الـبديع "شعبذة"، وهي الكتابة التي تقرأ طردا وعكسا[3]. وقد تميزت المقامات بحضور القول الشعري فيها، حسب مصطلح الفلسفة، ولم يغب الشعر عـنها سوى في بعض المقامات[4]. ومن أظهر السياقات التي جاء الشعر فيها في المقامات سياق الوصف؛ إذ يظهر الشعر الوصفي في بداية المقامة، وعند ظهور البطل، وفي حديث البطل عن نفسه أثناء المقامة وفي نهايتها، إلى جانب الوصـف الذي يتخلل النص السردي المقامي. ومن أمثلة هذا الشعر الوصفي الـذي يرد في مستهل المقامة ما جاء في (المقامة الأسودية)، التي يصف فيها عيسى بن هشام نفسه[5]:

إني وإن كنت صغير السن	وكـان فـي العين نبو عـني
فـإن شيطاني أمير الجـن	يذهب بـي في الشعر كـل فن

---

(1) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٤٧.

(2) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية، ص ٢١٧-٢٣٦.

(3) انظـر: إبراهيم الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ص ٧٤-٧٥.

(4) مـثل المقامة: السجستانية، والمضيرية، والنهيدية، والوصية، والصيمرية، والدينارية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

(5) المقامة الأسودية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٨٠.

حَتَّـى يَرُدَّ عارِضَ التَّظَنِّي فَامْضِ عَلَى رِسْلِك وأَغْرُبْ عني

ومـن أمـثلة الشعر الوصفي الذي يرد في نهاية المقامة قول أبي زيد السَروجي[1]:

ظَهَرَتْ برثٌ لكَيمْـا يُقَـالُ فَقيرٌ يُزَجِّيَ الزَّمانَ المزجَّى
وأظهرتُ للنَّاسِ أنْ قَدْ فَلِجْتُ فَكَـمْ نالَ قَلْبي بهِ ما تَرَجَّى
ولـولا الرَّثاثةُ لم يُرثَ لي ولـوْلا التَّفالُجُ لـمْ أَلقَ فُلْجا

وقـد يكـون الـشعر مكوناً من مكونات الوصف يستعين به الراوي والـسارد، على إكمال ما لم يقله النثر. كما في قول أبي الفتح الإسكندري عن نفسه[2] "أَنا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الإسكَندَرِية مِنَ الثُّغُور الأَموية، وقَدْ وَطَّأَ لِيَ الفَضْلُ كَـنَفَهُ وَرَحَّـب بـي عَيْشٌ، ونماني بَيْت، ثم جَعْجَع بيَ الدَّهرُ عن ثمّة ورَمَّه، وأتلاني زَغَاليل حُمْرَ الحَوَاصل:

كَأَنَّهم حَيَّاتُ أَرضٍ مَحْلَة فَلَوْ يَعَضُّونَ لذَكّي سَمُّهُمْ
إذا نَزَلْنَـا أَرْسَلُوني كَاسِباً وَإنْ رَحَلْنَا رَكِبُوني كُلُّهمْ"

وقـد يكـون السرد مراوحة بين إسناد القول الشعري والقول النثري. وتمثل المقامـة الخمرية للبديع مثالاً لهذه المراوحة؛ فعندما تُسأل الساقية الجميلة عن خمرها تجيب السائلين شعراً ونثراً: "وسألناها عن خمرها فقالت[3]:

خَمـرٌ كَريقي في الْعُذو بـة واللَّذاذة والحـلاَوَة
تـذَرُ الحليمَ ومَا عَلَيْـ ـه لحِلْمِه أدنى طُلاوة

---

(1) المقامة التفليسية، في كتاب المقامات الأدبية للحريري، ص٢٧٣.

(2) المقامة البصرية، من مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٧٥.

(3) المقامة الخمرية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٤٢٨-٤٢٩.

كأنمـــا اعتـــصرها مـــن خدي أجداد جدي، وسربلوها من القار بمثل هجـــري وصـــدي وديعة الدهور، وخبيئة جيب السرور، وما زالت تتوارثها الأخيار، ويأخذ منها الليل والنهار، حتى لم يبق إلا أرج وشعاع".

وحـــضور الشعر بكثافة في مقامات البديع ومن تلاه من مقاميين دليل علـــى رغـــبة هـــؤلاء في التقريب بين جنسي الشعر والنثر. "فالشعر لا يمثل عنـــصرا طارئـــا على السرد بل يكون قسما من أقسام الخطاب ملتحما بالنثر داخل البنية السردية. وهو بهذا الالتحام يدل على أن جنس المقامات جنس أدبي ممزوج Genre mixture ينهض على تلفظ شعري ونثري في آن واحد"[1].

جـــ- الرحلة:

يتشكل الفضاء الجغرافي في المقامات من خلال مركزية دار الإسلام. وقـــد مـــثلت بغداد، حاضرة الخلافة الإسلامية في القرن الرابع للهجرة، قلب العـــالم فـــي أدبيات المؤرخين والجغرافيين المسلمين. فالمسعودي يعد العراق المكان الذي اجتمعت فيه وفي أهله محاسن الأقطار جميعها؛ ولذلك اعتدل أهله في ألوانهم وأفكارهم وأجسامهم. "فالعراق أشرف المواضع التي اختارتها ملوك الأرض"[2]. ولعـــل هـــذه المركزية هي التي دعت الإصطخري (ت٣٤٦هـــ) يقتضب في حديثه عنها، أي بغداد، إذ يقول "لم نكثر في وصف بغداد لاشتهار

---

(١) صـــالح بن رمضان، التداخل بين الأجناس الأدبية للمقامات، **مجلة جذور**، ج٤، مجلد٢، جمادى الآخرة، ١٤٢١هـــ، سبتمبر ٢٠٠٠، ص١١٠.

(٢) التنبيه والإشراف، تحقيق دي خويه، ليدن، بريل، ١٩٦٧، ص ٣٥-٣٦.

وصفها عند الخواص والعوام، فاكتفينا في وصف بغداد بجملة يسيرة ذكرناها لئلا يطول به الكتاب"[1].

وقد حضرت بغداد بوصفها علما دالا في مقامات عدة بدءا من الهمذاني والحريري مرورا بمقاميين آخرين. فقد كانت المقامة البغدادية هي المقامة الثانية عشرة من مقامات البديع.

وكتب الحريري المقامة الثالثة عشرة وأسماها البغدادية. وعرفت المقامة الأولى من مقامات ابن الصيقل الجزري بالمقامة البغدادية. كما كتب الوهراني مقامة أسماها (المقامة البغدادية). وفي العصر الحديث أفرد الشيخ ناصيف اليازجي مقامته الثامنة لمدينة بغداد. وإذا كانت بغداد عند هؤلاء المقاميين هي بغداد دار السلام فإن ظهير الدين الكازروني (من أهل المئة السابعة للهجرة) ينفرد في مقامة له بوصف بغداد التي أضحت أطلالا مدمرة بعد غزو المغول. وقد وظف الكازروني أسلوب الرحلة في القصيدة الجاهلية لوصف المكان. فهو بعد أن يمهد لرحلته بالنسيب والتغزل ببغداد المرأة الحسناء ينقلنا إلى صورة مناقضة إذ يصف بغداد الحاضر التي أضحت "بلدة خالية، وأمة جالية، ودمنة حائلة، ومحنة جائلة، وقصورا خاوية، وعراصا باكية، قد رحل عنها سكانها، وبان عنها قطانها، وتمزقوا في البلاد، ونزلوا بكل واد. قصورها المشيدة مهدومة، ونعماؤها مسلوبة معدومة، موحشة لفقد قطانها، باكية بلسان الحال على سكانها"[2].

---

[1] الإصطخري، المسالك والممالك، ط١، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٣٧، ص٨٩، أيضا: ابن حوقل، صورة الأرض، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٣٩، ص ٣٤٧.

[2] مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، مجلة المورد، بغداد، العدد ٤، ١٩٧٩، ص٤٢٨.

ولم تقتصر الرحلة المقامية على بغداد؛ إذ يأتي في المقامات ذكر لمدن ع بين العراق وفارس والشام. وتتشابه مقامة الكازروني عن بغداد بمقامة ســلاح الــدين الــصفدي (ت٧٦٤هـ) (رشف الرحيق). إذ يتناول الصفدي موضــوع الحريق الهائل الذي كاد أن يأتي على مدينة دمشق حوالي منتصف القــرن الثامن للهجرة. وكان هذا الحريق من تدبير الفرنج وفعلاتهم. وصور الصفدي هذا الحريق بصورة أدبية بين فيها ما طال دمشق وعمائرها وجامعها العظــيم من آثار التدمير، واتخذ الصفدي أسلوب الرحلة وسيلة لبلوغ دمشق[1] إذ يقــول: "لــم تزل أذني متشنفة بأوصاف دمشق، متلذذة بما للأقلام في ذكر محاسنها من التعليق والمشق حتى رأيت الحزم شد الكور إليها والحزم فأزمعت الــسير، ولــم أزجر الطير، وقطعت أديم الأرض بالسير، وركبت إليها مطايا الــشوق قــبل مطايا السوق، ولم يلتفت القلب إلى الوطن، ولا حن النجيب إلى العطن، حتى بلغتها بعد مكابدة السرى، وإثارة العجاج من الثرى"[2].

وتحــضر الــرحلة في مقامات السرقسطي بيد أنه لم يذكر في مقاماته بــلاد المغرب والأندلس سوى ثلاث مرات، مرة عندما ذكر القيروان، وثانية عــندما ذكر طنجة، وثالثة عندما ذكر جزيرة طريف. وتكون المدن المشرقية الإطــار المكاني لمقامات السرقسطي. وربما كانت رغبته في محاكاة مقامات الحريــري هــي التــي جعلته يكثر من ذكر هذه المدن المشرقية مثل عمان، والــيمن، وعــدن، والــشحر، وعسفان، وظفار، واليمامة، والبحرين، وزبيد،

---

(١) مقامة رشف الرحيق في وصف الحريق، مقامة في حرب المدن بين المسلمين والفرنجة لصلاح الــدين الصفدي، دراسة وتحقيق سمير الدروبي، **مجلــة البلقاء للبحوث والدراسات**، عمان الأهلية، م٣، عدد١، ذو القعدة ١٤١٥هـ، نيسان ١٩٩٥، ص٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٦.

والأبـــواء، والإســـكندرية، ودمياط، وحلب، وفلسطين[1]. والسرقسطي عندما يغـــادر دار الإسلام يصبح الفضاء ممهدا لتشكيلات عجائبية تذكرنا بفضاءات ألـــف لـــيلة وليلة؛ (فالمقامة العنقاوية) التي وقعت أحداثها في الصين تعد من أبرز مقامات السرقسطي. والشيخ في هذه المقامة يحدث الناس عن العجائب؛ أي "عجائب البحار"، التي لاقاها في أسفاره مثل سلحفاة البحر، وطائر العنقاء. والمقامـــة تحيلـــنا كذلك على الموروث العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية ومغامرات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة[2].

وتنفـــرد (المقامات النظرية)، لباعبود الحضرمي بأن فضاءاتها جميعا تدور في الهند؛ فالمقامات الخمسون تحمل جميعها أسماء مدن هندية. وتتمحور بنـــية السفر في هذه المقامات لتشكل حافزا للسرد. ففي كل مرة يفتتح الراوي (الـــسارد) دائـــرة المـــشهد الأول في كل مقامة إما بتذكر محاسن البلدان وإما بالـــسفر إلى بلدة ما. وقد يشكل السماع عنصر الرحلة الحافز كما في المقامة الثانية والثلاثين (الدقلورية): "روى الناصر بن فتاح، قال: سمعت بأن في بلدة "دقلـــور" نـــساء قـــد فقن في الحسن على الحور، وحدائق قد جمعن بين النور والـــنور، فحدانـــي حادي الشوق إلى ما فيها. والنظر إلى سكانها والشرب من صـــافيها، ثم إني فكرت في الرفيق قبل الطريق، فوافقت شيخا قبيح الصوت، حسن السيرة والسريرة له اطلاع على أخبار الأوائل وفي الفصاحة أفصح من سحبان وائل"[3].

---

[1] انظر: مقامات السرقسطي، ص٤٨١-٤٩٦ .

[2] المصدر نفسه، ص٤٨١-٤٩٦.

[3] المقامات النظرية، تحقيق محمد الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩١، ص ٢٠٥.

سالة:

انفتحت المقامة على الرسالة. فقد استحضر ابن شُهيد الأندلسي ت ٤٢٦هـ) أسلوب المقامة في رسالة (التوابع والزوابع) [١]، بدءاً من صياغة النص المعتمدة على السجع اعتماداً واضحاً إلى جانب العناية الكبيرة باللغة في استيعاب المعجم اللغوي القديم. ويرى جيمس (مونرو) (J.Monro) أن فكرة التوابع والزوابع مستوحاة من المقامة الإبليسية للبديع[٢]. بيد أننا لا نستطيع أنَّ ننكر أصالة ابن شُهيد في إبداع هذه الرسالة؛ إذ تحضر في رسالته المقامة من خلال أسلوبها ومن خلال تنويعاتها ومخاتلاتها النصية عندما تتخفى بصورة رسائل قصيرة مثل "رسالة في الحلواء" و"رسالة في ثعلب"... إلخ. ويبدو وكأنّ ابن شُهيد أراد تجاوز فن البديع عندما يصرح قائلاً: "كما أنَّ لكل مقام مقالاً، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه، وكما أن للدنيا دولاً، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أنّ الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبدالحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان. فالصنعة معهم أفسح باعاً وأشد ذراعاً.. لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم ثم دار الزمان دوراناً، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العبّاس ومحمد بن الزيّات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع، وخفّ ثقل النفوس، ثم

---

(١) انظر: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٥١.

(٢) انظر: J. Monro. Risàlt A T-twàbí, wa zawabi, Introduction and Notes,Universi of California Press, 1971. P: 27.

دار الـــزمان فاعتـــرى أهله باللطائف صلف. وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها[1]".

ولم يحظ ممثلو النثر من الأحياء والأموات عند ابن شهيد بأي احترام على خلاف احتفائه الشديد بممثلي الشعر العربي. ولهذا يمتاز حضور الراوي بالمصادمة الحادة مع شياطين الكتاب، كمناوشته مع صاحب الجاحظ، وصاحب عبدالحمـــيد الكاتـــب، وصاحب بديع الزمان. وتنتهي هذه المناوشات جميعها بـــتفوق الـــراوي. وكـــأن ابن شهيد يسعى من خلال هذه الرسالة إلى تأسيس جمالـــية جديـــدة للـــسرد العربي تقوم على احتواء الأنواع السردية ومحاكاتها وتجاوزها للخروج بنوع أدبي جديد.

وانفتحت المقامة على الرسالة، وأخص بالذكر عددا كبيرا من المقامات الأندلسية والمغربية. وقد لاحظ بعض الباحثين هذا الانفتاح والتداخل؛ إذ يقول إحـــسان عـــباس "من مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبـــين حقائق محددة عن طبيعة المقامة الأندلسية. فقد انتفت من بعضها قصة الكديـــة والحيلة المقترنة بها. وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يـــدي أمـــر يرجوه أو أمل يحب تحقيقه. كما أن كثيرا من المقامات الأندلسية أصـــبح وصفا للرحلة والتنقل في داخل بلاد الأندلس. وفي هذا أيضا شاركت الرســـالة. وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي أو مواقف المنافرة والمفاخرة، أو يـــؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء"[2]. وأحسب أن الانفتاح على الرسالة عند المقاميين الأندلسيين والمغاربة يمثل فرادة في ابتكار آفاق جديدة للمقامة المغربية والأندلسية تتميز بها عن المقامات المشرقية. وقد

---

[1] ابن بسام، الذخيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧- ٢٣٨.

[2] إحـــسان عـــباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٢٤٦-٢٤٧.

وصـــف ابن بسام المقامة التي أنشأها ابن مالك القرطبي مخاطبا ابن صمادح وغايـــتها المدح طلبا للعطاء والوصل بأنها رسالة إذ يقول: "ومد ابن مالك في رســـالته هـــذه أطـــناب الإطـــناب، وشن الغارة فيها على عدة شعراء وكتاب جاهليـــين ومخضرمين ومحدثين ولو ذكرت من أين استلب واختطف جميع ما وصـــف، وانـــصرف إلى كل أحد كلام نثره ونظامه لحصل هو ساكتا وبقي باهتا"[1].

هـــ- المناظرة:

تحفـــل المقامات بمناظرات في شتى العلوم والمعارف. وتظهر الرغبة فـــي تجاوز الأفق المعرفي للمناظر في عدد من المقامات. ولا سيما إذا عرفنا أن الـــبديع منـــشئ المقامـــة كان مناظرا كبيرا وخصما لا يقهر، بز خصمه الخوارزمـــي[2]، وجعلـــه يسلم بهزيمته واندحاره. وقبل البديع كانت مناظرات الجـــاحظ التي استمدت قوة حجتها وبيانها الساطع من الموروث الاعتزالي[3]. ولدينا أيضا مناظرات خلق القرآن بين أحمد بن حنبل (ت٢٤١هـــ) وخصومه المعتـــزلة[4]. ومن المناظرات الكبرى تلك المناظرة التي كانت بين أبي سعيد الـــسيرافي (ت٣٦٨هـــ) ومتـــى بن يونس الباحث العالم بعلوم اليونان حول

---

(١) الذخيـــرة، ج٢، ص٧٤١-٧٥٤. ومـــن المقامـــات الأندلسية التي تكاد تشبه الرسائل مقامة (ابن المعلم). وقد أورد ابن بسام فصولا منها في ذخيرته. انظر: الذخيرة، ج٣، ص ١١٢-١٢٠.

(٢) انظر: كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، (مناظرة البديع مع الخوارزمي)، ص ص ٢٨-٨٤.

(٣) انظر: فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ط٢، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٧، ص١١٧-١٧٨.

(٤) انظـــر: عـــبد الفتاح أبو تمرة. مسألة خلق القرآن وأثرها في صفوف الرواة والمحدثين وكتب الجرح والتعديل، ط١، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، بيروت، ١٩٧١.

المفاضلة بين النحو العربي والمنطق اليوناني[1]. ومن المناظرات التي نجدها في المقامات المناظرة التي جاءت في المقامة الحصيبية للأسواني. إذ اختار الأسواني المجلس إطارا مكانيا تدور فيه مناظرته بين أصحاب البديع والعروض، وأصحاب علم الفرائض، والجبر، والهندسة، والموسيقى. وسمحت طبيعة هذه المناظرة بتعدد الرواة ووجهات النظر حول المسألة الواحدة بيد أن البطل المقامي لا يقنع بهذا التعدد، ويرغب دائما في التجاوز والتفوق. ولهذا فإنه بعد أن يستمع إلى حجج المتناظرين جميعهم يقف من الجماعة موقف التحدي والمجابهة، ويبدأ في تفنيد حججهم حتى يعترفوا له بتقصيرهم[2].

والرغبة في التحدي والتجاوز نجدها كذلك في بعض مقامات الصفدي. إذ تكون المجالس الكلامية حافزة لتوليد أنماط معرفية. فالشيخ اللجوجي يحضر هذه المجالس متكئا على عصاه يصحبه ولده، ويخاطب القوم متحديا إياهم بمناظرته: "يا ذوي الأفهام والعقول والأحكام.. عرفوني كم عدد سور الكتاب العزيز، وعرفوني بالمكيات والمدنيات، وعدد آياته العظيمة وسجداته الكهيمة [كذافي الأصل]. ووضع كلماته وشرح آياته ثم عدد حروفه وعدد صنوفه وما في آياته من الوعد والوعيد، والأمر والنهي، والتهديد وأخباره، وآثاره وقصصه، وأمثاله وحرامه وحلاله وتسبيحه وتحليليه"[3]، فإذا ظهر عجزهم عن مجاراته يطلب من غلامه أن يجيب عن أسئلته فينشده الغلام قصيدة دالية فيها الرد عن تساؤلاته[4].

---

(1) انظر: مناظرة السيرافي، معجم الأدباء، ج٣، ص ١٠٥.

(2) المقامة الحصيبية، مخطوط بدار الكتب المصرية، (صورة بالميكروفيلم). رقم ١٣٤٦٩،ص١-٧.

(3) المقامات الجلالية الصفدية، ص١٠ وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، ص ٢٣.

وقد وظف ابن الجوزي أسلوب المناظرة في مقامته السابعة والثلاثين (مقامة العزلة). ولم يكن يهدف إلى الاستعراض الثقافي واللغوي، وإنما وقف فيها موقف الواعظ الساعي إلى نشر تعاليم الحق والخير[1].

وتحـــوي بعض المقامات قدرا كبيرا من الفكاهة والنكتة الساخرة كما فـــي المقامة الأولى لابن المعظم (كان موجودا سنة ٧٠٠هـــ) التي تجري فيها مناظـــرة بين الطويل والقصير يدل فيها الطويل على القصير بطوله قائلا: "يا قـــصير الخطـــا كثيـــر الخطا أنت أقصر من إبهام القطا، وأنا أصدق فيك من القطا. أليس يمدح الطويل بطول النجاد وطول العماد كما يمدح السخي بوري الـــزناد وكثرة الرماد. أليس الطويل ذو الجهارة والبهاء والقصير في الحقارة كالهـــباء" فيـــرد عليه القصير: "يا خيط الباطل وسم العاطل. أنت أقل نفعا من لات ومـــناة وإن كنت أطول من ظل القناة. أليس يوصف ليل الفراق بالطول كمـــا يوصـــف لـــيل الوصال بالقصر؛ والطول يلازم الهوج والخرق والعوج والحمق. كما أن القصر يقارن الكيس والدهاء والحذق والذكاء[2]".

و- المأدبة:

تنفـــتح المقامة على أدب الطعام والموائد في الثقافة العربية الإسلامية، ويحـــضر الطعام في مقامات البديع والحريري مرتبطا ببطل الكدية (أبي الفتح الإســـكندري وأبـــي زيـــد السروجي). وقد يتحول الراوي (السارد) إلى فاعل ســـردي يحـــتال في سبيل الحصول على مأدبة عامرة بالطيبات واللذائذ مثل عيسى بن هشام واحتياله على الرجل السوادي في (المقامة البغدادية)[3]. كما أن الطعام يصبح حقا يطالب به المكدي ويجاهر بدعوته تلك مجاهرة صريحة،

---

[1] انظر: مقامات ابن الجوزى، ص ٩٨.

[2] المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظم، دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، ص ٤.

[3] انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٧٠-٧٣.

"وكأن هذا الشخص المخاتل يكتسب حقا أخلاقيا بمكافأته بسبب براعته[1]". ففي المقامة الساسانية تطلع على عيسى بن هشام كتيبة من بني ساسان قد لفوا رؤوسهم، وطلوا بالمغرة لبوسهم، وتأبط كل واحد منهم حجرا يدق به صدره، وفيهم زعيم لهم يقول وهم يراسلونه[2]:

أريـدُ منـكَ رَغِيفاً	يَعْلُـو خُوَانـاً نَظِيفاً
أريـدُ ملحاً جريشاً	أريـــدُ بقلاً قطيفاً
أُريـدُ لَحْماً غريضاً	أُريـــدُ خَلاً ثَقِيفاً
أُريـدُ جَذْياً رَضِيعاً	أُريدُ سَخْلاً خَرُوفاً

وحضور الطعام والبطل المتطفل أو الطفيلي يبدو بارزا في (المقامة المضيرية) للبديع إلا أن ما يميز هذه المقامة عن سواها من مقامات الكدية أنها تقوم بقلب أفق توقعات المتلقي. فالطفيلي في المقامة المضيرية لن يحظى أبدا بالمائدة العامرة، وسيتحول إلى ما يصفه بيرجسون Henri Bergson باللص/ المسروق أي " الشخصية التي تقع ضحية للنوع المحدد من الفعل الذي ترتكبه عادة ". [3] وإذا كان عيسى بن هشام في المقامة البغدادية هو المتحكم في مجريات السرد شأنه في ذلك شأن بخلاء الجاحظ فإن هناك قلبا لأدوار التلقي في (المقامة المضيرية) يترتب عليه أن يصاب الضيف بحبسه لغوية؛ فالمضيف قد حرمه من الكلام. كما أن أبا الفتح الإسكندري يتماهى مع المضيرة ويصبحان شيئا واحدا.

---

[1] فدوى مالطي – دوجلاس، بناء النص التراثي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٢.

[2] مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق،ص١٠٦-١٠٨.

[3] فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، مرجع سابق، ص ١١٤.

إن رابطة وثيقة تربط في المقامة بين فعل السرد والأكل، وخاصة في مقامـــات بديـــع الزمان والحريري؛ فطقوس الكلام تسبق الطعام في كثير من الأحـــيان. ففي المقامة الخامسة للحريري يؤمئ أبو زيد (الضيف) إلى إحدى واجبات المضيف، وهي أنه ملزم بالأكل مع ضيفه ولكن الطعام لن يكون نافعا إلا إذا تـــم فـــي ضوء النهار "فخير العشاء سوافره". أما طعام الليل فلن يكون ســـوى حـــصد للوهن والإسقام والعلل. وعوضا عن أن تكون طقوس الكلام مـــدعاة للألفة والأنس كما في حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فإن هذه الطقـــوس تتحول إلى منع صارم للاقتراب من المائدة المقدسة كي يحظى بها الطفيلـــي وحـــده. وفـــي هذه المقامة يحاكي الحريري خطاب البخيل الطفيلي محاكاة ساخرة. وتذكرني هذه المحاكاة الساخرة ببخيل الجاحظ الذي قد يتجشم عـــناء إقامـــة موائد فاخرة يتلذذ بمرآها، ويمنع أي مغير عليها من استباحتها وانـــتهاك حـــرمتها[1]. بـــيد أن طفيلي الحريري هو الذي يضع الشروط على المضيف وهو الذي يتمتع وحده بطيبات الطعام دون سائر الضيوف.

وتحضر دعوة الأطباء لابن بطلان[2](ت٤٥٨هـــ) بوصفها نصا منفتحا على أدب المأدبة العربية. وابن بطلان الذي أتى بعد الهمذاني وتوفي قبل ولادة الحريري لم يطلق اسم مقامة على مؤلفه على الرغم من شبهه الكبير بالمقامة المـــضيرية للبديع كما سنبين. وإنما أطلق عليه اسم (دعوة). وينبغي علينا ألا

---

(١) انظر: على سبيل المثال، الجاحظ، كتاب البخلاء، ص١٩٩.

(٢) عن ابن بطلان انظر: ابن القفطي، تأريخ الحكماء، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٠٣م، ص٣٩٤-٣١٥.وابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء، تحقيق نزار رضا، بيروت، ١٩٦٥.

- كتـــبت (دعـــوة الأطـــباء) عام ٤٥٠هـــ/١٠٥٨م، ونشرها بشارة زلزل بالإسكندرية ١٩٠١، ثم نشرت بالقاهرة ١٩١٤، ثم نشرها المحقق الألماني Felix Klein- Franke الذي اعتمد على مقابلة نسخ مخطوطة للنص.

نخـــدع بمـــا دونه الناسخ في فاتحة هذا النص من كون هذه الدعوة، أي دعوة الأطباء، صنفت على مذهب كليلة ودمنة،[1]؛ فالجامع الوحيد بين هذين النصين هـــو أنهما ينتميان إلى الموروث السردي العربي، ولكن يفترقان في أمور عدة لعل من أبرزها التمثيلات الرمزية والتداخل السردي في كليلة ودمنة في حين تـــصلح (دعـــوة الأطباء) لأن تقرن بالطفيلي والمضحك والساخر. ولعل ابن القفطـــي (ت٦٤٦هـــ) انتـــبه على علاقة القرابة القائمة بين (دعوة الأطباء) والتراث المقامي فأطلق على مصنف ابن بطلان تسمية "مقامة"[2]. في حين لم يلمح ابن أبي أصيبعة (ت٦٦٨هـــ) هذه القرابة واكتفى بوصفها بأنها رسالة"[3] كمـــا أن فليكس كلين Felix Klein، وهو باحث ألماني حقق الرسالة، عدها نـــوعا مـــن السيرة الذاتية " يؤرخ فيها ابن بطلان لرحلته العلمية إلى مصر، والمعاملة الجافية التي لقيها هناك من أشهر أطبائها ابن رضوان"[4].

وتتألف (الدعوة /المقامة) من اثني عشر بابا تنتظم في حوار يدور بين محـــتال بغـــدادي يدعي أنه طبيب وبين شيخ من أهل ميافارقين. وعندما يعلم الطبـــيب الشيخ أن القادم إليه رجل ضعيف المعدة ناقص الشهوة يحدثه حديثا طبـــيا عما يناسبه من الطعام والشراب وعما يجب أن يتجنبه منهما. والطبيب المحـــتال في (دعوة الأطباء) يقلب أفق توقع الشيخ البخيل؛ فقد أذن له الشيخ بدخـــول بيـــته بعد أن أمن على طعامه؛ فالضيف منقطع الشهوة عن الطعام. ولكن كما في بخلاء الجاحظ يفاجأ الضيف برجل أكول نهم شره يستبيح الطعام

---

[1] دعـــوة الأطباء، عني بتصحيحها ونشرها فليكس كلاين فرانكه فيزيادن، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥، ص٣.

[2] انظر: تأريخ الحكماء، ص ٢٩٨.

[3] انظر: عيون الأنباء، ج١، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

[4] دعوة الأطباء، مصدر سابق، المقدمة باللغة الإنجليزية، ص ٢.

متفق عليه البتة. ولعل أقوى المشابه بين الشيخ الطبيب في (دعوة الأطباء) وبين التاجر في (المقامة المضيرية) تعود إلى تجرد كليهما من المشاعر الإنسانية[1]. فالمحاكاة الساخرة تبرز في (دعوة الأطباء) عندما يحتفي الشيخ الطبيب بالأيام الخوالي التي كانت فيها " الجنائز تجلى كالعرائس، وتحط على المقابر كالنجوم الزواهر... وأصوات النوائح في المآتم كترنم المزاهر واصطحاب المزامر"[2]. والتاجر في المقامة المضيرية يفخر بأن داره وجواهره، وكل ما يملك إنما اشتراه "وقت المصادرات "زمن الغارات بأثمان بخسة"[3].

إن المقامة، وأخص بالذكر مقامات البديع والحريري ودعوة الأطباء، وظفت الموروث السردي الخاص بأدب الكدية والبخلاء والتطفيل. وهي في محاكاتها لهذه الأنواع السردية لم تكتف بالمحاكاة الحرفية، وإنما في كثير من الأحيان تنقلب المحاكاة بأدوارها ووظائفها، ويصبح الهزل جدا والجد هزلا!

وانفتحت المقامة أيضا على أنواع سردية أخرى مثل الألغاز والأحاجي اللغوية وخاصة عند البديع والحريري. ووظفت المقامات كذلك الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة والأمثال.

وتخلص إلى القول إن المقامات مثلت نصا ثقافيا متضمنا الموروث السردي العربي القديم بأنواعه السردية ذات الحمولات المعرفية والثقافية. وكانت علاقة المحاكاة الساخرة أو القلب هي الصيغة الأكثر شيوعا في المقامة.

---

(1) انظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص١٧٠.

(2) دعوة الأطباء، ص ١٠.

(3) (المقامة المضيرية)، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٢٨.

-تشكلات السيرة الشعبية:

أولا: التطور الدلالي للفظة (السيرة):

تشير دلالة لفظة (السيرة) لغويا إلى "السنة"، و"الطريقة الحسنة"، و"الهيئة". والسيرة كذلك "أحاديث الأوائل"، و"المثل الشائع بين الناس". "فالسيرة: السنة ... والسيرة: الطريقة ويقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة الهيئة. وفي التنزيل العزيز ﴿ سنعيدها سيرتها الأولى﴾. وسير سيرة: حدث أحاديث الأوائل. وسار الكلام والمثل في الناس: شاع ويقال: هذا مثل سائر، وقد سير فلان أمثالا سائرة في الناس، وسائر الناس جميعهم"[1]. وقد ارتبطت السيرة دلاليا في نشأتها الأولى بتاريخ الرسول، صلى الله عليه وسلم، العسكري وغزواته ضد المشركين لنشر الدعوة الإسلامية. ولهذا فإن هذه الكلمة في دلالتها المبكرة اقترنت بالمغازي التي تحيل على غزوات الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولعل هذا الاقتران هو الذي جعل حسين نصار يترجم كتاب يوسف هوروفيتس Joseph Horovitz " Early Biographies of the Prophet and their Authors" باسم (المغازي الأولى ومؤلفوها) مؤثرا كلمة المغازي على كلمة السير مقتديا في ذلك بالمؤلف نفسه، فهو الذي اختار هذا اللفظ، وكتبه بالحروف اللاتينية في أصله الأوروبي[2].

وقد كان أبان ابن الخليفة عثمان بن عفان (توفي سنة ١٠٥هـ أو قبله) أول من اشتهر بمعرفة المغازي. ويذكر ابن سعد في ترجمته للمغيرة بن

---

[1] لسان العرب، مادة (سير).

[2] انظر: يوسف هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٩، ص٢.

ـحمن " أنه كان ثقة قليل الحديث إلا مغازي رسول الله، صلى الله عليه
م، أخذها من أبان بن عثمان فكان كثيرا ما تقرأ عليه ويأمرنا بتعليمها"[1].
ـم يـصلنا، فيما أعلم، كتاب المغازي الذي دونه أبان، كما أننا لا نجد ذكرا
لأحاديـثه فـي كـتب السيرة المشهورة مثل سيرة ابن إسحاق والواقدي وابن
سـعد[2]. وإذا كـان كتاب (المغازي) لأبان بن عثمان لم يصلنا فقد وصلتنا
نـصوص مسندة إلى عروة بن الزبير (ت٩٤هـ) في مصادر مختلفة (كتاريخ
بخـاري)[3] (ت٢٥٦هـ)، و(تـاريخ ابـن عـساكر)[4] (ت٥٧١هـ)،
و(سير الذهبي)[5] (ت٧٤٨هـ)، وابن كثير[6] (ت٧٧٤هـ) في (السيرة

---

(١) الطبقات الكبرى لابن سعد، ج٤، ص١٧٩.

(٢) انظر: ابن إسحاق، سيرة ابن إسحاق المسماه بكتاب المبتدأ أو المبعث والمغازي، تحقيق محمد حميد الله، ط٢، الوقف للخدمات الخيرية، قونية، تركيا، ١٩٨١؛ الواقدي، كتاب المغازي، تحقيق ألفرد فون كريمر، الجمعية الآسيوية في البنغال، ١٨٥٦؛ ابن سعد، الطبقات الكبرى.

(٣) انظر: النرشخي، تاريخ بخاري، ترجمة وتحقيق أمين عبد المجيد بدوي، نصر الله مبشر الطرازي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، مجلد ٢، ق٥، ص٩١.

(٤) انظـر: تهذيب تاريخ ابن عساكر، هذبه ابن بدران، دمشق، المكتبة العربية، ١٣١٥هـ، ج٦، ص١٢٧، ٤٥٢، ج٧، ص٣٠٩.

(٥) انظـر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق صلاح الدين المنجد وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢،ج١، ص١٦٨، ٣٣٢.

(٦) ابـن كثيـر، الـسيرة النبوية، تحقيق مصطفى عبد الواحد، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ج٣، ص٢٩٧، ٥٥١، ٦٥٢، ٦٥٦، ج٤، ص٥٥-٥٦، البداية، ج١، ١٥٦، ٢٨٥، ٢٩١، ٣٤٧، ج٨، ص٩٢.

والبداية) والزرقاني[1] (ت١١٢٢هـ) في كتابه (شرح على المواهب اللدنية). وفي هذه النصوص التاريخية يبدو تناول عروة للسيرة النبوية تناولا شاملا، فهو لم يقتصر فقط على مغازي الرسول، وإنما تحدث كذلك عن أوليات النبوة موردا حديث زيد بن عمرو بن نفيل، وورقة بن نوفل، والنجاشي يوم مولد النبي[2]، وغيرها من حوادث جرت في عهد النبي وعهد الخلفاء الراشدين. ولعل احتفاظ المصادر القديمة بنصوص عروة عن سيرة الرسول هي التي جعلت حاجي خليفة يؤكد أنه أول من صنف في المغازي[3]. وهو الذي جعل باحثة محدثة تقرر أن بدايات الكتابة التاريخية عند العرب تمثلت في أول سيرة في الإسلام دونها عروة بن الزبير[4].

ولعل ريادة عروة بن الزبير في كتابة السيرة النبوية هي التي جعلت مؤرخي السيرة التالين يختطون لأنفسهم نهجا متميزا في كتابة سيرة الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، مبتعدين بذلك بعض الشيء عن المغازي. فقد حفظت (حلية الأولياء) قطعتين من المغازي لوهب بن منبه (ت١١٠هـ) تتناول الأولى فتح مكة، والثانية وفاة النبي، (صلى الله عليه وسلم)،[5]. وتميز أسلوب

---

[1] الزرقاني، شرح على المواهب اللدنية، المطبعة الأزهرية المصرية، ١٣٢٨هـ، ج٣، ص٣٣٤.

[2] ابن كثير، السيرة النبوية، ج١، ص ٣٦٧-٣٦٨؛ البداية، ج٢، ص٣٤٦..

[3] انظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١، ج٥، ٦٤٦.

[4] انظر: سلوى الطاهر، بدايات الكتابة التاريخية عند العرب، أول سيرة في الإسلام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.

[5] انظر: أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء،مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٣٢ ج٤، ص٧١، ٧٣.

وهب في هاتين القطعتين بالمنحى القصصي على الرغم من حرصه على ذكر الإسناد.

وأحسب أن المرجعية الثقافية لوهب تحكمت في روايته للتاريخ؛ ذلك أن هذه المرجعية تألفت من مكونات أسطورية وخرافية متراكمة في الثقافة العربية القديمة وخاصة جنوب الجزيرة العربية. وقد أسفرت هذه المرجعية عن تصنيف وهب بضعة مؤلفات حفظت لنا التاريخ الأسطوري والخرافي لموطنه اليمن لعل من أشهرها (كتاب الملوك المتوجة من حمير وأخبارهم وقصصهم وقبورهم وأشعارهم)[1]. والكتاب الآخر (كتاب التيجان في ملوك حمير)[2] من رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه.

ومن أشهر مؤرخي الطبقة الثانية في كتابة السيرة النبوية محمد بن مسلم بن شهاب الزهري (ت ١٢٤هـ). وقد أمره خالد بن عبد الله القسري (ت ١٢٦هـ) بكتابة السيرة له. فقد جاء في كتاب الأغاني "قال المدائني في خبره (أي خبر خالد بن عبد الله): وأخبرني ابن شهاب بن عبد الله قال: قال لي خالد بن عبد الله القسري: اكتب لي النسب فبدأت بنسب مضر [فمكثت فيه أياما ثم أتيته] فقال لي: ما صنعت؟ فقلت: بدأت بنسب مضر] وما أتممته، فقال: اقطعه، قطعه الله مع أصولهم، واكتب لي السيرة، فقلت له: فإنه يمر بي الشيء من سيرة علي بن أبي طالب أفأذكره؟ فقال: لا، إلا أن تراه في قعر

---

[1] لم يصلنا هذا الكتاب، ذكره ياقوت في معجمه، ج٦، ص ٢٣٢.

[2] انظر: كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ١٩٧٩.

الجحـــيم"[1]. ولـــم يـــصلنا كتاب الزهري عن سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولكن يبدو من الشذرات الباقية منه في الطبقات، أي طبقات ابن سعد، أنـــه تناول حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولم يقصر نفسه على مغازيه فقط[2].

وربما شجع الاتجاه القصصي في كتابة السيرة الاتساع بها لتشمل حياة الرسول كاملة مما جعل بعض المؤرخين القدامى يحرصون على نهج طرق متشابهة لسيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في تعرضهم لحياة الملوك والأمراء. فقد نسب ابن النديم لعوانة بن الحكم بن عياض الكلبي (ت١٤٧ أو ١٥٨هـــ) كتاب (سيرة معاوية وبني أمية) إذ يقول: "له [أي عوانة] كتاب سيرة معاوية وبني أمية، ويقال إن هذا الكتاب لمنجاب بن الحارث والصحيح أنه لعوانة"[3]. ويدلنا هذا الخبر على أول ظهور لكلمة (سيرة)؛ إذ ظهرت هذه الكلمة مقترنة بسيرة معاوية وبني أمية، وليس بسيرة الرسول[4]. ويظهر أن سيرة الرسول كانت حتى عهد عوانة تدرج ضمن كتب المغازي حتى ولو

---

[1] الأغانـــي، (طـــبعة دار الثقافة)، تحقيق عبد الستار فراج، بيروت، ١٤١٠هـــ/١٩٩٠م، مجلد٢٢، ص٢٣.

[2] انظـــر:حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، ١٤٠٠هـــ/١٩٨٠م، ص٦٣.

[3] انظر: ابن النديم، كتاب الفهرست، ص١٠٣.

[4] أخطـــأ محمد عبد الغني حسن عندما ذكر " أن أول ما استعملت لفظة "السيرة" في سيرة الرســـول، وسمي المؤلفون فيها بأصحاب السير، إلا أن ذلك لم يمنع مؤلفا في أواخر القرن الثالث الهجري هو أحمد بن يوسف بن الداية الكاتب المصري أن يؤلف كتابا في سيرة أحمد طولون. ولعل هذه هي أول مرة ينتقل فيها استعمال لفظة السيرة من سيرة النبي إلى سيرة غيره من الرجال"، التراجم والسير، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥، ص٢٨).

كانت تتضمن أمورا أخرى غيرها. فموسى بن عقبة (ت١٤١هـ) ألف كتابا في المغازي قال عنه مالك بن أنس: "عليكم بمغازي موسى بن عقبة فإنه ثقة ...، وفي رواية فإنه رجل ثقة طلبها على كبر السن ولم يكثر كما كثر غيره"[١].

وألف معمر بن راشد (ت ١٥٠هـ) في المغازي مع أنه لم يلتزم بها بمعناها الخاص الدال على غزوات الرسول؛ "بل وجه عنايته كذلك إلى تاريخ أهل الكتاب من الرسل السابقين"[٢].

وقد مثلت سيرة ابن إسحاق (ت١٥١هـ) (كتاب المبتدأ والمبعث والمغازي) التي ضمنها ابن هشام في كتابه (السيرة النبوية) امتدادا للاتجاه القصصي في كتابة السيرة[٣]. فالمبتدأ يتناول التاريخ الجاهلي. وخص ابن هشام هذا الجزء بالحذف أكثر من غيره، ولعل سبب هذا الحذف عائد إلى تضمن هذا الجزء أخبار الأمم البائدة مثل عاد، وثمود، وطسم، وجديس، وتاريخ اليمن في الجاهلية. وكانت مصادر ابن إسحاق مستقاة من وهب بن منبه وابن عباس وأهل الكتاب والتوراة والقرآن. أما المبعث فيشمل حياة النبي في المدينة منذ غزوة بدر إلى وفاته (صلى الله عليه وسلم). وامتاز ابن إسحاق بأنه "وسع أفق السيرة النبوية فجعلها تاريخا للرسالة الإلهية عامة مدخلا فيها تاريخ الأنبياء والمتقدمين"[٤]. ولعل الاتجاه القصصي والموسوعي عند ابن

---

[١] ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، عمر السلامي، علي بن مسعود، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، م٥، ص٥٥٦.

[٢] هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ص٧٥.

[٣] حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ص٨٣.

[٤] سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ والمبعث والمغازي.

إســحاق هــو الــذي جعله يهمل إسناد كثير من أحاديثه فأزعج بذلك زعماء مدرسة الحديث النبوي مثل ابن حنبل[1].

وكــان عبد الملك بن هشام (ت٢١٨هـ)، فيما أعلم، أول من استخدم لفظة سيرة للدلالة على سيرة الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، وذلك في كتابه "الــسيرة النبوية"[2]. ويعد هذا الكتاب اختصارا لسيرة ابن إسحاق مع بعض الــتهذيب والتنقيح. وقد شرح ابن هشام نهجه في خطبة التقديم قائلا: "أنا، إن شــاء الله، مبــتدئ هذا الكتاب بذكر إسماعيل بن إبراهيم، ومن ولد رسول الله صــلى الله علــيه وآله وسلم من ولده، وأولادهم لأصلابهم الأول فالأول، من إســماعيل إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم وآله وسلم)، وما يعرض من حديثهم، وتارك ذكر غيرهم من ولد إسماعيل، على هذه الجهة للاختصار إلى حديث سيرة رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم. وتارك بعض ما ذكره ابن إســحاق من هذا الكتاب، مما ليس لرسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وسلم فيه ذكر، ولا نزل فيه من القرآن شيء، وليس سببا لشيء من هذا الكتاب ولا تفــسيرا له، ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار، وأشعارا ذكرها لم أر أحــدا من أهل العلم بالشعر يعرفها، وأشياء بعضها يشنع الحديث به، وبعض يسوء بعض الناس ذكره. وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ومستقص إن شاء الله تعالى ما سوى ذلك منه بمبلغ الرواية له والعلم به"[3].

---

[1] انظر: سيرة ابن إسحق، مقدمة المحقق، (كد).

[2] انظر: السيرة النبوية لابن هشام، حققها وضبطها مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٣٦.

وعلى الرغم من المحظورات التي حاول ابن هشام تجنبها بحذفها من سيرة ابن إسحاق إلا أن المتخيل الشعبي ذا الروافد الأسطورية بقي ماثلا في السيرة. كما بلور كل من ابن إسحاق وابن هشام صفات الكمال ممثلة في شخص الرسول الكريم. وقد كان هذا الأنموذج هو الأصل الموجه للبطل أو الفاعل الشعبي في السير الشعبية كما سنبين[1].

ويبرز المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام في النبوءة الممهدة لميلاد النبي. إذ شهدت السيرة مادة متضخمة من الأخبار التي لا سند لها يوردها ابن هشام، ومنها الخبر الذي ذكره عن حمل آمنة بنت وهب أم رسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، بالرسول عليه السلام. إذ يقول ابن هشام: "ويزعمون فيما يتحدث الناس، والله أعلم، أن آمنة بنت وهب أم رسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، كانت تحدث أنها " أتيت حين حملت برسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، فقيل لها: إنك قد حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع على الأرض فقولي: أعيذه بالواحد من شر كل حاسد، ثم سميه محمدا "، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى، من أرض الشام"[2]. كما تروي السيرة عن حليمة مرضعة الرسول عليه السلام أنها قالت: "فوالله إنه بعد مقدمنا (به) بأشهر مع أخيه لفي بهم لنا خلف بيوتنا، إذ أتانا أخوه يشتد. فقال لي ولأبيه: "ذاك أخي القرشي قد أخذه رجلان عليهما ثياب بيض، فأضجعاه، فشقا بطنه فهما يسوطانه. قالت: فخرجت أنا وأبوه نحوه فوجدناه قائما منتقعا وجهه. قالت: فالتزمته والتزمه أبوه. فقلنا له: مالك يا بني؟ قال: جاءني رجلان عليهما ثياب بيض فأضجعاني وشقا بطني فالتمسا (فيه) شيئا، لا أدري

---

(1) انظر: ص١٦٣ من هذا الفصل.

(2) سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ١٩٤-١٩٥.

مـــا هـــو. قالـــت: فرجعنا [به] إلى خبائنا. قالت: وقال لي أبوه: يا حليمة لقد خشيت أن يكون هذا الغلام قد أصيب فألحقيه بأهله قبل أن يظهر ذلك به"[1].

ولم يقتصر المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام على الولادة المعجزة. وإنمـــا امـــتد ليـــشمل أفعال البطل وأقواله من خلال قدر كبير من المعجزات المنـــسوبة إلـــى الرســـول في هذه السيرة بما فيها معجزة الإسراء والمعراج. وكان هذا القصص الأنبيائي البطولي في سيرة ابن هشام وعند سواه من كتاب الـــسير الـــذين اعتـــنوا بالمنحـــى القصصي مولدا لقصص شعبي شكلت فيه معجـــزات الرســـول ومـــيلاده مادة رئيسية. ومن هذه القصص قصة (عامر اليهودي عابد الأصنام) الذي ارتحل إلى مكة لرؤية الرسول، (صلى الله عليه وســـلم)، عندما كان طفلا رضيعا. وكان سبب الزيارة شفاء ابنة اليهودي من الفالج والجذام بعد ظهور نور ملأ الآفاق مبشرا بولادة أحمد. "وعند ذاك أخذ الأب ابنـــته بـــين أحـــضانه، وقرروا أن يرحلوا جميعا لتوهم إلى مكة لرؤية المولـــود النبي. وهناك في مكة طرقوا بيت آمنة بنت وهب وسألوها عن هذا المولود الذي نور الله به الوجود. فقالت: إني أخاف عليه من اليهود فقالوا لها: " نحـــن فارقنا أوطاننا في محبته، وتركنا ديارنا لنرى جمال هذا الحبيب الذي مـــن قـــصده لا يخيب" فسمحت لهم بالدخول، وكشفت الغطاء عن وجه الطفل لـــتطلعهم عليه "فتبسم وخرج من فمه عامود نور [هكذا] فصاحوا من فرحهم وصـــفقوا، ثـــم قـــبلوا قدميه، وسلموا العهد والأمانة، وقالوا: أخفيه عن أعين الناظرين ثم خرجوا"[2].

---

[1] سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

[2] انظـــر: قصة عامر واليهودي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، نقلا عن نبيلة إبراهيم، الـــسيرة النـــبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، **عالم الفكر**، مجلد١٢، عدد ٤، يناير فبراير

وقــد أثــرت الــسيرة النبوية في قصص المولد النبوي[1] التي اعتمد رواتها على المتخيل أكثر من اعتمادهم على نص السيرة الأصلي. ومن هذه القــصص يظهر احتفاء الكون بأسره بميلاد الرسول عليه السلام منذ أن كان بذرة في بطن أمه إلى أن خرج إلى الوجود.

وتــبدأ الــسيرة المحمدية بذكر نسب الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، ومــيلاده بحضور النساء الطاهرات وحوريات الجنة والملائكة. "قالت آمنة: واشــتد بــي الأمر، وإني أسمع الوجبة في كل ساعة أعظم وأهون مما تقدم. فبينما أنا كذلك إذا بديباج أبيض قد مد بين السماء والأرض، وإذا بقائل يقول: خــذوه يعني إذا ولد عن أعين الناس، قالت: ورأيت رجالا قد وقفوا في الهواء بأيــديهم أباريــق من فضة ثم نظرت فإذا أنا بقطعة من الطير قد أقبلت حتى غطــت حجرتي مناقيرها من الزمرد، وأجنحتها من الياقوت؛ فكشف الله عن بصري فرأيت مشارق الأرض ومغاربها ورأيت ثلاثة أعلام مضروبات، علما بالمــشرق، وعلمــا بالمغــرب، وعلمــا على ظهر الكعبة، فأخذني المخاض فوضعت سيدنا، (محمد صلى الله عليه وسلم)، وشرف وكرم ومجد وعظم"[2].

=مــارس ١٩٨٢، ص٣٤٩، انظــر أيــضاً: قصة اليتيم المظلوم وقصة الجمل والغزالة، المرجع نفسه.

(١) عــن قــصص المولد النبوي انظر: مقدمة التحقيق في: ابن هشام، السيرة النبوية، ج١، ص ١٤.

(٢) أبــو علــي سيدي الحسن بن عمر فرور، شفاء السقيم بمولد النبي الكريم، ط١، المطبعة الجديدة، فاس، ١٩٣١، ص٣٠-٣١.

-ثانيا: السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى:

أ- السيرة وأيام العرب:

أيـــام العـــرب هـــي الوقائع الحربية التي كانت تدور في الجاهلية بين القـــبائل العربية منها ما ينحصر في قبائل الشمال العدنانية أو في قبائل اليمن القحطانـــية مـــثل حـــروب الأوس والخزرج. ومنها ما يقابل بين العدنانيين والقحطانيـــين ومـــنها مـــا وقع بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى كيومي الـــصفقة وذي قـــار ضد جيوش كسرى[1]. ولم ينته أدب أيام العرب بانتهاء الجاهلية وقدوم الإسلام؛ فقد كان لهذا الأدب تأثير كبير في المغازي الإسلامية التي عدت من الأوليات المبكرة للسيرة النبوية. كما أن أدب أيام العرب عرف صـــورة أخـــرى للاندماج والانصهار تمثلت في التحول من الصورة المكتوبة التـــي تحظى بعناية الثقافة العالمة (الأصول المثقفة) إلى صورة أخرى للثقافة المسكوت عنها أي (الأصول الشعبية). فنحن نجد أيام العرب في سيرة عنترة بـــن شـــداد التي تعد من أطول السير الشعبية. وقد احتوت هذه السيرة على جانب كبير من أيام العرب لعل أبرزها (يوم داحس والغبراء) بين قبيلتي عبس وذبـــيان. كمـــا أن سيرة "حمزة العرب" تمحورت حول انتصار العرب على الفرس في يوم ذي قار[2]. واحتفاء الثقافة الشعبية بأيام العرب يجعل الراوي الشعبي يفرد سيرة كاملة هي سيرة (الزير سالم) ليوم من أيام العرب هو حرب

---

(1) انظر: محمد اليعلاوي، أدب أيام العرب، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد ٢٠، تونس، ١٩٨١، ص٥٨.

(2) انظـــر: سيرة عنترة بن شداد، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـــ/١٩٧٩م، ٨م ؛ انظر: قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت، ٤م.

البسوس، بين قبيلتي بكر وتغلب التي استمرت لما يقارب الأربعين عاما. وشكلت ملمحا من ملامح الذاكرة العربية قبل الإسلام نظرا للدماء التي أريقت والدمار الكبير الذي خلفته. ومن يرجع لأخبار (حرب البسوس) في المصادر التاريخية يجد أن الراوي الشعبي أدخل عنصر التحويل في مرويات الأيام المدونة؛ أي المرويات الثقافية. وتحولت شخصية كليب وائل من طاغية مستبد يسيطر على الحمى إلى إنسان يسفك دمه ظلما[1]. وهذا التحويل له علاقة بتصور الجماعة الشعبية للتاريخ وهو ما سنبحثه في الفصل الثاني[2]. كما أن للأيام امتدادا في الحكاية، الشعبية فقد وجدت في كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب) لعبد الكريم الجهيمان[3] سالفة[4] بعنوان (كليب ومهلهل). ولا تختلف وقائع الحكاية الشعبية عما سرده المؤرخون. ولكن الطريف في هذه الحكاية أن مهلهلا يقسم أن يفني من بكر مئة رجل فلا يتمكن سوى من قتل تسعة وتسعين رجلا. ويأتي تمام النبوءة عندما "يرى رجل من بكر عظما يلوح من عظام قتلى قبيلة تغلب ... فأخذ العظم، وحاول أن يكسره فوق ركبته

---

(1) انظر: الأغاني، ج٥، ص٢٩ وما تلاها، (طبعة دار الثقافة).

(2) انظر: الفصل الثاني، ص ٢٤٤ وما بعدها.

(3) انظر: عبد الكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، ط٦، دار أشبال العرب، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ج١، ص٢٣٧-٢٤٤.

(4) السالفة: معناها الحادثة الماضية التي سلفت وانتهت، عبدالكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، مرجع سابق، ج١، ص١٢، وجاء في لسان العرب: السالف: المتقدمُ، والسَّليفُ، والسَّليفُ والسُّلَفَةُ، الجماعةُ المتقدمون، ولا تزال هذه اللفظة متداولة حتى يومنا هذا في الجزيرة العربية والخليج العربي. ويستخدم الجهيمان لفظة أخرى هي (سبحونة) وهي الاسم المشتق من مطلع الأسطورة ومبتداها، ويكون غالباً بذكر الله وتمجيده وتسبيحه.

... وعندما ضغط على العظم بركبته انكسر العظم، ولكنها انفصلت منه شظية دخلـت في ركبة هذا الرجل... فأحدثت جرحا، وتعفن الجرح! فأحدث تورما ... وكبر التورم واتسع إلى أن تسمم الجسم كله فمات مقتولا بشظية من شظايا عظام أحد القتلى من تغلب!"[1].

ب- الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة:

قبل أن نبين التفاعل النصي بين الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية لابد أن نحدد أولا مفهوم الحكاية الشعبية؛ ذلك أن خلطا ولبسا واضحا يوجدان عند كثيـر من الباحثين والنقاد العرب في بيان المقصود بها. ويبدو أن هذا الخلط مـرده ترجمتهم لكلمة (Folktale) التي ترجمها بعضهم بالحكاية الشعبية[2]. في حين أنها كانت عند آخرين (الخرافة)[3]. وقد تترجم (بالحكاية الخرافية)[4]. ولـم ينتـبه فـؤاد حسنين علي على وجود فروق دالة بين مصطلحي (حكاية شعبية) و(سيرة شعبية) فقد أطلق على النوعين معا تسمية (القصص الشعبي). وخـص السيرة الشعبية بأنها (قصص إسلامي)[5]. كما قام عبد الحميد يونس بـإطلاق تـسمية (حكايـة شعبية طويلة) على السير الشعبية. وعد مصطلح

---

[1] الحكايـة في: أساطير من قلب جزيرة العرب، ج١، ص٢٣٧-٢٤٤، ويستفيد الراوي هنا من توظيف أسطورة الشنفرى، انظر: الأغاني، ج٢١، ص٨٧-٩٣، (طبعة دار الفكر).

[2] انظر: فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٣،ص٧.

[3] انظـر: فلاديميـر بروب، مورفولوجية الخرافة؛ ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

[4] انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت.

[5] انظر: فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٤٤-٧٠.

"حكايـــة شعبية"، مصطلحا جامعا مانعا لأنواع سردية متنوعة تستوعب أنماطا وأنـــواعا مـــتفاوتة، وتستهدف وظائف منوعة"[1]. فمنها الأسطورة، وحكاية الحـــيوان، وحكاية الجان، والسير الشعبية العربية؛ وحكاية الشطار، والحكاية المـــرحة، وحكايات الألغاز[2]. والمتأمل في تعريف عبدالحميد يونس يجد أن عنصر الطول في السير الشعبية هو الذي لفت انتباهه فجعله علامة فارقة في التمييز بين السيرة والحكاية الشعبية.

أمـــا فاروق خورشيد فقد تنبه على وجود فروق بين القصص الشعبي والسير الشعبية "فالقصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكـــاءون مـــنذ مطلـــع التاريخ العربي، ودونت أعمال كثيرة منه، واستمد وجـــوده مـــن المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة ومن غيرها من أجزاء المـــنطقة العـــربية، كما استمد وجوده أيضا من الوافد من الشعوب المجاورة والبعـــيدة علـــى حد سواء[3]. كما أشار خورشيد إلى وجود نسق مكاني يميز السيرة الشعبية عن سواها من الأنواع السردية المختلفة؛ "فشخصية البطل في السيرة تمر بخمس مراحل هي: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتـــية، والمـــرحلة الأسطورية، أو المرحلة الملحمية، ومرحلة الامتداد[4]".

وعلـــى الـــرغم مـــن اجتهاد خورشيد في الكشف عن سمات الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية إلا أنه لم يشر إلى أصل هام للحكاية الشعبية هو الشفاهية؛ فقد

---

(1) انظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص١٠.

(2) انظـــر: فـــاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٤٢.

(3) الموروث الشعبي، ص١٤٤.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢١.

تدون بعض الحكايات الشعبية إلا أن الطابع الشفاهي يميزها حتى في تدوينها. كما أنها لا تثبت على صورة أو شكل قار وإنما تنتقل بين الدوائر الشفاهية والكتابية وهذا ما يميزها عن القصص المكتوبة. وتشترك السيرة الشعبية مع الحكاية الشعبية في الشفاهية على الرغم من الحديث عن أصول مدونة لبعض السير الشعبية[1]. كما أن استيعاب القصص الشعبي لمتراكمات ثقافية عبر العصور يميز السيرة الشعبية أيضا. ولهذا لا يعد الإدماج النصي الثقافي حكرا فقط على القصة الشعبية.

وربما كانت نبيلة إبراهيم أكثر الباحثين العرب اقترابا من تحديد ماهية الحكاية الشعبية؛ إذ تعدها شكلا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة، والحكاية الخرافية الشعبية، والمثل الشعبي، واللغز، والنكتة الشعبية، والأغنية الشعبية[2]. وقد اعتمدت نبيلة إبراهيم في مرجعيتها لتعريف الحكاية الشعبية على ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية وخاصة المعاجم الألمانية التي تعرف الحكاية الشعبية بأنها " الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص من مواقع تاريخية "، أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور فتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[3].

---

[1] سنناقش هذا في الفصل الثاني من الباب الأول ، ص ٣٢٢ وما بعدها.

[2] انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٣، [مزيدة ومنقحة]، دار المعارف، د.ت.

[3] المصدر نفسه، ص ١٣٤.

إن الجامع بين هذين التعريفين أن الشعب هو المبدع والمتلقي معا لهذا النتاج السردي القصصي أي الحكاية الشعبية. ولهذا فإن عنصر الرواية الشفاهية هو عنصر رئيسي للحكاية الشعبية ينضاف إلى ذلك أن الحكاية الشعبية لها مرجعية واقعية أي أنها ليست أسطورة أو من صنع الخيال، ولكن لا ينفي هذا طابع العجائبية الذي قد يميز أبطال هذه الحكايات الشعبية.

وتجمع سيرة (عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)، التي تشغل مئة ليلة وليلة (حسب طبعة بولاق)، في تشكلها بين السيرة والحكاية الشعبية. ويمثل الحكي داخل الحكي أو التداخل السردي عنصرا من عناصر الحكاية الشعبية التي نجدها في هذه السيرة. وهذا العنصر من أبرز خصائص ألف ليلة وليلة. فامتداد العوالم السردية في هذه السيرة المدمجة جعل شهرزاد تولد الحكي بالمفاصل الرابطة إذ يأتي على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات "فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية". أو " ما هذا بأعجب من حديث" ولكن على الرغم من عناصر الإدماج في سيرة عمر النعمان إلا أنه يمكن عدها سيرة مضادة Anti-Sira حسب تعبير فريال جبوري غزول[1]؛ إذ تتوسل هذه السيرة بالمحاكاة الساخرة والمفارقة للحكاية الإطارية الأصل في الليالي؛ أي قصة شهرزاد وشهريار. وفي حين تستمد شهرزاد قوتها من الحكي فإن أبطال هذه السيرة يستمدون قوتهم من أنموذج البطل السيري بما في ذلك الشخصيات النسائية[2]. والسيرة تحتفي بالقوة منذ ليلتها الأولى؛ إذ تذكر النعمان وجبروته فقد كان "من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة. وكان لا يصطلى له بنار، ولا يجاريه أحد في مضمار، وإذا

---

(١) انظر: Ferial Jabouri, Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, 1980, p 75.

(٢) Ibid, P: 75

غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار، وأطاع الله له جميع العباد، ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[1]. وكأن السيرة تعلن حضورها في ألف ليلة وليلة إذ تنتهي بأن أبطالها "كان ما كان"، وعمه "رومزان"، و "نزهة الزمان"، والوزير "دندان"، تعجبوا لهذه السيرة العجيبة، وأمروا الكتاب أن يؤرخوها في الكتب حتى تقرأ من بعدهم"[2].

وقد أطلق أحمد شمس الدين الحجاجي على تحولات السرد في النوعين السرديين الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية تسمية (دورة الحياة للحكاية الشعبية). "فالسرد القصصي في التراث الشعبي له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص في التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة، وقد يتم تكسير السيرة سريعا لتتحول إلى ملحمة، وقد لا تتحول إلى ملحمة في تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهي الحكاية"[3].

وكأن الحجاجي يعد الحكاية الشعبية البذرة الأولى أو النواة الأولى المشكلة للسيرة. وأزعم أن القول بهذه الأولية أمر يحتاج إلى برهان قد لا يملكه الحجاجي ولا أي باحث آخر، لأن مزية الأدب الشعبي "الشفاهية". ويظل البحث عن النص الأول أو الأصل الأول أمرا من الأمور الشائكة الصعبة. ولهذا فضلنا أن نتحدث عن تفاعل نصي بين السيرة الشعبية والحكاية الشعبية عوض الانشغال بتأريخ هذين النوعين السرديين.

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩ (بولاق).

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٣٠٠.

[3] أحمد شمس الدين الحجاجي، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص٢٤٥.

وإلـــى جانب التفاعل النصي بين السيرة والحكاية الشعبية يوجد تفاعل نصي بين السيرة والحكاية العجيبة في الثقافة العربية الإسلامية، والمتخيل في ثقافـــات الـــشعوب والأمم الأخرى. وشكل العجيب والغريب والخارق أبرز ملامح الحكاية العجائبية التي تمثلها حكايات ألف ليلة وليلة خير تمثيل. وبرز العجائبـــي في السير الشعبية، ومن السير العجائبية سيرة (الملك سيف بن ذي يزن)[١].

وقد وجدت سيرة شعبية لم يشر إليها أحد من الباحثين، فيما أعلم، وهي (ســـيرة محمـــد خيـــر وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال)[٢]. ويبدأ مفتتح الحكايـــة بقول الراوي: "بسم الله الرحمن الرحيم سبحان من جعل سير الأولين عبـــرة للقـــوم الآخرين. حكي والله أعلم في غيبه وأحكم عن ما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم"[٣] ثم يبدأ الراوي بسرد حكايته.

ولعـــل طول الحكاية هو الذي جعل راويها أو مدونها يسميها (سيرة) لأنني أحسب أنها حكاية عجائبية وليست سيرة شعبية، وأنها أقرب ما تكون في روحها وفي أسلوبها إلى ألف ليلة وليلة. وربما مثلت تطورا وتحولا في انتقال الحكايات من ألف ليلة وليلة في مجموعتها المدونة إلى الدوائر الشعبية. وعلى الـــرغم مـــن محاولة المدون تأريخ النص وتجميده في لحظة زمنية معينة هي

---

[١] ليس عجيبا أن يطلق سعيد يقطين على هذه السيرة تسمية ذخيرة العجائب العربية، انظر: ســـعيد يقطـــين، ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

[٢] انظر: سيرة محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال. مخطوطة مصورة. جامعة يـــيل. مجمـــوعة لاندبيـــرغ، رقـــم ٤٤٩، ١٢٩٤هـــ، ١٨٧٧م/١٨٨٧م. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنية، رقم الشريط ١٣، (صورة بالميكروفيلم).

[٣] ص١ من المخطوطة.

القرن الثالث عشر للهجرة (القرن التاسع عشر للميلاد) إلا أنني أحسب أن هذه الحكاية أقدم من هذا التاريخ بكثير. ولعل ما يقرب الحكاية من ألف ليلة وليلة التداخل السردي الحكائي الذي وجدناه في الليالي؛ فالامتداد السردي في سيرة (محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال) يتداخل ليشمل قصة الأبطال السرديين الأربعة الذين سميت السيرة باسمهم.

والقصة الإطارية في هذه السيرة ترد بكثرة في الليالي، وهي قصة الفتى المدلل الذي ينعم بملذات العيش ثم يموت والده التاجر فيبدد أمواله ويضطر لبيع جاريته الأثيرة إلى نفسه لتسديد أموال الدائنين[1] ويكون ابتعاد البطل محمد خير عن دياره حافزا له للحصول على الأموال والنساء الحسان واسترداد جاريته (خيريكون). وقد مثلت (الملكة بدر جمال) و(الدرويش فارس) العنصر العجائبي في هذه السيرة، فبدر جمال قعدت عند الدرويش وبناته ثلاث سنوات "فمهرت في الكهانة، وضرب الرمل، وتحرير الأشكال، وفك الرصد، وعمل الطلاسم"[2]. وهي تستخدم معرفتها السحرية في ارتداء ثوب الريش للانتقال من مكان إلى آخر كما أنها تضرب تخت الرمل وتكشف المخبوء.

وقد مثل عنصر النبوءة المحور الرئيسي في هذه السيرة؛ فوالد محمد خير يحذره قبل وفاته من معاشرة الناس "لأن من اعتزل نجا، ومن سكت سلم"[3]. فيؤدي خرق التحذير إلى الوقوع في المحظور، ورفقة أهل السوء وتبديد الأموال. والدرويش (فارس) يبشر (بدر جمال) بزواجها من (محمد

---

[1] انظر: المخطوطة، ص١٣.

[2] المصدر نفسه، ص٣١.

[3] المصدر نفسه، ص٦.

خيـــر) قائلا: "أنا ضربت لكي تخت رمل على زوج تتزوجيه فرأيت نصيبك علـــى غـــلام لطـــيف الكلام وحسن الابتسام، ولابد له منكي، ولابد لكي منه أيضا"[1]. كما أن الحلم كان ضربا من ضروب النبوءة في هذه السيرة؛ فمحمد خيـــر يرى رؤيا تخبره بكل الذي سيحصل له في المستقبل ويتحقق له ذلك[2]. وتتسم هذه السيرة بالتكرار شأنها في ذلك شأن الحكايات العجيبة. وتمثل هذا التكـــرار فـــي زيارة محمد خير لقصر بدر جمال إذ لا يصل إليها إلا بعد أن يرتقـــي ســـبع درجـــات في كل درجة جارية باهرة الجمال. وقد تكررت في السيرة بعض الجمل التي نجدها في ألف ليلة وليلة مثل "حكاية لو كتبت بالإبر علـــى آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[3]. وعلى الرغم من التحذير من تغيـــر الدهـــر وانقلابـــه إلا أن الفاعل السردي (محمد خير) لم يمر باختبار تمجـــيدي بعـــد فقده أمواله بل على النقيض من هذا كله تنهال عليه المكافآت والأموال من كل حدب وصوب. وأحسب أن رواة هذه السيرة أرادوا محاكاة ألف ليلة وليلة فجاءت محاكاتهم وسطا بين الحكاية العجائبية والحكاية الشعبية في حين لا تشترك (سيرة محمد خير) مع السيرة الشعبية إلا في عنصر النبوءة أو الاستباق الزمني فقط.

-ثالثا: السيرة الشعبية: انفتاح النص السردي الثقافي:

مـــثلت الأصـــول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثرا كبيرا بارزا في تـــشكلاتها وفي بنيتها السردية، وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة

---

(1) المخطوطة، ص ٣٤.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص١٩-٤٣.

(3) المصدر نفسه، ص٤٨.

ومـــع حمـــولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة. وأحسب أن السيرة النبوية كانت الأصل في أنموذج الفاعل السردي في السير الشعبية. إذ لم تعد الـــسيرة عند ابن إسحاق تعني تأريخا للمغازي العسكرية التي خاضها الرسول (صـــلى الله عليه وسلم) والمسلمون، وإنما أصبحت تأريخا شاملا ممتدا للعالم مـــنذ بدء الخليقة حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولذلك فإنه عندما طلـــب الخلـــيفة العباســـي أبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـــ) كما تذكر بعض الـــروايات[١] مـــن ابن إسحاق أن يؤلف لابنه المهدي كتابا في التاريخ قائلا: "اذهـــب فصنف له، أي المهدي، كتابا منذ خلق الله تعالى آدم عليه السلام إلى يومنا هذا"[٢] ذهب ابن إسحاق وألف كتابه عن السيرة النبوية الذي وصلنا عن طريق ابن هشام.

إن تحـــويل الرســـول عليه السلام إلى مثل أعلى تتجسد فيه كل المثل والقـــيم الروحية العليا جعله يصبح أنموذجا ثقافيا عاليا[٣]، وجعله كذلك يرتبط

---

[١] انظـــر: الخطـــيب الـــبغدادي، تـــاريخ بغـــداد أو مدينـــة الـــسلام، دراســـة وتحقـــيق مـــصطفى عـــبد القـــادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـــ/١٩٧٧، ج١، ص٢٣٦-٢٣٧.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٦.

[٣] يقول عادل كامل الآلوسي: "جاءت شخصية الرسول بما تمتلكه من غنى وأصالة عربية الـــصورة التـــي يبحث عنها العرب. لقد أخذت هذه الشخصية تملأ نفوسهم، وتذهب عنهم التـــصورات القبلـــية. ولقـــد أحس العرب بعد الإسلام أنهم أصحاب رسالة، وعليهم مهمة نشرها، هذا الحلم القديم يصبح حقيقة ويتجسد بشخصية الرسول، وبذلك اكتملت في شخصية الرسول كل مقومات البطل بما تمتاز به من قيم عربية وردت في القصص العربي القديم"، السيرة في مصادرها التاريخية والأدبية والشعبية مع عرض للبطولة، مجلة التراث الشعبي، السنة ١٢، العدد الخامس، بغداد، ١٩٨١، ص١٠٦.

بالخـــارق والمعجـــز. ويشترك البطل الولي الصوفي مع أنموذج الرسول في ســـمة العلـــو والمثالية. في حين لا نجد في السير الذاتية والموضوعية التي صنفت في الأدب العربي القديم هذا النزوع المثالي؛ فهي تهدف للتأريخ لحياة شخص إما بمنظوره وإما بمنظور الآخرين. وفي السيرة الموضوعية فإننا في الأغلـــب ســـنكون أمام وجهة نظر تتبنى التاريخ الرسمي لا التاريخ المسكوت عنه.

وكمـــا كانـــت الـــسيرة النبوية هي الأصل الموجه للسير الشعبية فإن الفاعـــل المركـــزي فـــي هذه السير يمتاح أيضا من أساطير الخلق السومرية والبابلـــية التي مثلت موروثا شعبيا يمتد بجذوره إلى آلاف السنين مثل ملحمة الخلـــق البابلية أنورنما إيلش Anornma Elisch[1]، وملحمة غلغاميش التي تعـــارف علـــيها العرب قبل الإسلام باسم (قلقاميش). وعدها نجيب البهبيتي "المعلقة العربية الأولى" حيث لغتها هي العربية في مرحلة متقدمة من مراحل تطورها وتكونها"[2].

وينبغـــي لنا أن نشير ونحن نتحدث عن هذا الموروث الأسطوري أن الـــبطل أو الفاعـــل الـــسردي في (أيام العرب) يختلف عن البطل الأسطوري والملحمـــي، فـــي حين كان البطل الملحمي بطلاً متجددا يموت ثم يبعث مرة أخـــرى فـــي الربيع نجد أن البطل العربي يمتد عمره ويتقادم حتى يهلك. فقد

---

[1] انظر: صموئيل نوح كريمر، الأساطير السومرية: دراسة في المنجزات الروحية والأدبية فـــي الألف الثالث قبل الميلاد، ترجمة يوسف داود عبد القادر، ويوسف حبي، ط١، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد، ١٩٧١، ص١٠٤ وما بعدها.

[2] نجـــيب البهبيتـــي، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١، القسم الأول، ص١٥.

عـــاش لقمـــان بن عاد عمر سبعة أنسر حتى مات. وعاش الربيع بن ضبيع الفـــزاري أربعـــين وثلاثمئة سنة ثم هلك. وتحتفظ المرويات الجاهلية بطائفة كبيرة من قصص المعمرين[1].

-رابعا: الفاعل السردي في السير الشعبية:

أ- الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري):

إن الفاعـــل الـــسردي في السير الشعبية يتمثل الأصل الموجه (السيرة النبوية). ويتمثل كذلك التراكمات الأسطورية، والفولكلورية القديمة، وأساطير الخلق، والأساطير الكونية، وأدب أيام العرب. وهذه الأصول كلها كونت زمن السيرة وهو زمن النبوءة المركزية؛ أي الزمن الدائري.

---

[1] يقـــول عادل جاسم البياتي: "ومع هذا فإن هناك شواذ تمثلت في أبطال أسطوريين نجدهم فـــي الموروث الأخباري قبل الإسلام. فتبع أسعد كامل أبو كرب يعيش في خرائب القديم، ويتحـــرك شـــبحه بين الأطلال هناك حتى الآن، كما ينقل فون كريمر". البطل الأسطوري والملحمـــي"، **آفـــاق عربية**، العدد ٩، بغداد، أيار، ١٩٧٦، ص٦٩، ويذكرنا تبع بشخصية الخـــضر علـــيه الـــسلام، وهي شخصية كثيرة البروز في السير الشعبية. فالخضر حسب المـــوروث الشعبي لن يموت إلا إذا قامت الساعة. وهو يتجول في بقاع الأرض، ويجتمع بالأقطاب والأوتاد كما أنه يقابل الناس ويحدثهم، ويجيب دعاء المظلوم ويساعده. ولعل هذا الموروث الشعبي الخاص بالخضر قد بلغ زمن الحافظ العسقلاني (ت ٨٥٢هـــ) حدا جعله، أي الحـــافظ، يـــصنف رســـالة فـــي تفنيد القائلين بحياة الخضر الدائمة: انظر: ابن حجر العسقلاني، الزهر النضر في نبأ الخضر، تحقيق وتعليق مجدي السيد إبراهيم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

وتـشكل النبوءة المركزية أساسا تقوم عليه السير الشعبية. وهي التي تولد مختلف وظائف الحكي في هذه السير. ونحن نجد النبوءة المركزية تسبق مـولد الفاعل السردي، باستثناء سيرتين شعبيتين هما سيرة الزير سالم وسيرة علـي الـزيبق. ففـي سـيرة الزير سالم شكلت الملحمة الكبرى لتبع حسان الحميـري اسـتباقا زمنـيا لكثير من الحوادث المتعلقة بتاريخ العالم منذ خلقه وحتى زواله. إذ لم يكتف تبع اليمني ببيان المصير الذي سيؤول إليه كليب بن وائل وجساس بن مرة (المهلهل بن ربيعة). ولكنه إلى جانب ذلك يتنبأ بمولد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وموت الصحابة (الخلفاء الراشدين)، وظهور الخوارج، ومجيء تمرلنك، وجنكيزخان، وظهور قوم يأجوج ومأجوج وغيرها من الحوادث التي أكد أنها مستمدة من كتب الجفر والملاحم[1]:

" فعندي الجفر قد أخبر مؤكد بما أخبرتكم دون ازدياد "

أما في سيرة (علي الزيبق) فالنبوءة المبشرة بالفاعل السردي تأتي بعد ولادته فبعد "أيام من تغلب دليلة المحتالة ابنة شهروان على المقدم حسن تضع فاطمـة زوجـة المقدم حسن غلاما تلوح عليه سمة السعد واليمن والإقبال في الـرغد والدلال. وكان جده يلاعبه في أكثر الأيام، وما زال على ذلك الحال حتـى كبر، وهو صاحب هذه السيرة المسمى بعلي الزيبق الذي شهد له جميع الأقـران بالـشجاعة والعياقة والفراسة والحذاقة"[2]. وتكون نبوءة العبد سالم

---

[1] سـيرة الزير سالم، ص٢٩. وعرف طاش كبري زادة علم الجفر بقوله: "الجفر والجامعة كتابان لعلي بن أبي طالب قد ذكر فيهما على طريقة علم الحروف الحوادث التي تحدث إلى انقراض العالم"؛ مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ج٢، ص٥٥٠.

[2] سـيرة علـي الزيبق المصري أو مدير الشرطة في عهد الدولة العباسية، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١، ص٩.

الذي فرح بمولد الزيبق هي النبوءة في هذه السيرة "فقد قال العبد سالم لمولاته: سيكون، أي الزيبق، خليفة لأبيه ويأخذ بثأره من أعاديه"[1]. إذن تلتقي سيرتا الزيـــر ســـالم وعلـــي الـــزيبق في الاستباق الزمني الذي يعقب ميلاد الفاعل المركزي.

أما في سائر السير الشعبية الأخرى فإن النبوءة المركزية كما قدمنا لها تمهد لميلاد البطل أو الفاعل المركزي السردي. ففي سيرة الملك سيف بن ذي يـــزن يضرب وزير الملك ذي يزن تخت الرمل ويخبر الملك أن ولده ستكون علـــى يده نفاذ دعوة نوح على ابنه حام؛ إذ سيظهر دين الإسلام "ويكون جميع الحبـــشة والسودان غلمانا أو خداما لأولاد سام بن نوح. وينشئ الوزير يثرب قـــصيدة يخبـــر فيها عما سيجري في المستقبل إلى أن تتحقق هذه النبوءة[2]. وتصبح سيرة الملك سيف كلها تجسيدا لهذه النبوءة التي يحققها الملك سيف بعد الاستيلاء على كتاب النيل الأسطوري.

وفـــي ســـيرة فيروز شاه ابن الملك ضاراب يكون تخت الرمل أيضا منبـــئا للحكيم طيلطوس "عن خروج بطل من صلب الملك ضاراب تزول عند ذكـــره شجاعة كل شجاع، وتفخر به بلاد فارس عن كل من تقدمها، ولا ينتج الدهر مثله فيما بعد"[3]. أما في سيرة حمزة البهلوان فقد شكل الحلم الذي رآه كـــسرى في منامه أساسا للنبوءة؛ إذ رأى نفسه جالسا في إيوانه فخطف كلب هائل المنظر وزة كبيرة مقلوة بالسمن فأرجعها إليه أسد عظيم قتل الكلب. وقد

---

[1] سيرة علي الزيبق، ص ٩.

[2] انظـــر: ســـيرة الملك سيف بن ذي يزن، فارس اليمن ط١، ٤م، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـــ/١٩٨٤، ص٢٢-٢٤.

[3] قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب، المكتبة الثقافية، بيروت، د. ت. ن، ص١٨-١٩.

كان تأويل بزرجمهر الوزير للحلم ناقصا خوفا من غضب كسرى؛ فهو قد ذكر الجزء الذي يسر المتلقي (كسرى)، وأخفى الجزء الذي سيثير غضبه. فتأويل هـذا الحلـم يعنـي "أن الفارس الذي يظهر في الحجاز يرفع نير الفرس عن العـرب، ويهـدم معابد النيران، ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تنتهـي بهـا إلى الخراب والدمار، وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكـري الحـق[1]". أي أن سـيرة حمزة البهلوان تمثل نمطا فريدا للنبوءة المركزية في السير الشعبية، فهي تجمع بين النبوءة والنبوءة المضادة، فبعد أن يرد حمزة البهلوان ملك كسرى يعود ويحاربه ويستولي على ملكه[2]. والحلم فـي سـيرة الملـك الظاهر بيبرس يكون ممهدا أيضا لميلاد الفاعل (الظاهر بيبـرس)؛ فقـد رأى الملك الصالح أيوب مناما بقدوم خمسة وسبعين سبعا من السباع يتقدمهم سبع عالي القدر واسع الصدر والمحجر ويهجم على الأسد الذي هدد الملك، ويجعل الأرض خالية من الضباع[3]. ويكون تأويل الوزير شاهين لهـذا المنام "الضباع كفار، والسباع هم أهل الإسلام، والأسد الذي يتقدمهم هو الظاهـر بيبـرس"[4]. وورود الأحـلام والمنامات يؤشر على انفتاح السيرة الشعبية نصيا على تراث زاخر بهذه المنامات في الثقافة العربية الإسلامية.

---

[1] سيرة حمزة البهلوان، ص٨-١٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٠.

[3] انظـر: سـيرة الملـك الظاهـر بيبرس، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣، ص٣٤-٣٥.

[4] المصدر نفسه، ص٣٥.

وقد سبق لنا أن بينا الأهمية الكبرى للرؤى والأحلام في القصة العجائبية التي مثلنا لها بألف ليلة وليلة[1].

وتتكون سيرة الأميرة ذات الهمة التي تعد أطول سيرة شعبية من نبوءتين مركزيتين. فالنبوءة الأولى تمثلت في رؤيا تراها زوجة الحارث وهي حبلى بجندبة "كأنها في صحراء، وأنها تقدمت إلى تل عال، قد انكشف ذيلها وخرج من تحتها نار متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت إلى الأرض، فحرقت جميع ما عليها"[2]. ويكون تأويل هذه الرؤيا عند أحد الكهان مؤذنا بميلاد جندبة وبعده الصحصاح جد الأميرة ذات الهمة.

أما القسم الآخر من السيرة الخاص بالأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب فتكون نبوءة جعفر الصادق لهذا الولد الأسود من أبوين أبيضين بأنه "سيكون مجاهدا في سبيل الله، وركنا للإسلام، ويشهد له أن سيكون ترس قبر النبي (صلى الله عليه وسلم)[3]. وتقترن نبوءة جعفر الصادق بالقداسة التي يضفيها بعض المسلمين على آل البيت (العترة النبوية). وهي قداسة رأيناها ماثلة في المتخيل الشعبي الشيعي، ورأيناها ماثلة أيضا في المتخيل الصوفي لكرامات الأولياء.

---

[1] انظر: هذا الفصل، ص٩٨ وما بعدها.

[2] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٧.

[3] انظر: المصدر نفسه، م١، ص٢٦٥.

ب- الفاعل السردي وشخوص النص السيري:

تـتعدّد شخوص النص السيري في السيرة الشعبية، ويمكن أن نصنفها وفقـاً لظهورها في البرنامج السردي Narrative Programm[1] إلى ثلاثة أصـناف هـي: الشخـصيات المـرجعية والتخييلية والعجائبية. فالشخصية المـرجعية نعنـي بها أنّ " الراوي قد استقاها من عوالم نصية أخرى كتابية وشـفاهية محافظـاً على بعض ملامحها ومدخلاً التحويل النصي في ملامحها الأخـرى"[2]. ومـن الشخـصيات المرجعية في السيرة الشعبية الزير سالم، وعنتـرة بـن شدّاد، والهلاليون (بنو هلال)، وعلي الزيبق، والظاهر بيبرس، والملك سيف. وقد أضفت السيرة بعداً مرجعياً على بعض الشخصيات لتأكيد نسبتها إلى التاريخ العربي الإسلامي مثل حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة وابـنها عبد الوهاب، والبطّال، وفيروز شاه[3]. وفي السيرة الشعبية شخصيات تخييلـية لا نجد لها مرجعية تاريخية أو نصية معينة، فهي من اختلاق الراوي الشعبي مثل الشخصيات الشريرة (الحكيمين سقرديس وسقرديون وقمرية) في

---

(1) البـرنامج الـسردي: عرّفه جريماس وكورتيه بأنه "تركيب (Syntagm) على مستوى البنية السطحية للسرد Surface Structure يعرض تغييراً في الحالة يقوم به ممثل actor يمـارس تأثيـراً على ممثل آخر أو على الممثل نفسه. ويمكن للبرامج السردية أن تكون بـسيطة عندما لا تستوجب برنامجاً سردياً آخر لإنجازها أو معقدة عندما تستوجب برنامجاً آخـر لإنجازهـا". جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٢٩.

(2) سـعيد يقطـين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٩٥.

(3) هـذه الشخصيات المرجعية وشبه المرجعية في السيرة الشعبية في الفصل الثاني، انظر: ص ٢٤٦.

سـيرة الملـك سيف، وجوان في سيرة الملك الظاهر، وعقبة وشومدرس في سيرة الأميرة ذات الهمة. وتحفل السيرة الشعبية كذلك بطائفة من الشخصيات العجائبـية التي تخالف وتفارق ما هو مألوف في عالم الواقع في حين نجد لها مـرجعية معرفية متمثلة في تلك الأعداد الهائلة من المصنفات الدينية، وكتب الـرحلات، والجغرافيا العجائبية، ومصنفات السحر، وكتب العزائم والتعزيم. وللجـن حـضورهم في السيرة الشعبية بمختلف أجناسهم وأنواعهم إلى جانب الـسحرة والكهـنة، والأولـياء الـصالحين والدراويش، والكائنات الممسوخة والمتحولة. ولم يقتصر ظهور هذه الكائنات العجائبية على سيرة سيف بن ذي يزن فقط إذ نجد في سيرة عنترة بن شداد وصفا لأمة ممسوخة رآها في أرض العلم والقصر المطلسم. وهي كما يصفها الراوي: "أمة بالليل وجوههم كوجوه الكـلاب، وبالـنهار وجوه الآدميين، لأن الله تعالى خلق له وجهين: وجه قدام ووجـه من وراء. وعلى الوجه الذي من وراء برنس يغطيه بالليل. فإذا نام وطلـع النهار انقلب ذلك البرنس على الوجه الثاني، فيخفي ويظهر الآخرين، وهم يتكلمون بوجه الآدميين وبوجه الكلاب، وينبحون بنبيح الكلاب"[1].

وقـد تـداخلت هـذه الشخوص جميعها في البرنامج السردي للسيرة الـشعبية وكان لها صلة بملفوظ الإنجاز في السيرة، ونعني به علاقة الاتصال أو الانفصال بين الذات والموضوع[2]. فالفاعل السردي المركزي يسعى كما ذكـرنا إلـى تحقـيق ذلـك التواصل. ولكن تنشأ في السيرة علاقة الصراع بـتعارض عاملين إحداهما الفاعل المساعد والآخر (المعارض). فالأول يقف

---

[1] سيرة عنترة، م٧، ص٢٧.

[2] انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٣٤-٣٥.

إلـــى جانب الذات (الفاعل المركزي)، والآخر يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع أو "النبوءة المركزية".

جـــ- الفاعل السردي وفضاءات الرحلة:

تحـــضر الـــرحلة في السير الشعبية التي تتسع لبلاد العرب، والروم، والفـــرنجة، والحبـــشة، والـــسود، وبلاد الغرب، والأندلس، والهند، والصين. ويختلط في هذه الفضاءات المرجعي التاريخي والجغرافي بالعجائبي الذي وسم مصنفات الجغرافيين العرب القدامى. ويمثل الميلاد غير المرغوب فيه لفاعل السيرة المركزي الخطوة الأولى لإبعاده وإقصائه كي لا تتحقق على يديه نفاذ النـــبوءة المركزية. ويكتسب المكان دلالة ثقافية تشمل الحيز "الجماعي الذي تـــنظمه الجماعـــة لتحافظ على تماسكها وتناغمها"[1]. ففي سيرة الملك سيف تحـــاول أمـــه قمرية قتله وعندما لا تفلح تقصيه عن حيز الجماعة[2]، وعندما يرعاه الملك أفراح يبعده الحكيم سقرديس مرة أخرى خوفا من التقاء الشامتين، شـــامة الملـــك سيف والملكة شامة، اللذين بالتقائهما ستحقق النبوءة المركزية

---

(1) يـــوري لـــوتمان، مـــشكلة المكـــان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، **مجلة ألف**، العدد ٦، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٦، ص٨٠.

(2) انظـــر: ســـيرة الملـــك سيف، م١،ص٦ ، تقوم الجماعة بتنقية المكان الذي تعيش فيه وتطهيـــره ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين عن الجماعة وإقصائهم عن حيزها. لذا نجد أن معظـــم الطوائف التي تثور على القانون الجماعي تقطن بعامة مكانا نائيا قد يكون الجبل الـــذي تـــنقض مـــن حـــوله على الجماعة. يقول البلاذري "فلما كثر الصعاليك والزعار والعـــيارون وانتـــشروا بالجبل في خلافة المهدي جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم وحوزا فكانوا يقطعـــون، ويـــأوون إلـــيها فلا يطلبون" البلاذري، البلدان وفتوحها وأحكامها، تحقيق سهيل زكار، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـــ/١٩٩٢م، ص٣٥٦.

بإجراء النيل وهزيمة الكفار. كما أن الأميرة ذات الهمة تربى وتنشأ في فضاء معـــاد هو قبيلة طيء، لأن أباها مظلوم كان يتمنى أن تنجب زوجته ذكرا كي يضمن زعامة قبيلته، " فلما جاءته زوجته بأنثى "كان لا يقربها ولا يشتهي أن يراها؛ لأن البنت مكروهة بين الرجال، ولا سيما بإزالة نعمة"[١].

وعلى النقيض من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة كالإصطخري وابن حوقل والمقدسي الذين " قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الإسلام"[٢] فإن السير الشعبية تجاوزت حيز الجماعة لتشمل حيز الآخر. كما أن الفاعل السردي المركزي قد يصل إلى أقاصي الأرض في فضاءات متخيلة مـــثل جزائر واق الواق ومدينة النساء. وكي يضفي الراوي شرعية على هذه الأمـــاكن فإنـــه يحيلـــنا على جغرافيا الوهم التي ميزت رؤية العالم في بعض المصنفات الجغرافية والكونية مثل (كتاب النيل) في سيرة الملك سيف[٣]. كما تحضر في السير الشعبية فضاءات عجائبية تمثل نهاية العالم إذ "يصف الراوي جزيرة الجوهر والبحر الأخضر لأن فيها عجائب مختلفات تفتح كل ليلة أبواب الـــسماء في جهة المكان، وتنزل ملائكة الأرض يتعرفون في الأكوان. وهذا النور الذي تراه بين يديك يظهر بينك وبينه مسيرة ستة أشهر، وهو دائر بهذا المكـــان. ومـــن بعده الظلمة دائر بالدنيا، وجبل قاف دائر حول الظلمة. فهو مستدير مثل الحلقة على كل الأشياء والبحار والأنهار. والسماء متركبة، ومن خلفـــه خلق لا هم من الإنس ولا من الجن وعددهم لا يعلمه إلا الله تعالى[٤].

---

[١] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٥٠٤.

[٢] عبدالفتاح، كيليطو، المقامات، ١١.

[٣] انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥٧.

[٤] المصدر نفسه، م٢، ص١٨.

وكمـــا فـــي القـــصة العجائبية تمثل الفضاءات المحظورة عنصر المهلك في السيرة، ومن أمثلة هذا الفضاء المحظور ما وقع لعلي الزيبق حينما أراد بعض العـــيارين إيقاعه في المحظور طالبين منه الدخول إلى حمام طولون المسكون بالجـــان. "الـــذي كـــان إذا أذنب أحد يبيته الملك في ذلك الحمام ويغلق عليه الأبـــواب، وعند الصباح يجدونه مخنوقا على زاوية الباب"[1]. أي أن دخول الـــزيبق حيـــز الجـــن يعني إقصاءه فهو بالنسبة لها الجار الجنب والأغراب والأباعد.

- خامسا: في التفاعل النصي بين السير الشعبية:

تنـــتظم الـــسير الشعبية في محور أكبر Macrotopic هو الذي يضم المحـــاور الأخـــرى للسيرة. والروابط بين السير الشعبية كثيرة تحققت على مـــستوى نـــص الـــسيرة الواحد ممثلا في النبوءة المركزية للفاعل السردي، وتحققـــت كذلك في علاقات النصوص السيرية ببعضها وتقاطعها في علاقات نصية تمثلت في التوليد، والمحاكاة، والمعارضة، والتضمين.

وتنتهـــي سيرة الزير سالم بدعاء فاطمة الزهراء على هلال (جد بني هـــلال) بالانتـــصار والـــشتات[2]. وتـــبدأ سيرة بني هلال بذكر هذه النبوءة المركزية "فبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما فسموه عامرا، وعندما بلـــغ ســـن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب فولدت له غلاما في نفس اللـــيلة التي مات فيها جده الجرو فسماه هلالا وهو جد بني هلال[3]. وامتداد ســـيرة الزيـــر سالم نجده كذلك في الإشارة إلى امتلاك السلطان حسن الهلالي

---

(1) سيرة الملك سيف، م١، ص٧٤.

(2) انظر: سيرة الزير سالم، ص١٥٤.

(3) انظر: سيرة بني هلال، ص٥.

سيفا خشبيا مصنوعاً من جريد النخل، مطلسم ورثه عن جده كليب[1]. كما أن السلطان (حسن) وأعوانه عندما يصلون إلى السرايا الملوكية يجدون مكتوبا على بابها "سيرة الملك التبع اليماني وما جرى له من الحروب الأهوال كذلك ما جرى بينه وبين الأمير كليب سلطان بني هلال، وكيف قتل التبع بالحيلة عندما قدموا له الجليلة".[2] فيقول لهم حسن مفتخرا: انظروا كيف قتل التبعي من جدي كليب في هذا السيف الخشبي الذي ما رأيتم فعله للآن، ورأيتم كيف قتلت به رصودة الماء ورصودة النار"[6]. وتضمنت الملحمة الكبرى التي أنشأها تبع اليماني في سيرة الزير سالم استباقات زمنية تنبئ بظهور سيف بن ذي يزن وعنتر[3].

وإلى جانب الامتداد والتوليد النصي تضمنت السير الشعبية إشارات وإحالات على بعضها وهو ما يسمى في التفاعل النصي باسم (التضمين). فالأوس بن تغلب كان سائرا في البراري فيلتقي فارسا فيسأله يقول له: "إنني من عبس وعدنان، إني سائر إلى ديار بني عامر لأستدعي حامينا عنتر بن شداد لأنه سار ليحضر وليمة عامر بن الطفيل. وفي غيبته غزانا عمرو بن معد كرب الزبيدي فأرسلت مولاي قيس بن زهير لأستدعيه للحضور فتعجب الأوس لما أخبره بخبر عنترة. وعندما وصل إلى الخيام "حدثهم بحديث عنترة وما سمع عنه من الخبر فقال عمه: "والله سمعنا بذكره وإنه من أفرس فرسان عصره"[4].

---

[1] سيرة بني هلال، ص٦.

[2] المصدر نفسه، ص٦.

[3] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢٧-٢٨.

[4] المصدر نفسه، ص١٥٦-١٥٨.

وفي كثير من الأحيان يستخدم الراوي تقنية الحذف النصي عندما يشير إلى نص سابق. فدعوة نوح على حام وأبنائه نجدها في سيرة الملك سيف ونجدها أيضا في سيرة الملك الظاهر بيبرس إذ يقول الراوي "والقصة مشهورة، وكل أمورها مفهومة، ومذكورة في كتب غير هذا مسطورة"[1].

ويبرز التضمين أيضا في أنموذج الشر (جوان) في سيرة الملك الظاهر بيبرس. إذ يحيل الراوي هذا الأنموذج على جذوره ونسبه بعقبة اللعين في سيرة الأميرة ذات الهمة. يقول الراوي: "كان في قديم الزمان وسابق العصر والأوان فرقة من العرب يقال لهم بني سليم، وكلهم كانوا مسلمين، فتخلف منهم رجل يقال له عقبة اللعين بن مصعب، وكان داخله الغرور، يوقع الفتن، ويخبر كل الأمور، حتى أشرك بالله تعالى محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وقد تقدمت قصته في غير هذه السيرة"[2].

ويتميز التضمين النصي في سيرة (فيروز شاه) بأنه يلجأ إلى علاقة المعارضة والمناقضة مع النمادج المضمنة سعيا لإبراز النموذج المتفوق. فالبطولة الفائقة لفيروز شاه الفارسي لا نظير لها عند العرب وسواهم فهو قد "أهلك كل فارس صنديد حتى أبطل ذكر عنترة الفرسان، وضيع صيت سيف بن ذي يزن، ومحا أفعال الزير سالم، فلو وجد في تلك الحرب حمزة العرب لما رأى إلى التباهي بنفسه من سبب، أو كان في ذلك اليوم دمر ابن الملك سيف لاختار بنفسه أن يكون من رجاله، أو لو نظر الملك الظاهر بيبرس إلى قتاله لقال إنه وحيد أبطال الزمان"[3].

---

[1] سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص٧٠-٧١.

[2] المصدر نفسه، م١، ص٥١.

[3] سيرة فيروز شاه ابن الملك ضارب، م١، ص١٤٦.

- السيرة الشعبية والتراكم النصي الثقافي:

السيرة الشعبية نص مفتوح على أنساق ثقافية ومعرفية متباينة. وأحسب أنَّ هذا الانفتاح كان بارزاً في السيرة الشعبية أكثر من سواها من الأنواع السردية الكبرى كالقصة العجائبية والمقامة التي على الرغم من تضمنها هذه الأنساق إلا أنَّها لم تبلغ حد السيرة. وما يميز السيرة الشعبية في هذا الانفتاح التراكم الثقافي Cultural Accumulation الذي يعني حسب تعبير إيكه هولتكرانس Ake Hultkrantz "نزوع الثقافة من خلال خلق مواد جديدة وذلك عن طريق الاختراع المستقل أو الانتشار من ثقافات أخرى"[1]. ويشير أوجبرن Ogburn إلى أنَّ التراكم الثقافي يميل نحو الزيادة في الثقافات ذات المواد الغنية، إذ يمكن أن يحدث تعجيل ثقافي[2]. وقد أطلق شوقي عبد الحكيم على التراكم الثقافي تسمية " التراكم الملحمي السيري الذي يضيفه كل مجتمع وكل كيان من بلداننا العربية على الأنماط المستقلة في السير الشعبية للتراث الملحمي مثل بني هلال، والملك سيف بن ذي يزن، وعنترة، والزير سالم. فهذه الأنماط تكتسب أحداثاً وإضافات وتراكمات جانبية جديدة ومصادرها المأثورات والخرافات المحلية أو التي قد يستحدثها الرواة ومنشدو السير والملاحم[3].

أ- المرويات الدينية:

استوعبت السيرة الشعبية المرويات الدينية والموروث الديني

---

(1) إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، ط1، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص٩٨.

(2) انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص١٥٢.

الأسطوري للشعوب المختلفة. ومثّل الدين الشعبي Folk Religion لليهود والمسيحيين والمسلمين جانباً كبيراً من هذه السير التي أوردت أيضاً معتقدات الجماعات الأخرى مثل عبدة الأصنام، والكواكب، والنجوم والأشجار، والحيوانات وغيرها. وقد برزت قصص الأنبياء في بعض السير متمثّلة المنظور التوراتي مثل سيرة الملك سيف وسيرة عنترة بن شداد. ففي سيرة الملك سيف تبرز حكاية (الرهط الأسود) الذي حبسه الملك سليمان بعد أن عصاه في عمود من الرخام مغروس في قلبه. وكان سبب العقاب أنّ الرهط الأسود رأى مرة الست بلقيس فعشقها وأخبر نبي الله سليمان بذلك طالباً أن يزوجه بها، فاغتاظ نبي الله لما علم أنّها زوجه وأراد أن يطبع جبهته ليحرقه بنقش الخاتم فقال له الوزير (آصف بن برخيا). " اصبر يا نبي الله إنه قريب يظهر ملك من التبابعة ويعمر الأمصار من بعد الخراب والدمار فيكون هذا الرهط الأسود يحمل عتلة يافث ابن نبي الله نوح، ويدق بها في الجنادل يخرقها، وتجري المياه فيها، ويسير بحر النيل إلى بلاد الأمصار لأن الملك هذا اسمه سيف، ويتعسر عليه قطع الجنادل والشلالات، ولا ينفع في ذلك إلا الرهط الأسود، وهو الذي يقطعها بعتلة يافث ابن نوح عليه السلام"[1]. ويكون ارتباط النبوءة المركزية في هذه السيرة بقصة نوح عليه السلام مع ابنيه سام وحام[2].

أمّا في سيرة عنترة بن شداد فلدينا المسرد التاريخي الطويل الذي صدّر به الراوي السيرة متضمناً قصة إبراهيم مع النمرود. ولم يكتفِ راوي

---

(1) انظر: سيرة الملك سيف؛ م٣، ص١٦٤.

(2) انظر: المصدر نفسه، م١، ص٤٦.

سيرة عنترة ببيان هذه القصة، وإنما أحالها على جذورها الأسطورية المتخيلة. إذ يـــرى كنعان بن كوش بن حام بن نوح عليه السلام مناما يفسره المنجمون بأنه سيأتي ولد من صلبه يكون على يديه هلاك كنعان وزوال ملكه، وهو الآن فـــي بطن أمه[١]. وعندما ولدت سلخاء الراعية ولدا ذكرا أعبس فتبينته فإذا قد خـــرج من حجرها حية رقيقة دخلت في أنف ذلك المولود ففزعت سلخاء من ذلك فزعا شديدا[٢].

وتوسل راوي هذه السير الشعبية بكتب الحكماء والكهان السالفين التي تحـــوي المعـــارف كلها من مبتدأ نشأة العالم إلى نهايته بما فيها كتب الملاحم والجفر. وفي سيرة الملك الظاهر بيبرس يقدم الحكيم يونان المعارف السحرية كلهـــا فـــي كتاب كي يساعد جوان على إتمام حيله في حين يسلم ابنه الحكيم إينان، الذي أسلم، شيخه جمال الدين كتابا ينقض فيه كل ما كان في كتاب أبيه الحكيم يونان[٣].

وتحتفي السير الشعبية أيضا بالمعرفة الصوفية احتفاء كبيرا، فشخصية الولـــي لا تقـــل ظهورا في هذه السير عن شخصية الساحر الكاهن. وإذا كان الساحر يعتز بمعرفته السحرية فإن الولي يستمد معرفته من المقامات الصوفية التي جعلته قريبا من الله ومن الموروث الزهدي. وتميز الولي المعرفة الغيبية التـــي تمكنه من التعرف مخترقا إطاري الزمان والمكان. والولي شخصية لها مـــرجعيتها في أدبيات المتصوفة الحافلة بالكرامات والمتخيل. وأولياء السيرة الـــشعبية يكونـــون تحت إمرة ولي من الأولياء مثل الشيخ الخضر أبو العباس

---

[١]انظر: سيرة عنترة، م ١، ص١٤.

[٢]انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣]انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٢٥.

الذي قد يظهر في أي مكان. وللأولياء في السير الشعبية دور المساعد المعاون للفاعل السردي المركزي؛ فالشيخ جياد هو الذي يعرف الملك سيف بن ذي يزن بأصله ونسبته[1]. كما أن الأولياء هم الذين يساعدون حمزة البهلوان على تحقيق نبوءة السيرة[2]. وحتى لو مات البطل فإنه يظل حيا ويظهر في الرؤيا والمنامات؛ فقد رأى الأمير بيبرس السيدة نفيسة، وهي تقول له: هذا تابعي وخديمي وأنا لم أخونه أبدا. ولكن رضيت أن يكون خادمك على طول المدى، وكذلك أنت الآخر تطيع أمره فإنه صحيح النظر وأنا ناظرة إليكما بالرعاية والعناية. وعلى يدك زال نحسه وانمحى وعده وأقبل عليه سعده، ويكون أخاك على مقامي"[3].

ب- المرويات والمدونات التاريخية:

حفلت السير الشعبية بالمدونات التاريخية التي تشكلت في الإسلام منذ عهد مبكر. وقد تميزت بعض هذه المرويات والمدونات بالمنحى الأسطوري والعجائبي للأحداث التي وقعت. ومنها كتب الفتوح التي استوعبت المأثور الميثولوجي والفولكلوري للحضارات الفرعونية والسبئية والآشورية والبابلية والفينيقية. ونمثل لها بكتاب (فتوح اليمن الكبرى الشهيرة برأس الغول)، وكذلك كتاب (فتوح مصر والمغرب)[4] لابن عبد الحكم (ت٢٥٧هـ). ومثل التصور الأسطوري أساس هذه السير إذ تقوم الحروب على السحر والكهانة واستخدام

---

(١)انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص١٣-١٦.

(٢)انظر: حمزة البهلوان، م١، ص١٧٩-١٨٠.

(٣)سيرة الملك الظاهر بيبرس، مصدر سابق، م١، ص ٣٨.

(٤)فتوح مصر والمغرب، تحقيق عبد المنعم عامر، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦١.

الطلسمات وظهور الجان كما تبرز فيها الذخائر التي تمكن البطل من الانتصار على الأعداء مثل ارتداء قميص النبي والسيف والحصان الملحميين[1].

ومثّلت كتب التاريخ والسيرة النبوية مثل سيرتي ابن إسحاق والواقدي موئلاً كبيراً للعجائبية التي نجدها في السير الشعبية. ولم يقتصر ظهور التاريخ في المدوّنات على المتخيّل أو العجائبي فقط إذ نجد إحالات على تاريخ العرب قبل الإسلام من خلال بيان أصولهم وأنسابهم وأيامهم التي خاضوها. ووظّفت سيرة عنترة هذا الموروث التاريخي في مجلداتها الثمانية، فجاءت السيرة زاخرة بالتصوّر الشعبي لأيام العرب. كما أنّ المرويات التاريخية تحيلنا كذلك على التاريخ العربي الإسلامي، وأخص بالذكر حروب الثغور الإسلامية البيزنطية التي نجد أصداءها في سيرة الأميرة ذات الهمة. وكذلك صراع العرب مع الشعوبية المُمثّلة في الفرس. وكانت سيرة حمزة البهلوان هي السيرة المضادة لسيرة فيروز شاه[2]؛ إذ استمدت سيرة فيروز شاه أمجادها من الشهنامة الفارسية التي تمجد الأكاسر والفرس وتجعل لهم الغلبة على أعدائهم العرب في حين تأتي سيرة حمزة البهلوان متخذة شكل المحاكاة والمعارضة والسيرة الشعبية المضادة[3].

جـ- المرويات الأدبية:

اقتران الشعر بالنثر: تمتاز السير الشعبية بالجمع بين المنظوم والمنثور. وقد وجدنا هذا الاقتران في القصة العجائبية وكذلك في المقامات مما يؤشر على انفتاح الأجناس الأدبية بعضها على بعض. كما أنّ المرويات

---

(1) انظر: محمد رجب، النجّار، التراث القصصي، ص ١٩٧.

(2) انظر: المصدر نفسه، سيرة فيروز شاه، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٥، ص١٥٣.

(3) أنظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

القصصـــية، وكتب السيرة، والمغازي، وأدب أيام العرب، كانت حافلة بالشعر. وقد احتوت السيرة النبوية لابن إسحاق على طائفة من أشعار الأمم والشعوب الـــبائدة كعاد وثمود وطَسْم وجَديس. كما أنه ضمّنها أشعاراً منسوبة لآدم عليه الســـلام[1]. ونجـــد مـــثل هذا الشعر الأسطوري عند وهب بن مُنبِّه في كتابه (التيجان)[2].

واســـتوعبت السير الشعبيّة الشعر بمختلف أنواعه من فصيح: صحيح وموضوع، ومن شعبي. ولعلَّ "سيرة عنترة والسيرة الهلالية" هما أكثر سيرتين يحـــتل فـــيهما الشعر مساحة كبيرة. فقد تمثَّلت سيرة عنترة الموروث الشعري الجاهلـــي. بما في ذلك أشعار المعلقات[3]. ولكن تدخل رواة السيرة الشعبيّة في قصائد المعلقات حذفاً وتغييراً وتبديلاً وخاصة مطلعها، فقد جاءت معلقة عنترة عندهم[4]. على النحو التالي:

هـــــل غادر الشعراءُ من مُتردّمِ ... فـــي حسنِ عَبْلَةَ واصفاً مُتكلِّـــم
قَلْ لي فَديتك هَلْ مَرَرتَ بِخَدْرِهـــا ... أم هَـــلْ عَرَفْتَ الدارَ بعد تَوهُّم
أعياكَ رســـمُ الدارِ جُزت رُبوعَهـــا ... حتـــّـــى يكلّمكَ الأصمُ الأعجميَ
يـــــا دارَ عَبْلـــةَ بالجواءِ تَكلَّمـــي ... وعِمي صباحاً دار عَبْلَةَ واسلمي

وشخصـــيات الســـيرة الشـــعبية تنطق شعراً، بما في ذلك الشخصيات العجائبـــية، والشخصـــيات التي تنتمي إلى خارج مركزية دار الإسلام، وكذلك

---

(1) انظـــر: الســـيرة النبوية لابن هشام، ج١،ص ١٥ ، وأيضاً: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ط٧، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٣٥-٣٣٧.

(2) انظر: كتاب التيجان، ص٢٤.

(3) انظر سيرة عنترة، م٥، ص٣٠٥ وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، م٥، ص٣٠٥-٣١٠.

الحـيوانات مثل البوم والغراب[1].وبرز الشعر في مواقف سردية متنوعة منها مـا يسـبق الصـدام العسكري المسلح؛ فيكون للشعر وظيفة تحفيزية تمجيدية للفـاعل السـردي مثل القصائد التي أنشأها عنترة[2]. ومنها ما يكون للوصف والبوح بلواعج الحب إلى جانب مواقف أخرى مثل اغتراب البطل وابتعاده عن ديارة أو موت عزيز عنده.

وإلى جانب الشعر الفصيح في السيرة يحضر الشعر الشعبي الذي ورد في سيرة الملك سيف على لسانه مخاطباً عاقصة[3]:

البين فتح فـــــاه ومخالبه وخالبنـــي
وقـالت لـــــي القرى والمدن خال ابني
خطبت أختـــــه فـزوجني وخالبنـــي
حبلـــت وجابـت رجـــاء البيـــن
بقـى عز ولي وأخو مراتي وخال ابنـــي

وقـد تضمنت السير الشعبية مأثورات من الألغاز والأحاجي، والنوادر والطـرف. وهـي جمـيعها تمـثل المأثور اللغوي الفولكلوري (الشعبي) [4]. واسـتثمرت السـير الشعبية بنية الخبر في توظيف وظائف الحكي. ولعلَّ من أبـرز الأخـبار الأدبية التي مثَّلت تفاعلاً نصياً مع هذه السير حكايات العشق

---

[1] انظـر: السـيرة الهلالـية: يأتي الشعر على لسان السيرة اليهودية (ابنة الملك حكمون) والملك حكمون، وشعوانه (زوجة الملك شمعون) وابنتها زهربان وعاقصة. ويأتي الشعر في سيرة الأميرة ذات الهمة على لسان الغراب.

[2] انظر: سيرة عنترة، (على سبيل المثال)، م١، ص ص٣٤٩، ٦٠٥.

[3] سيرة الملك سيف، م٢، ص١١٠.

[4] انظر: شيدفار، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية، في بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي، مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦، ص٩٦.

العربية. فقد حقّقت سيرة الأميرة ذات الهمة تفاعلاً نصياً مع هذه الحكايات التي وردت في عشرات المصنفات العربية القديمة مثل قصة (ليلى والصحصاح) في السيرة التي تشبه "قصة ليلى وقيس" الواردة في كتاب الأغاني وفي بعض المصنفات العربية القديمة الأخرى[1].

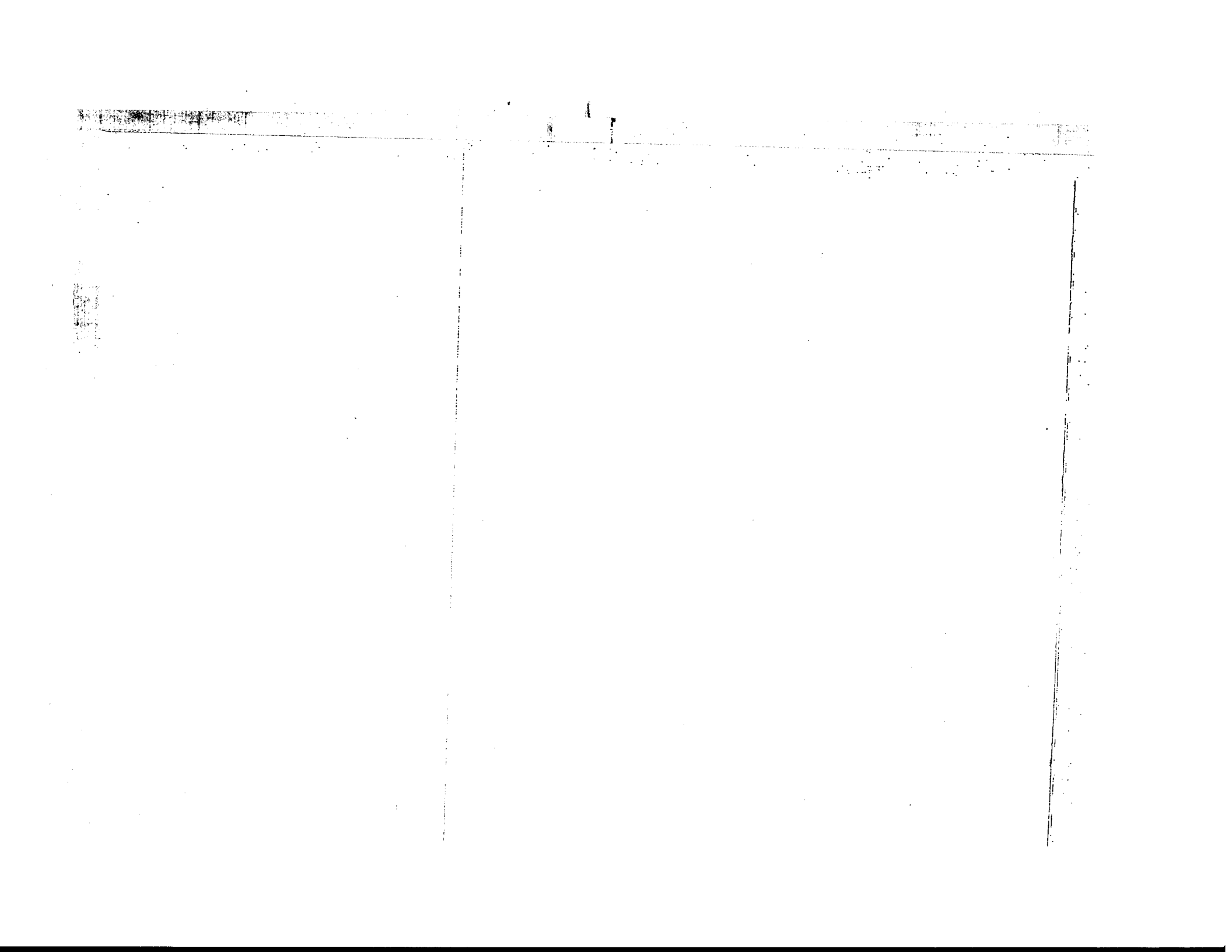
* * * *

تشكّلت الأنواع السردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامة، والسيرة الشعبية في المحضن الثقافي العربي الإسلامي. وتدلنا تشكّلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أنّها تشكلات متنوعة شملت أنساقاً عدة مثل الديني، والتاريخي، والسياسي، والثقافي وغيرها. فأصبحت القصة العجائبية بهذه الروافد من مصادر السرد العربي القديم الرئيسة. ولم تكن المقامة نوعاً سردياً منغلقاً على نفسه؛ فقد استجابت منذ نشأتها وتطوّرها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كوّن ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي الثقافي Code Literature الذي يشكّل ركيزة أساسية في علاقات المبدع بالمتلقي. وقد شكّل التفاعل النصي في المقامات انفتاحاً على أجناس وأنواع سردية لعلّ من أهمها: الخبر، والشعر، والرحلة، والرسالة، والمناظرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال. وقد مثّلت الأصول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثراً كبيراً بارزاً في تشكلاتها وفي بنيتها السردية وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة ومع حمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة.

---

(1) انظر: أبو الفرج، الأغاني، ج١، ص٥-١٦١، ج٢، ص٢-١٧(طبعة دار الفكر).

الفصل الثاني
في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة



الفصل الثاني

في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافية

تشـكّلت النصـوص في الثقافة العربية الإسلامية بوصفها نصاً ثقافياً منفـتحاً علـى آلـيات متعددة منها السياسي، والمعرفي، والديني، والجمالي، والمهمّـش. وحظيـت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصـوص أخرى خارج الثقافة الرسمية. واشتغالنا على النص السردي العربي القديم وخاصة الأنواع السردية الكبرى يسمح لنا بالكشف عن أنساق هذا النص فـي علاقـتها بالسلطة السياسية والدينية والتراتبية الاجتماعية لبلاغة السلطة وبلاغة المقموعين في علاقتها بدوائر الخطاب والتلقي والتأويل.

- أولاً: القص في علاقته بالسلطة الدينية والسياسية والتراتبية الاجتماعية:

أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح:

القص كما عرّفته المعاجم العربية القديمة يتضمن تتبع الأثر والإخبار؛ فقَصَصْـت الشـيء إذا تَتَبّعتْ أثره شيئاً بعد شيء، وقصَّ آثارهم يقصها قصاً وقصصـاً تتَبّعها بالليل. وقيل هو تتبُّع الأثر في أي وقت كان. وتقصص الخبر تتـبّعه، والقـص اتّباع الأثر. ولهذا فإنَّ القاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنَّـه يتتبع معانيها وألفاظها. والقاص: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسَـوقِه الكـلامَ سوقاً. والقص فعل القاص إذا قصَّ القصص، والقصة "الخبر وهـو القصص والأمر والحديث. والقصصُ: الخبرُ المقصوص، بالفتح ووُضِعَ موضـع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التي تُكتب"[1].

([1]) لسان العرب، مادة (قصص)

ونلحظ أن كلمتي (قص) و(قصة) هما اللتان ستردان في القرآن والحديث والمتون الرسمية المبكرة. وسيظل حضورهما قائماً بارزاً إلى عصور تالية، ولا سيّما في علاقة القصة والقصص القرآني بمبحث الإعجاز كما سنبين في الفصل الأول من الباب الثاني[1].

ويحيلنا المعجميون العرب القدامى على طائفة من الأحاديث النبوية التي تحمل حكماً دينياً على القص. والأحاديث هي: "لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مُختال"، و "القاص ينتظر المقْت"، و "إنّ بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا"[2]. وفي مقابل هذه الأحكام الدينية السالبة للقص ورد حديث في كتاب (القُصاص والمذكرين) لابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) يدل على احتفاء الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالقاص: "أخبرنا عبدالخالق بن أحمد بن يوسف قال: أنا عبدالواحد بن علي العلاّف قال: ثنا أبو الفتح محمد بن أحمد بن أبي الفوارس قال: أنا العبّاس بن الفضل قال: ثنا الحسين بن إدريس قال: ثنا هشام بن عمّار قال: ثنا صدقة قال: ثنا عثمان بن أبي العاتكة عن علي بن يزيد عن القاسم عن

---

(١) انظر: الفصل الأول من الباب الثاني؛ آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم.

(٢) انظر: الحديث الأول في سنن أبي داوود ومسند أحمد، والحديثان الثاني والثالث في المعجم الكبير للطبراني، وجاء تفسير المعاجم العربية القديمة للأحاديث الثلاثة كما يلي: الحديث الأول: لا ينبغي القص إلا لأمير يعظ الناس وغيرهم بما مضى ليعتبروا ، وإمّا مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير. ولا يقص مكتسباً، أو يكون القاص مختالاً يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرائياً يرائي الناس بقوله وعمله لا يكون موعظة وكلامه حقيقة. وقيل أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يلونها في الأول ويعظون الناس فيها، ويقصون عليهم أخبار الأمم السالفة . وفي الحديث الثاني "القاص ينتظر المقْت لما يعرف في قصصه من الزيادة والنقصان. وفي الحديث الثالث "إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا " وفي رواية "أي اتكلوا على القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم أو العكس لما هلكوا بترك العمل أخلدوا إلى القصص".

أبـــي أمامـــة قـــال: صـــلى رســـول الله (صلى الله عليه وسلم) فإذا برجل من الأنصـــار[1] قاعد يقص على الناس ويذكرهم، والناس مقبلون عليه بوجوههم. فلمـــا نظـــر الرجل إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) مقبلاً قطع قصصه. وقام للنبـــي (صـــلى الله علـــيه وسلم) من مجلسه فأشار إليه بيده أن أثبت مكانك. وجلـــس النبي (صلى الله عليه وسلم) في أدنى الناس ولم يتخطَ أحداً. فلما فرغ الـــرجل مـــن قصصه قام إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فجلس إليه، والتفت الـــناس إلـــى النبي (صلى الله عليه وسلم) فإذا هو خلفهم. فقال النبي (صلى الله عليه وسلم): لا تقم من مجلسك، ولا تقطع قصصك فإني أمرت أن أصبر نفسي مـــع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه. وقال: لئن أصبر نفسي مع قوم يذكرون الله، عزّ وجل، من حين يصلون الصبح إلى أن ترتفع الشمس أحـــب إلـــي من أن اعتق أربع رقاب مؤمنات من ولد إسماعيل، ولئن أقعد مع قـــوم يذكـــرون الله، عزّ وجل، من حيث يصلون العصر إلى أن تغيب الشمس أحب إليّ من أن أعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل"[2].

وأحســـب أنّ لا تعارض بين الأحاديث النبوية السابقة؛ فالمنظور الذي صـــدر عـــنه الرســـول (صلى الله عليه وسلم) في رؤيته للقص كان منظوراً عقائديـــاً إســـلامياً. ويحمـــل الحديث "إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا" أو "لما هلكوا قصُّوا" دلالة تجرد القص من أي معنى، وتجعله رديفاً للأحاديث الباطلة.

---

[1] هـــو "عـــبدالله بن رُواحة بن ثعلبة الأنصاري(رضي الله عنه) توفي ٨هـــ، من الخَزْرج: صـــحابي يعـــد مـــن الأمراء والشعراء الراجزين. كان يكتب في الجاهلية. وشهد العقبة مع السبعين من الأنصار. وكان أحد النقباء الاثني عشر، وشهد بدراً وأحداً والخندق والحديبية. واســـتخلفه النبـــي (صلى الله عليه وسلم) على المدينة في إحدى غزواته وصحبه في عمرة القضـــاء. وـــله فيها رجز. وكانَ أحد الأمراء في وقعة مؤتة، فاستشهد فيها". الأعلام، م٤، ص٨٦.

[2] انظـــر الحديـــث في : كتاب القصاص والمذكرين" تحقيق قاسم السامرائي، ط١، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـــ، ص ص ٤٠-٧١.

وإلـــى جانـــب هذه الدلالة تعضد الأحاديث التالية هذه الدلالة العقائدية، وتجعل القـــص منحصـــراً فـــي فئات ثلاثة، أمير أو مأمور أو مختال. وعندما يكون القـــاص أميراً أو مأموراً فإنه يكون منضوياً في الحكم الديني؛ لأنّه يؤدي واجباً عقائدياً. أمّا عندما يصدر عن تصوّر خاص للقص فإنّه سيفارق الثقافة العقائدية إلـــى ثقافـــة أخرى مغضوب عليها لأنّها خارجة عن النسق القيمي الإسلامي. ولهـــذا فإنّـــه يُوصف بأنه مختال أي طالب شهرة زائفة بين الناس. وهذا النوع مـــن القصـــاص هم الذين ينتظرهم المقت. وقد احتفى الرسول(صلى الله عليه وســـلم) بالقـــاص الأنصـــاري (عبدالله بن رُواحة) لأن قصه اندرج في السياق الوعظي والتذكيري الإسلامي. ولذا عُدّ قصه مساوياً لعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل.

وإلـــى جانـــب القاص الأنصاري تنقل لنا الأخبار الواردة عن الرسول (صـــلى الله علـــيه وسلم) في كتب السيرة والمصادر القديمة عن التقاء الرسول (صـــلى الله علـــيه وسلم) بقاصين هما أبو قائد أو أبو قتيلة (النضر بن الحارث بـــن كَلَدة) (ت٢هـــ)، والقاص الآخر هو تَميم الداري (ت٤٠هـــ). وأمّا النضر بـــن الحـــارث بـــن كَلَـــدة فيتصل نسبه بالرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى عـــبدالدار بـــن قصي. وقد كوّن هذا القاص ذاكرة قصصية زاخرة بالأساطير والعجائب وأحاديث الأولين نتجت عن مخالطته اليهود والنصارى ومن رحلاته الكثـــيرة إلـــى بـــلاد الفرس ومملكة الحيرة[1]. ومكّنته هذه المعرفة الهائلة من الـــتعرّف إلى قرب مبعث الرسول(صلى الله عليه وسلم). ولهذا كان يقول: "أنا والله يـــا معشر قريش أحسن حديثاً منه، فهلم إليّ فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثـــم يحدثهـــم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار، ثم يقول: بماذا محمد أحسن

---

[1] عـــن النضر بن الحارث بن كَلَدة: انظر: ابن هشام، السيرة النبوية ج١، ص٣٣٦-٣٤٠؛ الســـهيلي، الروض الأنف، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩ هـــ/١٩٨٩م، ج٣، ص١٢٤، ابـــن الأثـــير ، الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، م١، ص٥٩٢-٥٩٦.

حديـثاً مني؟"[1]. ولأنّ النضر بن الحارث كان يمثل تهديداً عقائدياً للدين الجديد فقـد أُنزِلَتْ فيه طائفة من الآيات القرآنية الكريمة. وقد توعّدت سورة (الجاثية) هذا القاص بعذاب أليم وذلك في قوله تعالى ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ يَسْمَعُ آيَاتِ اللهِ تُتْلَى عَلَيْهِ ثُمَّ يُصِرُّ مُسْتَكْبِراً كَأَن لَمْ يَسْمَعْهَا فَبَشِّرْهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (الجاثية: ٧-٨)

وكانـت نهاية هذا القاص القرشي بعد غزوة بدر عندما وقع في الأسر مع صاحبه عُقبة ابن أبي معيط فأمر النبي (صلى الله عليه وسلم) علي بن أبي طالب بقتله، وأمر عاصم بن ثابت بقتل عُقبة[2]. إذن عندما يهدد القاص النسق العقائدي الإسلامي يكون مآله الموت[3].

وقـد كانـت مرويات النضر الأسطورية موظفة في نمط مضاد للنسق الثقافـي الإسـلامي ولذلـك أُقصـيت وأُقصي القاص الذي رواها أمّا إذا كان العجيـب والغريـب وارداً لتأكـيد ثـبات النص الديني ومعتقداته فإنّ الاحتفاء بالقـاص سيكون كبيراً. وهذا يفسر تلقي الرسول(صلى الله عليه وسلم) لحديث تمـيم الـداري، وتماهـيه مـع خطابه العجائبي كما بيّنا في حديثنا عن نص الـرحلة[4]. وكان هذا الخطاب المنبئ بنهاية العالم متسقاً مع أشراط الساعة في النص الحديثي. ولهذا فإنّ حديث تميم الداري لقي قبولاً عند الجغرافيين العرب القدامـى كمـا لقي قبولاً من قبل عند أصحاب الحديث. وقد ألّف شهاب الدين

---

[1] سـيرة ابن هشام، ج١، ص٣٣٧. قال ابن إسحاق: وكان ابن عبّاس (رضي الله عنهما) يقـول: فـيما بلغني نزل فيه، أي في النضر، ثمان آيات من القرآن: قول الله عز وجل ﴿إذ تُـتلى علـيه آياتُـنا قال أساطيرُ الأولين﴾ [القلم:١٥] وكل ما ذُكِرَ فيه من القرآن. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] السهيلي، الروض الأنف، ج٣، ص١٢٤.

[3] وخاصـة أن النضر كان يشكّك في صحة الرسالة المحمدية. وكان من ضمن وفد قريش الـذي أراد اختـبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) وإحراجه في طائفة من الأمور الغيبية، ولأنـه كـان شديد الأذى للإسلام والمسلمين فقد حاول مرة اغتيال الرسول(صلى الله عليه وسلم). انظر: سيرة ابن هشام، ج١، ٣٣٧-٣٣٨.

[4] انظر: الفصل الأول، ص٦٦ وما بعدها.

المقدسي الشافعي (ت٦٦٥هـ) كتاباً ردَّ فيه على المتشككين في أمر رحلة تميم الداري أسماه "إفحام المماري بأخبار تميم الداري"[١].

ب- أولية القصص في الإسلام:

إنَّ المتتبع للنصوص المبكرة التي تحدثت عن القصص والقصاص في الإسلام يفجأه عجز هذه النصوص عن بيان أول قاص في الإسلام. إذ تحاول بعض هذه النصوص إحالة هذه الأولية إلى الرسول(صلى الله عليه وسلم) نفسه فمما يروى "أنّ الحسن بن علي مر يوماً، وقاص يقص على باب مسجد المدينة. فقال له: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال : كذبت محمد القاص. قال الله عز وجلّ: ﴿فاقْصص القَصَص﴾. قال الرجل: فأنا مذكر. فقال الحسن: كذبت محمد المذكّر قال له عزّ وجل ﴿فذكّر إنّما أنت مذكّر﴾. فسأله الرجل: فما أنا فأجابه الحسن: المتكلف من الرجال"[٢]. وقد أشار ابن الجوزي في سياق تعليقه على خبر عبدالله بن رُواحة الأنصاري، الذي ذكرناه، أنّ القص كان نادراً في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم)[٣]. وأورد ابن الجوزي أخباراً عدة عن أول قاص في الإسلام، وعن تَميم الداري، وعبيد ابن عمير، والحرورية أو الخوارج. وجاء ذكر تَميم الداري في خبرين "، حدثني الزَبيدي عن الزُهري عن السائب بن يزيد أنه لم يكن يقص على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر. وكان أول من قص تَميم الداري: استأذن عمر بن الخطاب أن يقص على الناس قائماً فأذن له عمر"[٤]. وورد ذكر تَميم الداري في خبر آخر "قال المصنف: إنَّما أشار ابن عمر وابن سيرين

---

(١) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص ٦٣، وذكر هذا الكتاب حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ) في كتابه (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون)، ج١، ص ٣٧١ (كتاب إفحام المماري بأخبار تمَيم الداري).

(٢)تاريخ اليعقوبي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ج٢، ص ٢٢٧-٢٢٨.

(٣)انظر: كتاب القُصاص والمذكرين، ص٧٧.

(٤)المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

إلـــى اشـــتهار القصـــص وكثرته وإلا فقد روينا أن عمر أذن لتميم الداري في القصـــص"[1]. وورد اسم عبيد بن عُمير "أنبأنا أبو بكر بن أبي طاهر عن أبي محمـــد الجوهـــري عـــن أبي عمر ابن حيوية قال: ثنا أيوب الجلاب قال: ثنا الحـــارث بن أبي أسامة قال: ثنا محمد بن سعد قال: ثنا عفان قال: ثنا حماد بن ســـلمة عـــن ثابـــت قـــال: أول مـــن قصّ عبيد بن عُمير على عهد عمر بن الخطّاب"[2].

إذن يـــتفق هذان الخبران في تحديد زمن القص بأنّه في عهد عمر بن الخطـــاب فـــي حين يختلفان في اسم القاص. وفي مقابل هذين الخبرين نجد أن هناك أخباراً تربط أولية القص بالحرورية الخوارج أو زمن الفتنة: "إذ لم يقص علـــى عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر ولا عمر، وإنما كان القصص حين كانت الفتنة". و"أول من قص الحرورية أو قال الخوارج"[3].

ونحســـب أنّ هذه الأخبار التي أرادت أن تحدد أول قاص في الإسلام كانت تروم الحديث عن القاص المنتدب أو المُكلّف من أولي الأمر سواء أكانت سلطة دينية أو سياسية. ولهذا فإنّ إيراد الرسول (صلى الله عليه وسلم) بوصفه أول قاص في الإسلام لا يتسق مع القص بدلالته الابتداعية.

ويـــرد ذكـــر الخوارج في هذه الأخبار على أنهم أصحاب بدعة محدثة مـــنكرة[4] عـــندما أحدثوا القصص ولذلك لا يتورع ابن الجوزي عن وصفهم بـــأنهم مـــثل بنـــي إســـرائيل الذيـــن هلكوا لما قصُّوا. ولأنّ الخوارج اشتغلوا بالقصـــص عن حكم القرآن ومالوا إلى آرائهم فوقع لذلك ذم القصاص كما وقع ذم الخوارج. " وذلك حين أظهرت الخوارج القصص، وأكثرت منه كره التشبه

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص ٧٨.

[2] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[3] المصدر نفسه، ص ٧٦ "يقصد بالفتنة مقتل عثمان بن عفان وحرب صفين والجمل.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

بهـــم لأنهم كانوا إذا هووا أمراً صيّروه حديثاً "[1]. ولهذا حذّر أبو عبد الرحمن الســلمي مــن الحــرورية قائلاً لجلسائه " لا يجالسنا حروري ولا من يجالس القصاص"[2]. وأحسب أنّ الخوارج بوصفهم من الفئات الخارجة على السلطان اســتحقت مــن الفقهــاء وأصحاب الحديث مثل هذه النعوت؛ وكان نصيبهم أن يكــون القــص المذموم من إبداعاتهم. بيد أنّ المتمعن في أحداث الفتنة الكبرى كمــا جــاءت فــي المصادر التاريخية يجد أن جعل القص نسقاً سياسياً ملتبساً بالوعظ والتذكير قد ظهر عند علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. فمما يــرويه ابن الأثير " أنّ علياً كان إذا صلى الغداة قَنَتَ ودعا على خصومه من مؤيــدي معاويــة فلما بلغ ذلك معاوية فعل هو الآخر الشيء ذاته"، وأمر رجلاً يقــص بعــد الصبح وبعد المغرب يدعو له ولأهل الشام[3]. وفي رواية أخرى يذكــرها المقريزي نقلاً عن ابن لهيعة، عن يزيد بن أبي حبيب "أن علياً"، كرّم الله وجهــه، قَنَــتَ فدعا على قوم من أهل حربه. فبلغ ذلك معاوية. فأمر رجلاً يقــص بعــد الصبح وبعد المغرب، يدعو له ولأهل الشام. فقال يزيد: كان ذلك أول القصص" [4].

ولعــلّ هذه الحادثة كانت السبب في بروز جيل تالٍ من القصاص الذين جمعــوا بيــن القــص والقضاء إمعاناً من السلطة السياسية في تأكيد المرجعية

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص٧٨.

[2] صحيح مسلم، ج٢، ص١٥.

[3] ابــن الأثــير، الكــامل فــي التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج٣، ص٣٣٣، معنى القنوت في الصلاة: الدعاء واللجوء إلى الله سبحانه وتعالى، فكرة الاحتساب في الأعمال الصالحات وعند المكروهات أيضاً أن يحتسب الإنسان أجره على الله بالتسليم والصبر.

[4] الخطــط المقريــزية، ج٢، مطبعة النيل، القاهرة، [١٩٠٦]، ج٢، ص٢٥٣؛ انظر أيضاً: ابن دقماق، كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٣،ج٤، ص٧٢.

الدينـية لهـذه الطائفـة. ولهذا فإن المصادر القديمة تتحدث عن سليم بن عتر التجيبـي، وهو كما يصفه الكندي كان " أول من قص بمصر سنة تسع وثلاثين ثـم لمـا كـان عام الجماعة سنة أربعين ولاه معاوية القضاء " [1]. وقد عرّفه الكـندي أنه " قاص الجند زمان عمرو بن العاص، وكان ممن شهد خطبة عمر رضـي الله عنه بالجابية، وحضر فتح مصر"[2]. ولكن إلى جانب هذه الأخبار التـي توحـي لـنا بـورع سليم التجيبي وصحبته للخليفة عمر فإن ابن حجر العسـقلاني (ت٨٥٢هـ) في كتابه (رفع الإصر عن قضاة مصر) يورد بعد روايـة الكندي السبب الذي دعا معاوية إلى تعيين التجيبي في منصب القضاء؛ إذ بعد قنوت علي ودعائه على من خالفه أحدث معاوية كما يقول الليث قصص الخاصة فولّى رجلاً على القصص إذا سلّم الإمام من صلاة الصبح جلس فذكر الله وحمـده ومجّـده وصلى على نبيه وسلم ودعا للخليفة ولأهله ولأهل ولايته وجـنوده، ودعـا على أهل حربه وعلى الكفار كافة، وكان سليم يرفع يديه في قصته"[3]. ويبدو أن سليماً التجيبي كان هو ذلك القاص الذي عيّنه معاوية بعد الفتـنة لأننا نجد اسماً آخر ينافس ابن عتر في هذه الأخبار. وربما كانت أولية ابـن التجيبـي فـي إحـداث قصص الخاصة الذي يفترق عن قصص الوعظ والتذكـير للعامـة كانت الدافع وراء الثورة العنيفة لصلة بن الحارث الغفاري، مـن أصحاب النبي (صلى الله عليه وسلم)، عندما خاطب التجيبي قائلاً: " والله مـا تركـنا عهـد نبيـنا، ولا قطعـنا أرحامنا حتى قمت أنت وأصحابك بين أظهـرنا"[4]. ومـن الذين جمعوا أيضاً بين القص والقضاء في العصر الأموي

---

[1] كـتاب الـولاة وكـتاب القضـاة، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٠٣.

[2] المصدر نفسه، ص٣٠٤.

[3] رفـع الإصـر عن قضاة مصر، تحقيق حامد عبد المجيد، ط١، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧، ص٥٤٧، الولاة والقضاة، ص٣٠٤.

[4] كتاب الولاة والقضاة، مصدر سابق، ص٣٠٤.

عـبد الرحمن بن حُجيرة (ت٨٣هـ) الذي ولي القضاء في عهد عبد العزيز بن مـروان. ويروي الكندي أنّه عندما ولّى عبد العزيز بن مروان عبد الرحمن بن حُجيرة القصص خُبِّر أبوه بذلك، وكان بالشأم فقال: " الحمد لله ذكر بني وذكّر. فلمـا ولاه القضاء أخُبر أبوه بذلك فقال: هلك ابني وأهلك"[1]. ويتضح من هذا الخـبر أن والـد عبد الرحمن بن حُجيرة كان واعياً للفرق بين قصص العامة الـذي يهـدف إلـى الوعظ الديني الخالص وبين واعظ السلطان الذي يوظّف الخطاب الديني في خدمة النص السياسي المتسلط (للحاكم).

ويذكـر الكـندي طائفـة من القضاة الذين جمعوا بين القضاء والقص الأمـر الـذي جعل وظيفتهم أشبه ما تكون بوظيفة المحتسب. ومن هؤلاء أبو الخير مرثد بن عبدالله اليزني الذي كان قاضياً في الإسكندرية. وفي سنة خمس عشـرة ومـئة للهجـرة تولاهما عقبة بن مسلم الهمداني، وتبعه ثوبة بن نمر الحَضْـرمي. وخلفـه إسماعيل بن نعيم الحَضْرمي في سنة عشرين ومئة فكان يقرأ القرآن واقفاً، وإذا أراد أن يقص جلس، وكان أول من فعل ذلك"[2].

وكانت السلطة تستقطب القصاصين ذوي الشهرة الذائعة الصيت. فعالم مصـر وفقـيهها الليـث بن سعد (ت١٧٥هـ) عندما يبلغه نبأ وصول القاص الـبغدادي منصـور بن عمّار يجري عليه ألف دينار كي يقيم في مصر، حتى يكون قصه محتوياً من قبل السلطة[3].

لقد تشكّل القص في الإسلام من مصدرين ديني وسياسي. ولهذا ستفيدنا المصـادر الفقهـيّة وكتب الحسبة في بيان تشكّلات القص وعلاقاتها بالأنساق الثقافيّة في الثقافة العربية الإسلامية.

---

(١) كتاب الولاة والقضاة ، ص٣١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧.

جـ- القص والسلطة الدينية:

ميّز ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) بين ثلاثة أصناف في فن القص؛ فهناك القصص والتذكير والوعظ فيقال قاص ومذكر وواعظ. وحاول ابن الجوزي أن يبرز الفوارق الدلالية بين هذه المعاني الثلاثة، فقد جعل القص مقصوراً على اتباع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها. وأمّا التذكير فهو تعريف الخلق نعم الله عز وجل وحثهم على شكره وتحذيرهم من مخالفته. وأمّا الوعظ فهو تخويف يرق له القلب[١]. وعلى الرغم من هذه المحاولة للتحديد إلا أنّ ابن الجوزي يصرح أنّ اسم القاص أصبح عاماً للأحوال الثلاثة، ولعلّ ذلك يعود إلى تخليط الناس بين هذه الأحوال " فكانوا يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المُذكِّر"[٢]. وابن الجوزي الذي كان واعظاً نظر إلى القص والقاص نظرة أخلاقية دينية تقرنه بالكذب، وتجعله والأحاديث الموضوعة المفتراة على النبي (صلى الله عليه وسلم) سيان. وقد أورد ابن الجوزي تسمية أخرى للقاص هي (العمالقة)[٣].

ويشير ابن الأخوة محمد بن محمد بن أحمد القرشي (ت٧٢٩هـ) أن الفقهاء والمتكلمين والأدباء والنحاة يسمون أهل الذكر والوعظ قصاصاً[٤]. وإذا كان مصطلح (القص) لم يتحدّد عند ابن الأخوة، وظلّ الوعظ والتذكير مرادفين للقصص فإنّ تاج الدين عبد الوهاب السُّبكي (ت٧٧١هـ) في كتاب الحسبة (معيد النعم ومبيد النقم) يميز القاص ووظيفته "فالقاص هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف. وينبغي له ألا يذكر إلا ما يفهمه العامة ويشتركون فيه: من الترغيب في الصلاة، والصوم

---

[١] انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ٣٣٦؛ الخطط المقريزية، ج٢، ص ٢٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٦٦.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص١٧٨.

[٤] معالم القربة في أحكام الحسبة، عني بنقله وتصحيحه روبن ليوي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧، ص ٢٧٢.

وإخـــراج الـــزكاة والصدقة، ونحو ذلك ولا يذكر عليهم شيئاً من أصول الدين، وفـــنون العقـــائد وأحاديث الصفات فإن ذلك يجرهم إلى ما لا ينبغي"[1]. أي أنّ معـــرفة القاص يجب أن تراعي المتلقي العام فتقدم المعرفة الدينية في صورة مبســـطة بعـــيدة عـــن مناقشـــة الأصول العقائدية التي جرت عدداً كبيراً من القصاصـــين إلـــى الخلـــط واللـــبس والتدليس. ويميز السُّبكي بين نوعين من القصـــاص انطلاقـــاً من المكان الذي يجري فيه القص، فلدينا (قارئ الكرسي) وهـــو مـــن يجلـــس علـــى كرسي يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفســـير فيشـــترك هـــو والقاص في ذلك، ويفترقان في " أنَّ القاص يقرأ من صـــدره وحفظه ويقف، وربّما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات، وأمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [2].

وقـــد تبنى جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـــ) التفرقة التي أوردها ابن الجوزي بشأن أصناف القص الثلاثة[3].

وشـــكّل كذب القصاص وافتراؤهم بالأحاديث الباطلة محوراً لمقامة من مقامـــات الســـيوطي أسماها مقامة (تسمى بالفتّاش على القُشّاش) حذّر فيها من الكـــذب مستنداً إلى المرجة الدينية (النص الحديثي)، كما حشد في مقامته هاته طائفة كبيرة من الأبيات المنذرة للقصاص المارقين بسوء العذاب، منها[4].

غـــدا القصاصُ في ذلٍ وسُحقٍ ومرجعُهُ إلى نَارِ التّعيـــــرِ

---

[1] معيد النعم ومبيد النقم، ط٢، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٣-١١٤ .

[2] المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

[3] انظـــر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط٢، المكتب الإســـلامي، جدة، ١٤٠٤هـــ/١٩٨٤م، ص٢٦٩ وما بعدها، وانظر مقامة السيوطي، (مقامة تســـمى بالفـــتّاش علـــى القُشّاش)، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، ج٢، ص٨٥٦ وما بعدها.

[4] شرح مقامات جلال الدين السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٨٨٣، انظر أيضاً: طرز العمامة في التفرقة بين المقامة والقمامة، المصدر نفسه، ج٢، ص٧٦٥.

على الموضوعِ لمَّـا قَـدْ رواهُ وَردَّ عليه ذُو العلمِ الغزيـرِ
فَـلا عجبٌ لجُهَّـالٍ هَوتـهُ فمنهُ القصُّ مُصلحُ للحمَيـرِ

ونكاد نجد عند ابن الجوزي صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقـد صنّف هذا الفقيه الحنبلي مؤلفات عدة تناولت القصاصين لعلّ من أظهرها كـتاب (القصاص والمذكرين). و(تلبيس إبليس)، و (صيد الخاطر) [1]. وتبرز أصـالة ابـن الجوزي في كون التالين له من الفقهاء ومصنفي كتب الحسبة لم يـتجاوزوا أصـناف القصـاص الـثلاثة التـي جـاءت في كتاب (القصاص والمذكرين). وأحسب أنّ كون ابن الجوزي واعظاً ومذكراً[2] قد أسهم بصورة كبـيرة في توظيف الحديث النبوي والموروث السلفي النقلي من أقوال الصحابة والتابعيـن في بلورة رؤية دينية للقص. ولم تتسامح هذه الرؤية أبداً في شروط الحديـث الصـحيح ومواضـعاته. ولهذا فإنّ اتكاء بعض القاصين واستعارتهم الإسـناد الشـرعي قـد قُوبِلَ بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد الخـبر التالـي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إيـراد إسـناد وهمـي " صلّى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصـافة فقـام بين أيديهم قاص فقال: حدّثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قـالا: ثنا عبد الرزاق عن معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله (صلى الله علـيه وسـلم) من قال: لا إله إلا الله، خلق الله تعالى له من كل كلمة منها طائـراً منقاره من ذهب وريشه من مرجان. وأخذ في قصه نحواً من عشرين ورقـة. فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين ويحيى ينظر إلى أحمد بن حنبل فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما سمعت بهذا إلا هذه الساعة قال:

---

[1] انظر: تلبيس إبليس، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤، صيد الخاطر، تحقيق آدم أبو سنينة، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧.

[2] انظـر عـن مجالس ابن الجوزي: رحلة ابن جبير، ط٢، ذاكرة الكتابة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٨، ص١٨٥-١٨٨.

فســكتنا جميعاً حتى فرغ من قصصه. وأخذ القطيعات ثم قعد ينتظر بقيتها فقال لــه يحــيى بن معين بيده: تعال فجاء متوهماً لنوال يجيزه. فقال له: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهــذا أحمــد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله فإن كان لا بدَّ والكذب فعلى غيرنا فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم قال: لم أزل أسمع أن يحــيى بن معين أحمق ما تحققته إلا الساعة. فقال له يحيى بن معين: كيف علمــت أنــي أحمق؟ قال: كأن ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. قد كتبت في سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فوضع أحمد كمــه علــى وجهــه وقال: دعه يقوم فقام كالمستهزئ بهما"[1]. وما جرى بين ســليمان بــن مهــران الأعمش وبين أحد القصاصين يقترب كثيراً من الخبر الســابق " يذكر أنه دخل البصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال: حدثنا الأعمــش عن أبي إسحاق عن أبي وائل. فتوسط الأعمش الحلقة، وجعل ينتف شــعر إبطه فقال له القاص: يا شيخ ألا تستحي؟ نحن في علم وأنت تفعل مثل هذا! فقال الأعمش: الذي أنا فيه خير من الذي أنت فيه. فقال: كيف؟ قال: لأني في سنة وأنت في كذب، أنا الأعمش ما حدثتك مما تقول شيئاً"[2].

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سلطة القاص الناشئة وإلى استهانة ـؤلاء القصــاص بالمرجعــية الدينية النقلية واستخفافهم بها. وهذا يؤكد أنَّ ســاص كــانوا يعتمدون على المتلقي العام، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم داً عــن أيــة ســلطة معرفية أو دينية. ولهذا لم يتورع القاصان في هذين ــن عن نسبة أحاديثهما إلى يحيى بن معين، وأحمد بن حنبل، والأعمش ورهم جميعاً.

تصاص والمذكرين، ص١٥١.

واص، ص٤٩.

وقــد انتبهت السلطة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص، ولذلك أرادت أن تتضــوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. فقد أجاز علي بن أبي طالــب قاصــاً عندما تبيّن له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بهــا. " كــان علــي بن أبي طالب يدخل السوق وبيده الدِّرة، وعليه عباءة قطواني قد شق وعُفت حاشيتاه يقول: يا أيها التجار خذوا الحق، وأعطوا الحق تســلموا، لا تردوا قليل الربح، تحرموا كثيره، ونظر إلى رجل يقص فقال له: أتقــص ونحــن قريبو عهد برسول الله؟ لأسألنك فإن أجبتني وإلا خفقتك بهذه الــدِّرة. ماثبات الدين وزواله؟ قال: أمّا ثباته فالورع وأما زواله فالطمع. قال: أحســنت فقــص فمثلك فليقص"[1]. وفي حين كان رد علي بن أبي طالب على القاص الجاهل الذي لا يعرف الناسخ والمنسوخ أنه قال له:"هلكت وأهلكت"[2]. وقــد اســتند ابن الجوزي إلى هذه الرؤية الدينية في تحديده مواصفات القاص وهي[3]:

- لا ينبغــي أن يقص على الناس إلا العالم المتقن فنون العلوم لأنه يُسأل عــن كل فن، فإن الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسأل عن الحديث، والمحدث لا يكــاد يُسأل عن الفقه، والواعظ يُسأل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملاً.

وينبغي للواعظ أن يكون حافظاً لحديث رسول الله عارفاً بصحيحه وسقيمه ومســنده ومقطوعه ومعضله، عالماً بالتواريخ وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد، فقيها في دين الله، عالما بالعربية واللغة، فصيح اللسان. ومدار ذلك كله على تقوى الله عز وجل، وإنه بقدر تقواه يقع كلامه في القلوب.

- ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص٧٩-٨٠.

[2] المصدر نفسه، ص٧٩.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص٧٩-٨١.

- ينبغـــي للواعظ أن يترك له فضول العيش ويلبس متوسط الثياب ليقتدى به.
- لا يقص إلا بإذن أمير.

وتشكّل ثقافة القاص من منظور ابن الجوزي روافد اتباعية قائمة على الاقـتداء بالسـلف الصـالح. والمعـرفة النقلية عند القاص تُعضّدها المعرفة السياسية التي تجعل القاص مستوعباً في خطاب السلطة. أمّا من يتصدى للقص ويخـرج عـن هذه الثقافة الشرعية والرؤية العالمة للقص فإنه سيكون مقصياً ومنضوياً في مصاف العوام وثقافة الهامش. وسيتبع التالون لابن الجوزي هذه الـثقافة النخـبوية؛ فابن السُبكي يحدّد مصادر القاص في قوله " لا بأس بقراءة إحـياء علوم الدين للغزالي وكتاب رياض الصالحين والأذكار للنووي، وكتاب سلاح المؤمن في الأدعية لابن الإمام، وكتاب شفاء السقام في زيارة خير الأنام للشـيخ الإمـام الوالد، وكتب ابن الجوزي في الوعظ لا بأس بها ولا يخفى ما يحذر منه هؤلاء من كتب أصول الديانات ونحوها"[1].

يعـود موقـف السـلطة من القص والقاص عند ابن الجوزي للأسباب الستة التالية[2]:

أمّـا أولها: فإنّ القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا أرادوا ما لـم يكـن على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنكروه حتى إنّ أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن قال زيد " أتفعلان شيئا لم يفعله رسول الله (صلى الله عليه وسلم)".

وثانـيها: أنّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته خصوصاً ما ينقل عـن بنـي إسرائيل وفي شرعنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من

---

[1] معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٤، أيضاً: السيوطي: المقامة، (الفتّاش على القشاش)، شرح مقامات السيوطي، ج٢، ص٨٥٦-٨٨٦.

[2] انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦-٦٧.

التوراة إلى رسول الله. فقال له: عنك يا عمر. خصوصا إذ قد عُلِمَ ما في الإسرائيليات من المُحال كما يذكرون أن داود، عليه السلام، بعث أوريا حتى قُتِلَ وتزوّج امرأته. وأن يوسف حلّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي. وقال: ليست معصيتي بعجب.

وثالثها: أنّ التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث، والتفقه في الدين.

ورابعها: أن في القرآن من القصص، وفي السُنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتيقن صحته.

وخامسها: أنّ أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصُّوا فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

وسادسها: أنّ عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فلهذا كره القاص من كرهه.

ولعلّ خروج القصاص في عهد ابن الجوزي عن هذه المرجعية العلمية الموضوعية هو الذي أثار استياء ابن الجوزي؛ فالنص القصصي ينبغي أن يلتزم بما جاء في القرآن والسنة النبوية. وتشكّل نصوص القص بمعزل عن هذه المطابقة الحرفية لا ينظر إليه على أنه تشكّل للعجائبي في سياقات إبداعية وإنما يُنظر إليه على أنه ثقافة العوام الدنيا. فبعد أن كان الحضور في مجالس القاص للمميزين من الناس " تعلّق بهم، أي بالقصاص، العوام والنساء فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتنوعت البدع في هذا الفن"[1]. وفصّل ابن الجوزي الحديث في هذه المجالس، وعن متلقيها مما سنعرض له في مبحث تالٍ.

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧٧.

د- أدب العامة/ أدب الخاصة:

شـكّل خطاب السلطة المحرّك الأكبر لتأريخ رسمي يحضر فيه الخليفة والسـلطان وواعظـه في حين تغيب العامة ولا تحضر إلا في الأنساق التابعة لهـذه السلطة. والمتتبع لمرجعيات الثقافة الرسمية يجد أن ذكر العامة غالباً ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسباً صيغة اجتماعية عامة فيقال "عامة الخلق وعامـة الأمم"[1]. وقد عرّف الصفدي العامة بأنها "خلاف الخاصة، قبل ذلك، لما كانوا كثيرين لا يحيط بهم البصر فهم في ستر عنه"[2]. وقد عُنيت المصادر القديمـة ببيان صورة العامة كما هي في الثقافة (العالمة)؛ أي الثقافة الرسمية. ففـي مقـابل العالم الفقيه يقع العامي الوضيع[3]. والعامة متهمة دائماً بقصور عقلهـا وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات والشطحات علـى أنهـا حقائق يقينية لا شكّ فيها. ولذلك وصفهم العتّابي بأنهم بقر أي أن خصائص الجنس العاقل لا تنطبق عليهم أبداً. ففي خبر أورده ابن الجوزي عن العتّابي:" أخبرني المبارك بن أحمد الأنصاري قال: أنا محمد بن مرزوق، قال: أنا أحمد بن علي بن ثابت، قال: أنا الحسن بن الحسين. قال: أنا أبو الفرج علـي بـن الحسين الأصبهاني قال: أخبرني الحسن بن علي [ثنا ابن] مهرويه قـال: حدّثني أحمد بن خالد قال: حدّثني علاّن الورّاق قال: رأيت العتّابي يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك أما تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كـنا في دار فيها بقر أكنت تحتشم أن تأكل، وهي تراك؟ قال: فقلت: لا. قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام فوعظ وقص حتى كثر الزحام عليه. ثم قال لهـم: رُوي لـنا من غير وجه أن من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار. قال:

---

(1) الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص٧٨؛ النويري، نهاية الأرب، ج٤، ١٧٤.

(2) الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، ص١٠.

(3) أبـو يعلـى الفـرّاء، المعـتمد في أصول الدين، حقّقه وقدّم له: وديع زيدان حدّاد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٦.

فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئ به نحو أرنبته ويقدره هل يبلغها. فلما تفرقوا قال لي العتّابي: ألم أخبرك أنهم بقر[1]؟".

ومن الألفاظ التي أطلقت على العامة لفظ (الدَّهْماء)، وهم كما يعرفهم ابن منظور " الجماعة من الناس. الكسائي يقال: دَخَلْتُ في خَمَرِ الناس أي في جماعتهم وكثرتهم، وفي دَهْماء الناس أيضاً مثله، وقال:

فَقَدْناك فِقْدانَ الربيعِ ولِيتَنا فَدَيْناكَ مِن دَهْمائنا بأُلوفِ

والدَّهْماء: العددُ الكثير. ودَهْماء الناس: جماعتهُم وكثرتُهم[2]، وقد جاء في وصف ابن الجوزي لطبائع الدَّهْماء أنَّ " أكثر الخلائق على طبع رديء لا تقوّمه الرياضة، لا يدرون لماذا خلقوا ولا ما المراد منهم. وغاية همتهم حصول بغيتهم من أغراضهم. ولا يسألون عند نيلها ما اجتلبت لهم من ذم، يبذلون العرض دون الغرض، ويؤثرون لذة ساعة، وإن اجتلبت زمان مرض. يلبسون عند التجارات ثياب محتال، في شعار مختال، ويلبّسون في المعاملات، ويسترون الحال. إن كسبوا فشبهة، وإن أكلوا فشهوة. ينامون الليل وإن كانوا نياماً بالنهار في المعنى، ولا نوم إلا بهذه الصورة. فإذا أصبحوا سعوا في تحصيل شهواتهم بحرص خنزير، وتبصبص كلب، وافتراس أسد، وغارة ذئب، وروغان ثعلب. ويتأسفون عند الموت على فقد الهوى لا على عدم التقوى ذلك مبلغهم من العلم"[3]. ومن معاني العامة السُوقة، وهم كما قال الحريري: " ليسوا أهل السوق، بل هم الرعية وسموا بذلك لأن الملك يسوقهم إلى إرادته، فيقال رجل سوقة وقوم سُوقة"[4]. ونجد مثل هذا التعريف عند

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٩.

[2] اللسان، مادة (دهم).

[3] صيد الخاطر، ص ٣٦٧.

[4] درة الغواص في أوهام الخواص، ط١،تحقيق عرفان المطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ص١٩٨.

الجوهـــري الـــذي عـــدَّ "السُوقة من الناس هم غير السلطان"[١]. وأطلقت على العامـــة أيضـــاً ألفـــاظ كثـــيرة فهم أصحاب الإهانات، وأبناء الأنذال، والسفل، والسقاط، ومنهم الرعاع، والهمج، والغوغاء لأنهم كالجراد إذا ماج بعضها في بعـــض. والغوغـــاء، أهل السفه، والخفة، وهم الأوباش، والطرارون، والغواة، والسفهاء[٢].ومن العامة السواد، والنطاف، والتجار، وباعة الطريق يتجرون في محـــتقرات البـــيوع، ومنها الفلاح والحشوة والصناع والباعة ومنها المعلمون، والكـــناس، وبـــائع البطـــيخ، والـــزجّاج، والقصّـــاب، والبقّال، وبائع الجرار، والطبيب[٣].

وهذه الرؤية العالمة التي تحقر شأن العامي هي التي جعلت المؤرخين والـــرحّالة العرب القدامى يغفلون عامدين أي تلقٍ لهذه الفئات. إذ إنّ رواياتهم حافلـــة فقـــط بســـير الملـــوك والخلفـــاء والســـلاطين وصراعاتهم السياسية والاجتماعية. وإذا ما جاء ذكر للعوام يكون هذا الذكر مقدّماً بما يشبه الاعتذار إلى المتلقي الخاص. فالرحّالة المقدسي يذكر في مقدمة كتابه (أحسن التقاسيم)؛ أنـــه لـــن يذكـــر فـــي كتابه صدراً مشهوراً أو علَماً أو سلطاناً جليلاً إلا عند ضـــرورة أو خلال حكاية[٤]. وإذا ما اضطر للحديث عن شخص خلاف تلك

---

[١] الصحاح، مادة (سوق).

[٢] أبو سعد، نصر بن يعقوب الدينوري، التعبير في الرؤيا، أو القادري في التعبير، مخطوط بمـــتحف بغداد، رقم ٥٩٨، نقلاً عن فهمي سعد، العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

[٣] انظـــر :الطـــبري، تـــاريخ الرســـل والملـــوك،ط١، دار المعـــارف،١٩٦٩،ج٨، ص٤٩٦،٤٦٨،٤٤٨، ج٩، ص٣٦٣.

[٤] انظـــر: المقدســـي، أحســـن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة المثنى، بغداد، [١٩٠٠]، ص٨.

الفئات المميزة في المجتمع فلن يسميه باسمه، وإنَّما سيسميه رجلاً ويذكر محله لئلا يدخل في جملة الأجلة[1].

وفي مقابل العامة تقع الخاصة أو الصفوة والنخبة وعلية القوم. وقد عبّر عبدالحميد الكاتب عن التحوّل الكبير في الأنساق الثقافية للشاعر والخطيب؛ بعد أن كانا يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحولة إلى سلطة في أواخر العصر الأموي. وقد حدّد عبدالحميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن "بكم ينتظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع فيئهم، وتعمر بلادهم فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون، وأبصارهم التي بها يبصرون، وألسنتهم التي بها ينطقون، وأيديهم التي بها يبطشون"[2].

وقد شكّل "انتظام الملك" الوظيفة الأولى لهؤلاء الكتاب. وكانت استعانة السلطة السياسية الأموية بكاتب الديوان سعياً منها لتدوين نصوصها؛ أي لممارسة سلطتها الثقافية. ويبدو أن انتصار حملة العلم الشرعي من فئة الفقهاء وأصحاب الحديث في عصر التدوين جعل البون شاسعاً بين عرف السلطة الديني وسنن التدوين وأعرافه "فالتدوين الانتقائي الذي سعت إليه السلطة الأموية لم يخلق خطاباً سلطوياً موحداً، فقد تشكّل إلى جانب هذا التدوين الانتقائي تدوين متسع لنصوص متعددة كانت (السنة) مشكّلها الرئيس. وهذا

---

(١) انظر: المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص٨. ومن أمثلة تقسيم الناس إلى خاصة وعامة ما قام به القاضي النعمان، في افتتاح الدعوة، تحقيق فرحات الدشراوي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥. ص٣٠٦؛والمجالس والمسايرات، مطبوعات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨، ص ٥٥٦؛ وتقسيم المقريزي في اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تحقيق محمد حلمي، القاهرة، ١٩٧١، ج٢، ص١٢٦.

(٢) انظر: عبدالحميد بن يحيىالكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دراسة وإعداد إحسان عبّاس، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨، ص٢٨١.

يعنـــي أنّ خطـــاب الشـــيعة والخـــوارج والقدرية والمرجئة قد أُقصي من هذا التناول. ويعني أيضاً أن خطاب السلطة كان مهدداً. ومن هنا كان سعيها لخلق بلاغة سلطانية/ أدب سلطاني يقف جنباً إلى جنب الخطاب الديني (السني)[١].

وحـــدّد الجـــاحظ أصـــول ثقافة (النخبة)، ومرجعياتها عندما أفرد باباً كاملاً، في الكتاب المنسوب إليه (التاج في أخلاق الملوك)، للحديث عن شروط المســـامر والمـــنادم وأوصـــافهما[٢]. وســـيؤكّد الكُتاب بعد الجاحظ هذه الثقافة النخـــبوية التـــي تدور في فلك السلطان[٣]. والمنادمة عند الجاحظ يحكمها ذلك الـــتمايز الطبقي الذي ميّز التحوّل من ثقافة قبلية إلى ثقافة مدينية حضرية. ولا ســـيّما أنّ أخلاق الملوك عند الجاحظ تستمد شرعيتها من آداب ملوك الأعاجم الذيـــن كانـــت لهـــم الفرادة والتميز والأولية فعنهم كما يقول الجاحظ : " أخذنا قوانيـــن الملك والمملكة وترتيب الخاصة والعامة، وسياسة الرعية، وإلزام كل طبقة حظها والاقتصار على جديلتها[٤]". ولذلك كان "من أخلاق الملك أن يجعل ندمـــاءه طـــبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع إذ كانوا على أقسام وأدوات"[٥].

---

(١) رضـــوان السـيد. الجماعة والمجتمع والدولة: سلطة الإيديولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧، "الكاتب والسلطان: دراسة في ظهور كاتب الديوان في الدولة الإسلامية، ص ١٣٣ وما بعدها.

(٢) انظـــر: التاج في أخلاق الملوك، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة ١٩١٤، ص ١٩، وما بعدها (باب الدخول على الملوك، مطاعمة الملوك، المنادمة، صفة ندماء الملك).

(٣) تدفقت الكتب والكتابات والمدوّنات كي تكون دليلاً للسمار والمنادمين قبل أن يقدموا إلى الخلـــيفة. انظـــر: على سبيل المثال: ابن النديم، كتاب الفهرست، (أخبار الندماء، والجلساء والأدباء، والمغنين والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم، ص ١٥٧ – ١٧٣).

(٤) الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، مصدر سابق، ص٢١.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٩.

وخطـــاب الســـلطة، وفقـــاً للجـــاحظ، هو خطاب يتجاور فيه المقدّس بـــالمدّنس. ولكـــن لا يعني هذا التجاور إذابة الحدود الفاصلة بينهما؛ فالتراتبية الصـــارمة تقتضـــي وجـــود هذه الفوارق التي يحكمها خطاب السلطة الموحّد. ولهـــذا لا ضـــير " أن يحتاج الملك إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأســـه، ويحـــتاج المضحك لحكايته كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى الهـــزل كمـــا يحـــتاج إلى أهل الجد والعقل، ويحتاج إلى الزامر المطرب كما يحـــتاج إلـــى العالم المتقن"[1]. وتصبح صفات النديم وفقاً لهذا المنظور الثقافي ثقافـــة تابعة للسلطة؛ فقد رُسِمَ أنموذج هذا التابع السلطاني وحُدِّدت مواصفاته. وتمثّل هذا التابع ثقافة السلطة تمثلاً جيداً مكّنه من إعادة إنتاجها؛ أي أنه مارس على نفسه ما أسماه بيبربورديو العنف الرمزي[2].

ونظرة متمعنة في شروط المنادم والمسامر في النسق الثقافي المتحوّل، زمـــن العباســـيين، تدلـــنا على تمكن السلطة من إنتاج خطابات تابعة لها؛ فمن أظهـــر صـــفات الـــنديم عـــند الجاحظ "أن يكون عارفاً بمنازل الطريق وقطع المســـافة، دلـــيلاً بهدايته وأعلامه ومياهه، قليل التثاؤب والنعاس، قليل السعال والعطـــاس، معـــتدل المزاج، صحيح البنية، طيب المفاكهة والمحادثة، قصير المياومة والملايلة، عالماً بأيام الناس ومكارم أخلاقهم، عالماً بالنادر من الشعر والســـائر مـــن المثل، مستطرفاً من كل فن، آخذاً من الخير والشر بنصيب. إن ذكر الآخرة ونعيم أهل الجنة، حدثه، أي الملك، بما أعدّ الله تعالى لأهل طاعته مـــن الثواب فرغّبه فيما عنده؛ وإن ذكر النار، حذّره ما قرب إليها فزهّده مرة

---

(١) الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، ص١٩.

(٢) العـــنف الرمزي، مصطلح استخدمه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو ويعني به أنه " فـــي تشكيلة اجتماعية محددة تميل المؤسسات المغلوبة إلى معاودة إنتاج أنموذج التعسف الثقافـــي الغالـــب"، انظـــر: بيـــير بورديو: العنف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

ورغّبه أخرى. فإنّ بالملك أعظم الحاجة إلى من كانت هذه صفاته، وبالحرا إذا أصاب هذا أن لا يفارقه إلا عن أمر تنقطع به العصمة، وتجب به النقمة"[1].

وإذا كان عدد كبير من ندماء الملك أو السلطان يلتزمون بخطاب السلطة في المنادمة فإنّ بعض المنادمين وهم قلة كانوا يضعون شروطهم لهذه المنادمة، ولا سيّما إذا كان المنادم من أهل السواد، ولا يستطيع بأية حال من الأحوال التخلي عن طبائعه الفطرية المتأصلة في نفسه لاستعارة قناع آخر لا ينتمي إليه. فمما يروى "أن المعتصم كأن يأنس بعلي بن الجنيد الإسكافي وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد فقال المعتصم يوماً لمحمد بن حمّاد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له يتهيأ حتى يزاملني، فأتاه فقال: إنّ أمير المؤمنين يأمرك أن تزامله، فتهيأ لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم فقال علي بن الجنيد: وكيف أتهيأ؟ أهيئ لي رأساً غير رأسي؟ أأشتري لحية غير لحيتي! أأزيد في قامتي!! أنا متهيئ وفضلة. قال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وما هي؟ هات يا من تدري. قال ابن حمّاد: شرط المعادلة الإمتاع بالحديث والمذاكرة والمناولة، وألا يبزق، ولا يسعل ولا يتنحنح، ولا يمخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفاقاً عليه من الملل فلما أكثر عليه في هذا الوصف والشروط قطع عليه كلامه، وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمُّة زانية وهو كشخان، فرجع ابن حمّاد فقال للمعتصم ما قال "فضحك المعتصم وقال: جئني به فجاءه فقال: يا علي أبعث إليك تزاملني فلا تفعل؛ فقال: إنّ رسولك هذا الجاهل الأزعر جاءني بشروط حسّان الشاشي وخالويه المحاكي، فقال: لا تبزق، ولا تفعل كذا، وجعل يمطط كلامه، ويفرقع صاداته، ويشير بيديه ولا تسعل ولا تعطس، وهذا لا يقوم لي"[2].

---

(١) الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك ، ص ٦٩-٧٠.

(٢) المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٥٦-٥٩، السواد: ما حوالي الكوفة من القرى والرساتيق. وسوادها ما حوالي قصبتها وفسطاطها من قراها ورساتيقها. وسواد الكوفة والبصرة قراهما. لسان العرب، "مادة سود".

وعلى الرغم من ظهور طائفة (المضحكة) في صدر الإسلام والعصر الأموي. إلا إن إضحاكهم لم يتعدَ على الدوائر المحرمة كالدين والسياسة. وإن كانت النوادر المضحكة والأداء المضحك لا يخلو من إقذاع جنسي في كثير من الأحيان. ولعلّ أشعب يُعد أنموذجاً لهذه الطائفة أي المُضحكة. وقد عرّفه الأبرش الكلبي لهشام بن عبدالله بأنه "مُضْحكة المدينة"[١]. ويبدو أنّ المُضحك في العصر العبّاسي اقترن اقتراناً كبيراً بالمحاكاة وهي أداء تمثيلي كان يتسم بقدر كبير من التقمص في أداء الشخصيات المقلّدة. وكما في حكاية أبي القاسم البغدادي لم تخرج محاكاة هؤلاء المضحكين عن خصوصية النمط الفردي الذي يرغب المبدع في محاكاته[٢]. وقد أُطلقت على هؤلاء المضحكين نعوت عدة منها: المضحك، والمطاليب، والمساخر، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم[٣]. وكانت محاكاة المضحكين عند العباسيين ممتزجة بالنوادر والحكايات الهازلة والخليعة. ووُصِفَ عبُادة المخنَّث أنه "كان من أطيب الناس وأخفهم روحاً، وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون، وكان معه، فخرج حاذقاً بالطبيخ ثم مات أبوه فتخنّث، وصار رأساً في العيارة والخلاعة، فوصف للمأمون، وهو إذ ذاك، حدث فاستحضره فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى ومازح فاستطابه المأمون" [٤].

---

(١) ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج١/٢٨٧. وعن أشعب انظر: Franz Rosenthal . Humar In Early Islam, Leiden E.J. Brill 1956.

(٢) عن الحكاية والمحاكاة، انظر: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٢-٤٠.

(٣) انظر: القاضي الرشيد الغسّاني، الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٥٩، ص ٢٢٠.

(٤) انظر: الشابشتي، الديارات، تحقيق كوركيس عوّاد، ط٢، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٦٦، ص١٨٥.

وتمثّل بعض هؤلاء المضحكين خطاب السلطة الغالبة؛ فعرّضوا بخصوم العبّاسيين من العلويين. وكان عبادة المخنث في اتصاله بالمتوكل مُمثلاً لهذا النوع من التعريض[1]. ومن هؤلاء المحاكين أيضاً الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، وكان قد انضوى إلى أحمد بن محمد ابن المُدبِّر "فحمى به ضياعه وأملاكه، ووقف على استثقال ابن مُدبّر لأحمد بن طولون، وأخرج حكايته في تزمته وكلامه. فيضحك ابن مُدبّر ومن حضره، فاتصل ذلك بابن طولون فأحضره ثم قال له: بلغني أنك تتنادر بي، ولك في الناس مندوحة فاحذرني، فإنك إن وقعت لم ينفعك ابن المُدبِّر ولا غيره، فجحد هذا واعتذر إليه منه، ثم انصرف إلى ابن المُدبِّر وقال: يا سيدي لو شاهدت أحمد بن طولون يؤنبني فقال: ما قال لك؟ قال: اصبر حتى أريك صورته ومعاتبته، ثم تلبّس، وجلس يحكيه، ويقتص ما لقيه به"[2]. والحسين بن شعرة في محاكاته لابن طولون لم يقتصر على محاكاة حديثه ومخارج حروفه، وإنما كانت محاكاته شاملة له حتى في هيأته وزيه الذي يتزيا به. وما كان اعتذاره لابن طولون إلا تقية يتستر بها اتقاء غضبه. وبهذا يمثل المحاكي ابن شعرة نمطاً مضاداً لمحاكي السلطة (عُبادة المخنّث). وربّما اتخذ المضحك من إضحاكه واسطة للنقد السياسي عندما يمزج الجد بالهزل، ويعرض بالخليفة في ثنايا الخطاب الساخر. وكان الخليفة يفهم هذا الخطاب دون أن يعترض عليه، ودون أن يصيب صاحبه أدنى عقاب. فقد كان للمعتصم مضحك اسمه إبراهيم يُعرف بالهفتي، فأمر له المعتصم بمال، وتقدم إلى الفضل بإعطائه فلم يعطه شيئاً فبينما الهفتي يوماً عند المعتصم يمشي معه في بستان له، وكان الهفتي يصحبه قبل الخلافة، ويقول له فيما يداعبه: " والله لا تفلح أبداً، وكان مربوعاً

---

(١) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٧، ص٥٥.

(٢) أحمد ابن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

بديـــناً، وكان المعتصم خفيف اللحم، فكان يسبقه ويلتفت إليه، ويقول: مالك لا تســـرع بالمشـــي؟ فلمـــا أكثر عليه في ذلك قال الهفتي مداعباً له: كنت أراني أماشـــي خلـــيفة .. والله لا أفلحـــت أبداً. فضحك المعتصم فقال: وهل بقي من الفـــلاح شيء لم أدركه بعد الخلافة؟ فقال: أتظن أنك أفلحت؟ لا والله مالك من الخلافة إلا اسمها ما يتجاوز أمرك أذنيك إنما الخليفة الفضل؟"[1].

وأمّـــا المقامة بوصفها نوعا سردياً جديداً فقد نشأت في محضن الأدب الرســـمي وسط احتفاء الثقافة النقدية. وأصبحت المقامة في بعض مقامات بديع الـــزمان الهمذانـــي ذات صـــلة وثـــيقة بالقصيدة المادحة وتطوّرها في الشعر العبّاسي حيث الجاذبية الكبيرة التي تمارسها الحواضر الثقافية آنذاك مثل بغداد وجُـــرجان ونيســـابور وسجســـتان ومـــا حواليها. وكانت رحلة البديع في هذه الحواضـــر أشـــبه برحلة الشاعر المادح الذي يستجدي العطاء؛ فبعد أن غادر بديع الزمان مسقط رأسه، وهو لا يزال شاباً يافعاً في الثانية والعشرين، اتصل بالصـــاحب بن عبّاد في مدينة الري "حيث تزود من ثماره وحسن آثاره"[2]. ثم تـــرك الصـــاحب إلـــى جُـــرجان التي أقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية، والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم. ثم قصد نيسابور فوافاها في سنة ٣٨٢ هـــ "ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[3].

ويرحل البديع إلى خراسان وسجستان وغزنة، ويتصل بأمير سجستان (خلـــف بن أحمد). ويرجح مرغوليوث أن يكون كتاب المقامات كله قد أهدي

---

(١) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج٦، ص٢٢-٢٣.

(٢) المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص ٢٩٥.

(٣) يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٥.

إلى هذا الأمير[1]. ولا نستطيع أن نؤيد زعم مرغوليوث بإهداء الكتاب بأكمله؛ ذلك أن المقامات المدحية التي وصلت إلينا أربع مقامات هي: المقامة الناجمية، والمقامة الخلفية، والمقامة النيسابورية، والمقامة الملوكية. وأشاد البديع في هذه المقامات الأربع بأنموذج الأمير المعطاء خلف بن أحمد صاحب الأيادي البيضاء حتى شبهه بـ "كعبة المحتاج"[2]. وانفتحت مقاماته المدحية على تراث شعري رسّخ النموذج النمطي للممدوح وللشاعر المستجدي المادح. وربما كان للبديع مقامات مدحية أخرى في خلف وسواه من الأمراء لم تصلنا؛ إذ يبدو أن مقاماته ورسائله كانت الواسطة التي يستعين بها على بلوغ ثقافة الصفوة والنخبة. ويقول الثعالبي: إنه "لم يبقَ من بلدة من هذه الأنحاء إلا دخلها، وجنى ثمرتها، واستفاد خيرها وميرتها، ولا ملك ولا أمير ولا وزير ولا رئيس إلا استمطر بنوئه، وسرى في ضوئه، ففاز بغرائب النعم وحصل على غرائب القسم، وألقى عصاه بهراة، واتخذها دار قراره، ومجمع أسبابه، واقتنى ضياعاً فاخرة، وعاش عيشة راضية. وحين بلغ أشده وأربى على الأربعين ناداه الله فلباه وفارق دنياه سنة ٣٩٨هـ"[3].

---

[1] انظر: فصل مقامة من دائرة المعارف الإسلامية الجديدة. (E12) نشر الفصل ١٩٨٧، ه كارل بروكلمان، راجعه وكمّله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويتة، مجلة الثقافية عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٥.

[2] ر: المقامة النيسابورية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محي الدين عبد ص٣٠٩.

لأشعار التي ذكرها البديع على سبيل المثال في المقامة الناجمية:

ستانَ أيتها الرّاحلةْ وبحراً يؤم المنى ساحله

سدُ أرجان إن زُرتَها بَواحدةٍ مئةٍ كاملةْ

نلُ الأميرِ على ابْنِ العَميدِ كَفضلِ قُرَيْشٍ علَىَ باهلةْ

ناجمية: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

ويـــبرز راعي الثقافة الرسمية في مقامات الحريري. ويختلف أصحاب الـــتراجم فـــي اسم هذا الراعي الذي يكون أنوشروان بن خالد عند البعض[١]. والوزيـــر ابـــن صدقة[٢] عند البعض الآخر. في حين لم يصرح الحريري في خطـــبة مقاماتـــه باســـم هذا الراعي، واكتفى بقوله بأنه أشار "مَنْ إشارتُهُ حُكْم وطَاعَـــتُهُ غُـــنْم إلى أن أُنشئَ مقامات. أتلُو فيها تِلْوَ البدَيع وإنْ لَمْ يُدْرِكِ الظَّالعُ شَأْوَ الضَّليع"[٣]. وما يهمنا في هذا التقديم أنّ أنموذجاً سابقاً يُطلب من الحريري محاكاتـــه، وقد رسّخ هذا الأنموذج الذائقة الرسمية التي رأت في المقامة احتذاءً لتراث القصيدة المادحة. وغابت عن هؤلاء جميعاً الأنماط المخاتلة في مقامات الـــبديع حيـــث حضـــور شخصية المكدي التي تبرز في نسق كرنفالي يُحاكي أدوار الســـلطة محاكـــاة ساخرة تتخفّى في لبوس بلاغي. وأحسب أن الحريري كـــان منتبهاً على هذه الأنماط، ولكنه استمرأ لعبة السلطة البلاغية التي لعبها الـــبديع. وهكـــذا فبدلاً من الإظهار والكشف كان اللجوء إلى نسق الإضمار. وكأنَّ البديع والحريري كانا يريدان لنوعهما السردي الجديد الازدهار والإثمار، وأن يصبح نصاً مقبولاً في المحضن الثقافي العربي الإسلامي[٤].

وقـــد تحوّلـــت المقامـــات عـــند بعض المقاميين الذين أتوا بعد البديع والحريـــري إلـــى مقامـــات مدحية خالصة أُنْشِئَتْ للحصول على عطاء أولي الأمـــر. ومـــن هـــذه المقامـــات المقامة التي أنشأها عزالدين محمد بن محمد

---

(١) انظـــر: يـــاقوت الحموي، معجم الأدباء، ترجمة الحريري، ، الشَريشي، شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٦.

ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية، ص٢٨٦.

(٢) انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

(٣) مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ص ٤ .

(٤) ســـنناقش هـــذا المحـــور فـــي مبحـــث بلاغـــة المفارقـــة: المقدّس والمدنس، انظر: ص ٢٤٠ – ٢٤٤.

الوهراني المغربي (ت٥٧٥هـ) يصف بغداد المحروسة وسفرته إليها، ويمدح الخليفة. وهي لا تختلف عن أنموذج القصيدة المدحية في بيان الصعاب التي تجشّمها المادح كي يصل إلى الممدوح طلباً لوصله[١]. "قال الوهراني: " لما تعذّرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيتُ حبلي على غاربي، وجعلتُ مُذهّبات الشعر بضاعتي، ومن أخلاف الأدب رضاعتي. فما مررتُ بأمير إلا حللت ساحته. واستمطرت راحته، ولا وزير إلا قرعت بابه، وطلبت ثوابه، ولا بقاضٍ إلا أخذت سَيْبَهُ، وأفرغت جيبه، فتقلّبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق، وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حَجَّة الإسلام"[٢].

وقد استعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها الأولى قناع السلطة مُمثلاً في الحكاية الإطارية الملوكية لشهريار وشهرزاد. ولكنها عرفت كيف تستوعب التحويلات النصية والإضافات المُدمجة التي تتالت عليها منذ تحوّلها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهيّة لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير وحكايات وقصص ونوادر. وكما كان الإسناد المتخيّل المعزو إلى رواة مزعومين (وهميين) هو حيلة المقامة كي تحظى بصفة النص الثقافي فإن ألف ليلة وليلة تمكّنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل على ثقافة النخبة لاكتساب الشرعية كما سنبين في حديثنا عن بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية. ويمثل نص السيرة الشعبية الثقافة المغيّبة على الرغم من محاولات بعض النقاد المحدثين إرجاع بعض السير إلى

---

(١) يذكر عبدالفتّاح كيليطو: "إن كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة "فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة؛ لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعد نصاً من طرف ثقافة أخرى. الأدب والغرابة، ص ١٣.

(٢) منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص٥.

أصـــولها المثقفة التي انبثقت عنها[1]. ولجأت السيرة الشعبية كذلك إلى الإسناد المتخيّل والتمثيلات الرمزية، وهو ما سنبحثه في المحور التالي.

ثانياً: بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية:

أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية:

أسّـــس عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـــ) بكتابه (كليلة ودمنة)[2] بلاغة جديـــدة قائمـــة علـــى علاقة (القص/ السرد) بالتمثيلات الرمزية وفقاً لسياسة البلاغة القائمة على التحوّل. وهو تحوّل يجعل للإنسان المتلقي حرية الاختيار فـــي الأعمـــال والأفعـــال. ويقـــول ابن المقفع على لسان دمنة: "إنّ المنازل متـــنازعة مشـــتركة علـــى قـــدر المروءة؛ فالمرء ترفعه مروءته من المنزلة الوضيعة إلى المنزلة الرفيعة، ومن لا مروءة له يحط نفسه من المنزلة الرفيعة إلـــى المـــنزلة الوضيعة. وإنّ الارتفاع إلى المنزلة الشريفة شديد، والانحطاط مـــنها هيّـــن كالحجر الثقيل، رفعه من الأرض إلى العائق عسر، ووضعه إلى الأرض هيـــن. فنحـــن أحـــق أن نروم ما فوقنا من المنازل، وأن نلتمس ذلك بمروءتـــنا. ثـــم كيف نقنع بمنزلتنا، ونحن نستطيع التحوّل عنها"[2]. وتقتضي سياســـة الـــبلاغة كذلـــك ثنائـــية الظاهر/ الباطن. وهي ثنائية اقتضتها بلاغة

---

[1] يقول محمد رجب النجّار في حديثه عن معضلة الانتماء والتأليف في كتاب كليلة ودمنة: " إنّ كـــتاب كلـــيلة ودمنة يعكس، بحكاياته الرمزية (الأليجورية) على لسان الحيوان قصة الصـــراع بيـــن السلطة والثقافة أو بين السيف والقلم آنذاك، ولأن هذا الكتاب ينطوي على غايات سياسية تحريضية، فقد ادعى ابن المقفع أنه نقل هذا الكتاب من الهندية عبر البهلوية أو الـــنص الفارسي المعروف باسم (البانج تنترا أو أسفار الحكمة الخمسة)، ولكن المقارنات النصـــية الحديـــثة بين كتاب كليلة ودمنة (الأصل الهندي) بعد العثور عليه قد أثبتت أن ابن المقفـــع أعاد إنتاج هذا الأصل بروح عربية إسلامية. وبإضافات تزيد على نصف الكتاب". محمد رجب النجّار، التراث القصصي، مجلد ١، ص١١١-١٢٩.

[2] ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص١٢٢.

المقموعين التي توسلت بها في سبيل الإبانة فإذا كان "الظاهر مستغنياً بظهوره يمنح نائله لكل من يقاربه في ذاته، فهو لا يعطي سوى القشور التي تلهي. وأمّا الباطن فمستور متأبٍ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل"[1].

وتمثّلت الكتابة الرمزية التي هي بحاجة إلى تأويل لا يعلمه إلا أولو العلم والفطنة في كتابات الحروفيين من الشيعة، وهي كتابة تستلزم الكشف عن مغاليق الحروف وتأويلاتها في سبيل فهمها. أي أنّها كتابة باطنة لا تقوم على ثنائية الظاهر/ الباطن[2]. في حين مثّلت (مرايا الأمراء)[3] عند ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وسهل بن هارون (ت٢١٥هـ) في (النمر والثعلب)، و(الأسد والغوّاص) لكاتب مجهول من القرن الخامس للهجرة، وأمثولات الحيوان في ألف ليلة وليلة، وبعض المنظومات الرمزية في المقامات ثنائية الظاهر/ الباطن. وتُعد (مرايا الأمراء) أدب نصائح يرسّخ سلطة الملك المسندة إلى حق التفويض الإلهي. ويشكّل الحكيم (المثقف) أداة من أدوات الحكم. إذ يقول دمنة: "إن السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم، ولا يباعدهم لبعدهم

---

(١) جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء، تانسيفت، ١٩٩٣، ص٣٤.

(٢) عن كتابات الحروفيين الشيعة، انظر:حسن طلب، ولكم في القصص حياة: قراءة في تجليات المقدّس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. **مجلة فصول**، م١٢، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص ص٣٨-٥٥.

(٣) مصطلح (مرايا الأمراء): الجنس الأدبي المعروف (بمرايا الأمراء): تشكّل قصص الحيوان أو القصص على ألسنة الحيوانات جزءاً منه، وهو جنس قديم عرفه الإغريق والفرس والبيزنطيون. واستمدته الثقافة العربية منهم في القرن الثامن للميلاد، أي في حقبة كانت فيها بنيته قد ثبتت، كما أنّ المعالم الفكرية قد صارت جزءاً أساسياً من بنيته بحيث لا يمكن التمييز في كثير من الأحيان بين ما هو نمطي أو كليشيه وبين ما هو رأي الكاتب أو الجامع أو المصنف. عن هذا النوع انظر:

A. K. S. Lambton, Islamic Mirror for Princes in Theory and Practice in Medieval Persian Government, London, 1980, PP 419-442 .

ولكنه ينظر إلى ما عندهم وما يحتاج فيه إليهم"[1]. ويقول الغوّاص في (حكاية الأسد والغوّاص): "وقد قالت الحكماء: شيئان لا يصلح أحدهما إلا بالانفراد، والآخر لا يصلح إلا بالاشتراك: المُلك والرأي. فكما أن المُلك لا يصلح إلا بالانفراد، وكذلك الرأي لا يصلح إلا بالاشتراك"[2]. بيد أنّ التحوّل الذي كان يسعى المثقف إلى إحداثه انتهى بقتل دِمنة على يد السلطان. ونجا مرزوق ثعلب سَهْل بن هارون بعد أن أثبت أنه لم يكن له تأثير على الذئب الذي عمل مستشاراً له. وعاد الغوّاص إلى عزلته قانعاً بأن يبقى على قيد الحياة، وأن يموت بعد ذلك ميتة طبيعية[3].

ووظّفت ألف ليلة وليلة أمثولة الحيوان الوعظية (Fable) التي وردت في حكاية المفتتح، ووردت كذلك متضمنة في بعض حكايات الليالي كما أنها امتدت لتشكّل مفصلاً سردياً رئيساً في حكاية (الملك شمّاس والوزير جليعاد)[4].

وترد أمثولة الحيوان الأولى في ألف ليلة وليلة على لسان الوزير (والد شهرزاد). ويكون تداخل الحكايات الثلاث (حكاية الحمار والثور، وحكاية التاجر وزوجته، وحكاية الديك والكلب) في سياق تحذير شهرزاد من زواجها من شهريار. فقد كان استماع التاجر إلى حوار الديك والكلب سبباً في إنقاذه من موت محتوم إذا ما أفشى سره (معرفته لغة الحيوان التي مكنته من معرفة ما يدور بين الحمار والثور). وفي الأمثولة الأولى تُحذّر شهرزاد من إفشاء معرفتها الجليلة بعد أن "قرأت كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك

---

[1] كليلة ودمنة، ص ٥٣.

[2] حكاية الأسد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس للهجرة، تحقيق رضوان السيد، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص٥٣.

[3] انظر: سهل بن هارون، حكاية النمر والثعلب، حققّها وقدّم لها وترجمها، عبد القادر المهيري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.

[4] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦١-٥٠٣.

الخالية والشعراء"[1]. ويكون رد شهرزاد على والدها أنها تصر على زواجها من هذا الملك فإمَّا "أن تعيش وإمَّا أن تكون فداءً لبنات المسلمين"[2]. وشهرزاد في هذا الرد لا تفترق عن بيدبا الحكيم عندما قال لتلامذته: "رأيت أن أجود بحياتي فأكون قد أتيت فيما بيني وبين الحكماء بعدي عذراً"[3]. كما نادى إخوان الصفا بأن يكون الساعي لما يتصدون له مخلصاً حتى الموت؛ "فملاقاة الموت في سبيل صلاح الإخوان هو الجهاد الصحيح، وهو تذكير ضمني بفعل التضحية الذي قام به الأئمة من قبلهم، وعلى رأسهم من يجود بنفسه صيانة لرعاياه"[4].

ولم تشترط شهرزاد قارئاً مثالياً، ولم تفرض شروطها لقراءة المحكي السردي على الملك شهريار على النقيض من (كليلة ودمنة) التي افترضت وجود قارئ (متعالم) يكون له وحده الحق في فك مغاليق النص واستكشاف نصوصه، وهي معرفة مقصورة على الخاصة دون العامة/ العوام.

ونقرأ في (كليلة ودمنة): " ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته ...، ويجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود"[5].

ونقرأ في رسالة الحيوان، لإخوان الصفاء:

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥.

[2] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3] كليلة ودمنة، ص٣٨.

[4] رسائل إخوان الصفاء، وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥.

[5] كليلة ودمنة، ص ص ٨٣-٨٤.

"أعلـم أيها الأخ إنا قد بينا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب، ولا تظن بـنا ظن السوء. ولا تعد هذه الرسالة من ملاعبة الصبية، ومخارقة الإخوان، إذ عادتـنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظاً وعبارات وإشارات كيلا يخرج بـنا عمـا نحن فيه، وفقكم الله لقراءتها واستماعها وفهم معانيها، وفتح قلوبكم، وشرح صدوركم، ونوَّر بصائركم لمعرفة أسرارها، ويسَّر لكم العمل بها"[١].

وتكـون أمـثولات الحيوان الواردة في الليالي على لسان شهرزاد بنى سـردية محددة متماسكة قائمة على التراسل والتداعي. وتتميز أمثولة الحيوان الأولى الواردة على لسان والد شهرزاد (بالاقتصاد السردي)؛ إذ لم تتجاوز هذه الأمـثولة ثـلاث حكايات متداخلة في حين تمتاز سائر أمثولات شهرزاد بأنها مركـبة قائمـة علـى تعدد الراوي في حين يكون المروي له واحداً. وعلى النقـيض مـن الحكايات السردية الأخرى الواردة في الليالي، التي تستمد قوتها من صراعها مع الزمن "فالتوقف عن السرد يعني موت الراوية شهرزاد "، فإنَّ الأمـثولات الـواردة في الليالي تستمد قوتها من تأثيرها على المتلقي. وذلك عائد إلى طبيعتها التكرارية أو السرد التكراري[٢].

ويمكـن أن نصـنف أمثولات الحيوان الواردة في الليالي إلى صنفين: الصنف الأول هو الحكايات الواردة من الليلة السادسة والأربعين بعد المئة إلى اللـيلة الثانـية والخمسـين بعد المئة إذ ترد الأمثولات في سياق ينفصل عن الـتفريع الـذي يمـيز سـرد الليالـي. وتبدأ هذه الأمثولات بطلب من الملك شهريار:

- "ثـم أنَّ الملـك قـال لشـهرزاد: أشـتهى أن تحكـي لي شيئاً من حكاية الطيور"[٣].

---

[١] رسائل إخوان الصفاء، ج٢، ص٣٧٧.

[٢] Ferial Jabouri Chazoul, The Arabian Nights, A Structural Analysis, P 107

[٣] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٠١.

- "فقال لشهرزاد: "ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات"؟[1].
- "فقال الملك: يا شهرزاد والله، إن هذه حكاية مليحة، فهل عندك حديث في حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة في التخلص من الهلكة"[2].

والحكايات الواردة في هذا الصنف هي (حكاية الطيور والوحوش مع ابن آدم)، و(حكاية طير الماء والسلحف)، و(حكاية الثعلب والذئب)، (حكاية الفأرة وبنت عرس)، (حكاية السُّنور والغراب)، (حكاية الثعلب والغراب)، و(حكاية القُنفذ والورشان)، و(حكاية القرد والرجل السارق). وتصدر هذه الحكايات عن مجاز (الحذر). وتصبح الأبيات الشعرية الواردة فيها دوالاً بيانية مطلقة على الحذر وسوء الظن بالآخرين. إذ ينجو الغراب من الثعلب بحسن فطنته وسوء ظنه بالآخرين في حين تقع الفأرة ضحية حسن النية بجارتها بنت عرس. كما أنَّ هذه الحكايات ترسخ مقولة القضاء والقدر "لأنه لا ينفع الحذر من القدر"[3]. ولذا وقعت البطة على الرغم من حرصها على النجاة في شرك الصياد، ووقع (العصفور الوزير) في الشرك أيضاً[4].

أمَّا الصنف الآخر من أمثولات الحيوانات فيمتد من الليلة المئة التاسعة إلى الليلة الرابعة والعشرين بعد المئة التاسعة. وهي تُروى على ألسنة عدة شخصيات في حكاية مفردة هي حكاية (الملك جليعاد). ويكون ورود هذه الأمثولات في سياق الجدل الحكائي الهادف إلى إثبات فكرة أو تخطيء سلوك، أو تدعيم موقف من المواقف. وينبني هذا الصنف في الغالب على قاعدة القياس التشبيهي الممتد؛ فيستوفي أغراضاً بيانية تتخطى نطاق الجملة الكلاسيكية الضيقة إلى المبنى النصي المفتوح الذي يحقق مقاصد "التوضيح"

---

(1) ألف ليلة وليلة، ج1، ص٣١٨.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص٣١٥.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص٣٢٠.

(4) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و"التزويق" و"الترويج" و"التشويق"[1]. والأمثولات في هذا الصنف هي كالتوالي: (حكاية السُّنور والفأر)، و(حكاية السمكات)، و(حكاية الغراب والحية)، و(حكاية حمار الوحش والثعلب)، و(حكاية الغراب)، و(حكاية العنكبوت)، و(حكاية الثعالب والذئب)، و(حكاية الدُّراج والسُلحف).

وتمتاز حكاية (الملك جليعاد والوزير شمَّاس)، بأن الأمثولات الواردة فيها، كما أشرنا، لها وظائف متعددة. وهي جميعها تشكّل أنموذجاً لإصلاح المثقف الحكيم في مواجهة السلطة. وتبدأ الأمثولة الأولى في هذه الحكاية في تأويل المفسِّر (معبّر الأحلام)، الحلم الذي رآه الملك جليعاد. ويقوم تأويل هذا المصنف على وظيفة استباقية (تنبؤية). فهو كي يفسر للملك أنه سيأتيه غلام وارث لملكه، ولكنه سيكون جائراً يستعين بحكاية (السُّنور والفأر). فالملك الذي سيأتي سيخون العهود. وهو يتماثل بهذا مع السُّنور الذي غدر بالفأر فنال عقابه. والوزير شمَّاس كان يعلم تفسير هذا الحلم ولكن خوفه من السلطة هو الذي جعله يخفي نصف التأويل مُظهِّراً الجزء الذي سيسر الملك[2].

وتستعقد العلاقة مع السلطة عندما يأتي الملك الشاب. وتصبح حكاية (الثعالب) الواردة على لسان الوزير (شمَّاس) للملك الجديد (الطاغية وردخان) تأكيداً لأحقية الملك في السلطة عندما يلتزم بالعقد الاجتماعي مع مواطنيه. إذ تقول الثعالب: " نخاف أن يبغي بعضنا على بعض، ويميل القوي بقوته على الضعيف فيهلك الضعيف منا، فينبغي لنا أن نطلب حكماً يحكم بيننا، ونجعل له نصيباً فلا يكون للقوي سلاطة على الضعيف"[3].

---

[1] فريال جبوري غزول، قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، **مجلة فصول**، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص١٤٤.

[2] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦٢.

[3] المصدر نفسه، (حكاية الثعالب)، ج٢، ص٤٨٩.

وقــد نجحــت شهرزاد بذكائها في جعل أمثولة الحيوان حمولة معرفية دلالــية تعــرض لمجــتمع الســلطة برموزها الحيوانية (ذئب وأسد وثعلب). وتصبح أحكام العلاقة بين السائس والمسوس في التزامها بالعقد الاجتماعي هي المشــكلة للمجتمع الذي يسعى المصلح والمثقف (شهرزاد والوزير شمّاس) إلى تحقيقه. وقد نجح هذا المشروع الإصلاحي عندما ثاب (ورد خان) إلى رشده، ورجــع عــن غــية وتماديه، واعترف للوزراء والحكماء الذين قتلهم بالفضل. ونجــح هــذا المشروع أيضاً في صورة التحوّل الكبير الذي طرأ على شهريار عــند استماعه لحكايات الليالي واعترافه لشهرزاد الحكيمة المثقفة بأنها غيّرت رؤيــته للعالم وللأشياء. ومحور نجاح الليالي أنها تعايشت مع رموز السلطة، ولــم توجــه نقــداً مباشراً لها كما فعل ابن المقفع على سبيل المثال في (كليلة ودمــنة)[1]، وإنّمــا كــان نقدها مبطناً مُوجّهاً للدهر والزمان والإيمان بحتمية القضاء والقدر.

ولجــأت المقامات أيضاً إلى خلق منظومتها الرمزية. ففي مقامات ابن ناقيا يأتي الحديث عن محاكاة نماذج من قصص الحيوان واستلهامها على لسان المؤلــف الــذي يقول: "هذه حكايا أحسنا العبارة فيها. وهذّبنا ألفاظها ومعانيها وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها ... وإنما وسمتها باسم مستعار علــى عادة الشعراء من تشبيب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة الــبهائم. ولــيس ذلك بمحظور وإنما هو تصرف في العبارة وراحة من تعب الجــد إلى ملح البلاغة. وقد قال بعضهم جد الأدب وهزله معاً جد. وكان ابن عَــبّاس رحمــه الله إذا أكــثر مــن الجد قال: أحمِضوا يريد الأخذ من طرف الأحاديث كما تتمرأ الإبل بالحمض إذا بشمت الكلأ"[2].

---

[1] انظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة.

[2] مقامات ابن ناقيا، ص١٢٣.

وتـــبدو الرغبة في المحاكاة واضحة عند ابن ناقيا، فلدينا نماذج سابقة تحـــيل مقامـــات ابـــن ناقيا على "حكمة وَضِعَتْ على ألسنة البهائم". ومن قام بوضـــع هذه الحكمة هم الشعراء والحكماء؛ أي الثقافة العالمة. وجعل ابن ناقيا محاكاته لهذه النماذج مفتوحة فهي لن تقتصر على أنموذج واحد فقط مثل كليلة ودمـــنة فـــي (دعـــوة الأطباء)، وإنَّما ستتجاوز ذلك إلى نماذج مفتوحة. وقد استعار ابن المقفع ما وُضِعَ على ألسنة البهائم والطير في خلق منظومة رمزية لنص مضاد للسلطة، وكان كتاب (كليلة ودمنة) أول نص مُدوَّن لهذه الحكايات والخـــرافات فـــي إطـــار الثقافة العربية. بيد أن محاكاة ابن ناقيا تبدو مخاتلة بعـــض الشيء؛ فالمنظومة الرمزية فيها تبدو ظاهرياً مجرد مشابهات سطحية واســـتعارات ســـاذجة لموروث العرب من حكايا الحيوان. فابن ناقيا يقول في مستهل تقديمه لمقاماته: "وقد ورد من أمثال العرب ما يستحيل في الحقيقة على مـــا استعمل له، ولا يسمى ذلك كذباً"[1]. ويأتي تأكيده وجوب المطابقة الحقيقية بيـــن المُؤوِّل والمؤول له؛ إذ يحيل على ما ورد في كتاب (الكامل) على لسان ولد الضب يخاطب أباه[2]:

" قد هدَّموا بيتْك لاَ أبالكا وزَعَموا أنَكَ لاَ أخَالكا
وأَنَا أَمْشِي الدأَلا حَوَالكَا "

ولا تظهـــر في (مقامة الضب) أية منظومة رمزية؛ فهذه المقامة تدور أحداثهـــا حول وفود بدوي على اليشكري، بطل المقامات في الصحراء. فيقنع اليشـــكري الوافـــد البدوي بأكل الضب، ويزين له ما يجده الإنسان من لذة في ذلـــك. ولا تعدو المقامة أن تكون مجرد استعراض لمعجم لغوي خاص بألفاظ الصـــحراء. بـــيد أن حديـــث ابن ناقيا عن اختلاط الجد بالهزل (أو الخطاب

---

[1] مقامات ابن ناقيا، ص ١٢٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الكرنفالـــي)، وفقـــاً لتعبير ميخائيل باختين[1]، يبرز في سائر المقامات الأخرى التـــي ينتهك فيها اليشكري المحظور الديني والاجتماعي. ففي المقامة السادسة يدخل الراوي وهو أحد المتكلمين في مواجهة صريحة مع اليشكري عندما رآه يشـــرب الخمـــر ويجاهر بآرائه الملحدة. وعندما يحاول المتكلم أن يصحح له عقـــيدته يـــرد علـــيه اليشـــكري: "دعنـــي مـــن خـــرافات المتكلمين وأقاويل المشرعين!"[2]

والمحاكـــاة كما أراد ابن ناقيا بيانها كانت ملتبسة عنده، وهذا ما جعله يقـــيدها بنماذج سابقة لم يستطع تمثّلها. ولهذا توخى أن تكون المحاكاة بمعنى المطابقـــة الحقيقية للوقائع. وعندما استعار ابن ناقيا مقامة (الضب) كي تكون تمثيلاً رمزياً لم تغادر هذه المقامة الحيز اللغوي. في حين أنه عندما ابتعد عن الرغـــبة فـــي المحاكاة حسب مفهومه الملتبس استطاع أن يخلق من اليشكري بطـــلاً منـــتهكاً يجـــتمع فـــيه الجد والهزل على نحو يذكرنا بحكاية أبي القاسم البغدادي.

ووظّـــف الســـيوطي (ت٩١١هـــ) المنظومة الرمزية في ثلاث من مقاماتـــه وهـــي (مقامـــة الرياحيـــن) و(المقامة المسكية) و(المقامة الياقوتية). واتخذت هذه المقامات الثلاث شكل المناظرة. وتوسل السيوطي أن يفضح بها آليات الســـلطة القمعية في مجتمعه؛ أي سلطة المماليك الجراكسة. ولذا كان الموضـــوع الجـــامع بين هذه المناظرات قضية الحكم ولمن يكون. ففي مقامة

---

[1] الخطـــاب الكرنفالـــي أو الكرنفال: "موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفـــة. فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط ويقرن المقدّس بالمدنّس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد ... إلخ". ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠.

[2] مقامات ابن ناقيا، ص١٤١.

(الرياحيـــن) تجتمع العساكر عساكر الرياحين لاختيار من هو أحق بالملك ومن تكـــون له الإمـــرة علـــى الـــبوادي والحواضر. فجلس الريّان لحضور فصل الخطـــاب. فـــتحدث الورد والنرجس، والياسمين، والبان، والنسرين، والبنفسج والآس، والـــريحان. وكل صنف من هذه الرياحين يدلل على جدارته وأحقيته بـــالملك. وتنتهـــي المناقشـــة بين الرياحين فيتفق أهل الرأي على اختيار حكم عـــدل، فيخـــتارون رجـــلاً عالمـــاً بالأصول والفروع، محيطاً بأغلب الفنون، ويذكـــرون له قضـــية الخـــلاف. فيكون جوابه "ليس أحد منكم مستحقاً عندي للملـــك"[١]. ويـــرى أن الفاغـــية[٢] هي الصالحة لهذا الأمر لأنها كانت أحب الرياحيـــن إلـــى ســـيد البشـــر. والرمز في المقامة واضح فالرياحين (الدال) ومدلولها هو أمراء المماليك المتصارعين على الحكم في حين يرمز السيوطي للفاغية المستحقة للحكم بالخليفة العبّاسي.

ولا تخـــتلف المقامتان (المسكية) و(الياقوتية) عن مقامة (الرياحين) في الرمـــز. فقد اختار السيوطي في المقامة المسكية أربعة من أمراء الطيب هم: المســـك والعنـــبر والزعفران والزباد وأجرى بينهم مفاخرة[٣]. أمّا في المقامة الياقوتية فقد كانت المفاخرة بين سبعة من اليواقيت[٤].

ولـــم يلجـــأ السيوطي إذن في هذه المقامات إلى توظيف سياق البلاغة القائمـــة على التمثيل الرمزي الذي يحتاج إلى استكشاف لعبة الظاهر/ الباطن. وربّمـــا كانـــت نزعته إلى الإفصاح والإظهار سبباً في كون مقاماته، ولا سيّما

---

[١] شرح مقامات السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٤٧٢-٤٧٣.

[٢] الفاغـــية: نـــور الحـــناء خاصة، وهي طيبة الريحة تخرج أمثال العناقيد وينفتح فيها نور صغار. اللسان مادة (فغا).

[٣] انظر :شرح مقامات جلال الدين السيوطي، مصدر سابق، ص١٠٨٢- ١١١١.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص ص ١١٤٠-١١٧١.

المقامـــات الـــنقدية تميل إلى المجاهرة والكشف مبتعدةً عن التأويل والمراوغة السّردية ينضاف إلى ذلك علاقته بأقطاب السلطة في عصره[1].

ب- بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس:

تقـــوم مقامـــات البديع والحريري على بنية المفارقة ممثلة في شخصية المكـــدي (أبـــي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي). فقد شكّل البديع بطله المكدي من تراث المكدين والسؤال والشطار والصعاليك والمعوزين، فلم تخرج ملامـــح بطله في مقاماته جميعاً عن "ذلك الرجل الذكي البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كل علم بطرف، وربّما بنصيب وافر، حاضر

---

[1] أقطاب السلطة: توطدت علاقة السيوطي بالخلفاء العباسيين بمصر فهو يقول في ترجمته لخلـيفة عصره المتوكل على الله عبد العزيز(ت٩٠٣هـ). "وألفت برسمه كتاب (الأساس في فضل بني العبّاس) وكتاب (رفع الباس عن بني العبّاس) أبقاه الله بقاءً جميلاً وأدامه على ربـــاع المسلمين ظلاً ظليلاً". السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمـــد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ج٢، ص٩٢. وفي ســـنة (ت٨٩١هـــ) قـــرر الســـيوطي في مشيخة البيبرسية ويمسعى من الخليفة المتوكل عـــبد العزيـــز (ابـــن إيـــاس، بدائع الزهور، تحقيق محمد مصطفى، ط٢، دار إحياء الكتب العربـــية، القاهـــرة، ١٩٦٣، ج٣، ص ٢٢٨). وأرجع السيوطي عظمة مصر وقوتها إلى كونهـــا دار الخلافـــة "، قائلاً: "واعلم أن مصر من حين صارت دار الخلافة عظم أمرها. وهـــذا سر من أسرار الله أودعه الله في الخلافة النبوية". حسن المحاضرة، ج٢، ٩٤، انظر أيضـــاً: الســـيوطي، تـــاريخ الخلفـــاء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦. أمّا عن علاقته بالمماليك فقد ألف السيوطي كتاباً أسماه "ذم زيارة الأمراء" انظـــر: حســـن المحاضـــرة: ج١، ص٣٤٢. وتوجـــد للســـيوطي رسالة بعنوان (الرسالة الســـلطانية) كتبها لما استدعاه الأشرف قايتباي للتردد إليه وامتنع من ذلك فوشى به أعداؤه عـــند الســـلطان، وادعوا أنه لا مستند له في الامتناع عن الاجتماع بالسلطان وأرسلها إليه فترك طلبه. (الرسالة السلطانية) مخطوط المكتبة الوطنية بباريس، رقم٢/٣٥٢١. نقلاً عن سمير الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، مقدمة التحقيق.

النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكّل، يجيد التخفي، بضاعته في الأغلب الأعم لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلب له الدهر ظهر المجن فإذا هو بعد غنى مفتقر"[1]. وقد وصف أبو الفتح الإسكندري نفسه بأنه مثل "القلمون ثوب، في كل لون يكون"[2].

والمقامة البديعية والحريرية تستلهم سمة المفارقة بين الإسناد الشرعي (الوهمي) الذي يحيل المقامة على شكل الحديث النبوي وبين مضمون المقامات الذي يدعو لقلب منظومة القيم الراسخة وتأسيس قيم جديدة[3]. وبهذا تكون المقامة جنساً أدبياً مضاداً للحديث النبوي.

وتتجلى مفارقة (الظاهر/ الباطن) أو تضاد (المخبر/ المظهر) حسب تعبير دي سي. ميومك[4]. في بعض مقامات البديع، ولعلّ من أبرزها (المقامة الخمرية). ففي هذه المقامة تتبدل شخصية المكدي وتتحول حسب تحوّل الشخصية وانتقالاتها في فضاءات الأمكنة. ويروي عيسى بن هشام حادثة حصلت له في شبابه في مجلس لهو ومجون عندما نفد الخمر فقرر صحبه (الندامى) الحج إلى الحانة ليتزودوا، وعندما كانوا في الطريق إليها

---

(1) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص١٥٧.

(2) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٩٣، (المقامة الكوفية).

(3) يقول جيمس مونرو: "إنّ هذا الإسناد وسوسة بمفارقة غاية في الأهمية، مفارقة يقصد بها إثارة الشكوك سواء بين أهل السنة أو أهل الشيعة حول نص المقامات. بين أهل السنة لأن الإسناد فيها، أي المقامة، قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أي من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث محاكاة هزلية وفي الوقت نفسه تحذرنا من قبولها بمرجعية أخلاقية أو دقة تاريخية". فن بديع الزمان الهمذاني، ترجمة أنيسة أبو النصر، **مجلة فصول**، خريف ١٩٩٣، ص١٥٦.

(4) دي. سي ميوميك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٥ وما بعدها.

سـمعوا صوت أذان الفجر فاضطروا للصلاة، ودخول المجلس والوقوف خلف الإمام. وعندما يشم الإمام رائحة "أم الكبائر" يكشف أمرهم ويضربهم بالأحذية فيفرون ناجين بأنفسهم. ويفاجأون أن الإمام هو أبوالفتح الإسكندري فيستغربون أمـره وتنسـكه، ويتمنون الهداية مثله. وفي اليوم التالي يخرج هؤلاء الشباب إلـى الحانة من جديد، فتخبرهم الساقية عن شخص يعب الخمر، ويقول الشعر، ويغنـي لها متملقاً إياها مدعياً أنه من أصل شريف. ويكتشف صحبه الندامى أنهم أمام الإمام (أبي الفتح الإسكندري)، الغيور على حرمة المسجد! وينهي أبو الفتح الإسكندري هذه المقامة بأبيات يحاول فيها أن يبرر سلوكه المفارق[1]:

ساعةً ألزمُ مخزا باً وأخرى بيتَ حانْ

وكَـذا يفعلُ مَنْ يَعقِلُ فـي هـذا الزمـانْ

وتقوم المفارقة في هذه المقامة على تضاد (المخبر/ المظهر) أو (مزاج المفارقـة). فصـاحب المفارقـة هو أبو الفتح الإسكندري الذي ينتحل سَمْت الخطـاب الدينـي (المقدس) في فضاء ديني (مقدّس) أيضاً (المسجد). وعندما ينـتقل إلـى فضاء آخر (غير مقدّس أي الحانة) يصبح خطابه منسجماً مع هذا الفضـاء الجديد. فالحانة تقرن المقدّس بالمدّنس في حين يكون فضاء المسجد فضـاءً تـتجلى فيه كافة أشكال التراتب الاجتماعي الذي يستعين بالدين لتأكيد مفردات خطابه[2].

وفـي بنـية المفارقة السردية لدينا مفارقة؛ فالراوي يبدو في كل مقامة جاهلاً بما ينتظره وهو ما يفضي به في بعض الأحيان لأن يكون ضحية خداع الـبطل وتضـليله ، "فـيعمل موقـف الـتعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي، عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً له"[3].

---

(1) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٣٣٦-٣٣٧.

(2) انظر: مفهوم الكرنفال عند: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ١٥٨-١٥٩.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص٢٣١.

وتـبرز مفارقـة المخبر/ المظهر في المقامة (الأصفهانية) للبديع؛ إذ يحـتال الإمـام بحـيلة للاستيلاء على أموال المصلين، ويتوسل بالحلم/ الرؤيا لإقـناع المتلقيـن بـأن مصدر الحلم الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي لقنه دعـاء، وأوصـاه أن يبلغه أمته، فيكتب (الإمام) بالمسك على الأوراق ويبيعه للمصـلين. وعندما يتعجب عيسى بن هشام من هذه الحيلة يبتسم له أبو الفتح الإسكندري قائلاً[1]:

النَّاسُ حُمْرٌ فجوِّزْ وابْرُزْ عَلَيهِمْ وبَرِّزْ
حَتَّى إذَا نِلْتَ مِنْهُمْ مَا تشْتَهِيهِ فَفَرِوزْ

ويقوم الإمام (المزعوم) في هذه المقامة بقلب القيم الدينية داعياً إلى قيم أخرى تناسب التحول الحاصل في الأنساق الثقافية.

ولا تخـتلف المقامة (الصنعانية) للحريري في مفارقة المخبر المظهر عـن (المقامـة/ الخمرية) للحريري. ففي هذه المقامة يعظ أبو زيد السروجي جمعـاً مـن الـناس تحلقـوا حوله في صنعاء يذكرهم بالموت واليوم الآخر والابـتعاد عـن ملـذات الدنيا ومشاغلها. ويتظاهر بالغضب عندما يجزل له الحاضـرون العطاء. وعندما يختلي بنفسه في مغارة، وينتقل من فضاء الحلقة الدينـي إلـى فضاء آخر مغاير هو فضاء الباطن (المغارة) يفاجئه الحارث بن همَّام، وقد رآه يلتهم الطيبات ويقبل على المحرمات (شرب الخمر)، قائلاً له: " أيـا هذا أيكون ذاك خبرك، وهذا مخبرك " فزفر، أي أبا زيد السَّروجي، زفرة القـيظ، وكـاد يتميز من الغيظ، ولم يزل يحملق إليه حتى خفت أن يسطو على الحارث فلما أن خبت ناره، وتوارى أواره أنشد شعراً[2]:

---

(١) انظر: المقامة الأصفهانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٦٥.

(٢) انظـر: مقامـات الحريري، المقامة الصنعانية، ص١٥-١٦ (دي ساسي). وتبرز عند البديع أنواع مختلفة من المفارقات منها: المفارقة اللفظية، وهي في أبسط تعريف " لها شكل مـن أشـكال القـول يُساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر. وغالباً ما يكون مخالفـاً للمعـنى السـطحي الظاهـر "، سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر

لبستُ الخَميـةَ أبغي الخَبيصـــةَ وأنشَبـتُ شِصّي في كِـلّ شيصـة
وصَيّـرْتُ وَعْظـــيَ أُحْبُولـــةً أُريغُ القَنيـصَ بهـا والقَنيصـــةَ
وألجْـأني الدّهـرُ حَتّـى ولَجْـتُ بلُطفِ احْتيالي علـى اللّيـثِ عيصَة
علـى أنّني لَـمْ أهَـبْ صَرفَـهُ وَلاَ نبَضَتْ لـيَ منـه فرَيصـــة
ولا شَرَعَتْ بـي علـى مَـوْرِدٍ يُدَنِس عِرْضـيَ نفْـسٌ حَريصَـة
ولـوْ أنْصَـفَ الدّهـرُ فـي حُكْمِـهِ لَمَا ملـكَ الحُكْـمَ أهْـلُ النّقيصـــة

جـ- التاريخ والتمثيلات الشعبية:

لا يـتوقف فعل السرد أو القص عند حد السَّرد البسيط الذي يقوم على إضـافة الأحـداث إلى بعضها لتكوين وحدات كلية ذات معنى، وإنما لابد من وجـود (رصيد النص الأدبي) حسب إيزر (Iser). ويتكون هذا الرصيد من "معايـير اجتماعية وثقافية إلى جانب عناصر أدب الماضي وكل تراثه ممتزجاً بـتلك المعايـير"[1]. وهـذان العنصران اللذان يشكلان أساس الرصيد الأدبي مسـتمدان مـن نسـقين مختلفين تمام الاختلاف" أولهما أنساق الفكر التاريخية

=ص١٤٤. ففـي المقامة النيسابورية يقول أبو الفتح الإسكندري شيئاً في حين يفهم عيسى بن هشام (المتلقي) شيئاً آخر "فعندما يسأل عيسى بن هشام (أبا الفتح الإسكندري: أين تريد؟ يقول أبو الفتح الإسكندري: الكعبة. فيفرح عيسى بن هشام لأنه وجد رفيقاً في رحلته للحج، لكن سرعان ما يوضح أبو الفتح مقصده قائلاً: "إني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج ومشعر الكرم لا مشعر الحرم، وبيت السبي لا بيت الهدي وقبله الصلات "لا قبلة الصلاة" المقامة النيسابورية، ص٣٠٩، وهي مفارقة تريد أن تفضح نمط السلطة الدينية المخاتل المستند إلى خطابين إحداهما ظاهر والآخر باطن. كما يوظف البديع أيضاً المفارقة اللفظية "واتبع الإمام الفاتحة الواقعة وأنا أتصلى نار الصبر وأتصلب وأتقلى على جمر الغضا وأتقلب" انظر: المقامة الأصفهانية، ص٦٢.

[1] فولفانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٨٤.

والآخـر ردود الأفعـال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية"[1]. وتفاعل هذيـن العنصـرين فـي الـنص الأدبـي يخضـع دائمـاً للتحول أو التعديل Transformation بإزاحـة الصـورة المرجعـية عن سياقها الأصلي وعن وظيفـتها لإقامـة صلات جديدة[2]. ويمكن أن نضيف إلى تحديد إيزر مفهوم التأويلـية عند بول ريكور (Paul Ricourd) الذي قرر أن النص الأدبي يقف وسـيطاً بيـن الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الـناس هـي مـا عـرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتـي. والعمـل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية، والاتصالية والفهـم الذاتـي. وبهـذا فـإن التأويلية تقف عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية والداخلية للعمل الأدبي، وإعادة التصوير الخارجية[3].

ومثّلـت المصـنفات التاريخية القديمة جانباً كبيراً من تاريخ السلطة، وخضع المؤرخ القديم لأنساق هذه السلطة سواء أكانت سلطة سياسية أو سلطة معرفـية دينية. وهذا يعني أن تاريخاً مسكوتاً عنه غُيّب وأُقصي بفعل عوامل إيديولوجـية، وسياسـية، واجتماعـية، وثقافـية[4]. ومارست هذه الجماعات المقصاة أنساقاً مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة، وأنتجت أنواعاً أدبية خاصة بهـا مـثل الحكايـة الشعبية، والسيرة الشعبية، والأمثال، والشعر الشعبي مثل

---

(١) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص٧٥.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،١٩٩٩، ص٤٧-٤٨.

(٤) لـم يقتصـر تأثر المؤرخ بالسلطة وخضوعه لأنساقها المهيمنة على التاريخ القديم فقط، وإنمـا نجد هذا التأثر ماثلاً في التاريخ الحديث والمعاصر. ولعلّ ما تفعله محطات التلفزة الفضـائية مـن مقـابلات مـع شهود العصر يعد وجهاً من أوجه السيرة الذاتية أو التاريخ المسكوت عنه. وإن امتزج في كثير من الأحيان برؤية فردية أحادية!!

الموشحات، والأزجال والمواليا. كما أنها توسلت بأنساق البلاغة الرسمية مثل (الشعر ديوان العرب). والرسائل في إنشاء بلاغة مفارقة. ولعلّ جماعات المعارضة (الشيعة، الخوارج، إخوان الصفاء وغيرها) تمثل أبرز هذه الجماعات[1].

١ – صورة الحاكم:

من أبرز المحاور التي تشكّل جانباً كبيراً للحديث عن المسكوت عنه أو تاريخ الجماعة المتخيّل صورة الحاكم. ونجد هذه الصورة في ألف ليلة وليلة وكذلك السير الشعبية.

وتؤسس حكايات شهرزاد وعياً مدينياً بالعقد الاجتماعي القائم بين الحاكم والمحكوم وفقاً لنسق السلطة الإسلامية ومفهوم الخلافة ومقتضياتها؛ فالحاكم أو السلطان يكون على قمة التراتبية السياسية والاجتماعية. وتسود (السلطة الرعوية)[2] المتخيّل السردي، (القصة العجائبية، والمقامات، والسير

---

[1] تصوّر الحكاية الشعبية الملوك كما هم في مخيلة الجماعة الشعبية أي كما تريدهم الجماعة أن يكونوا. فهي تريد ملكاً على شاكلتها يتجسد فيه العدل والذكاء والشجاعة والمروءة وليس ملكاً عاجزاً لا يملك سوى العبارة المشهورة، دبرني يا وزير"؛ سامي عبد الوهاب، تصوير الحكاية الشعبية للملوك، مجلة أدب ونقد، العدد ٢٩، القاهرة، مايو، ١٩٩٦، ص١٠٦-١٠٨. في حين تمثل الأمثال الشعبية الرؤية المهادنة الخاضعة "حكم البلد على تلها"، "اللي مالوش كبير يشتري لو كبير"، طاطي براسك ما بين الروس ماشي عليك يدوس"، "اسجد للقرد في زمانه"، "اتوصو علينا باللي حكمتوا جديد احنا عبيدكم وأنتم علينا سيد"؛ انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥، ص٦١-٦٣.

[2] اشتغل التخيل الإنساني للسلطة طويلاً مستعيراً صورة الراعي، وهو يقود غنمه. حتى إن علاقتي الراعي والرعية، وإن كانتا تحملان دالاً واحداً فقد أصبحتا في الصيرورة التاريخية تمتلكان مدلولين: للراعي هما: ١. الحاكم والخليفة والأمير، قائد الجيش والوالي. ٢. راعي الماشية. أمّا مدلول الرعية فهو: المحكومون، الأمة؛ الشعب إلخ. والقطيع

الشعبية)، مبرزة الأنساق الظاهرة والباطنة في مجتمع الليالي. وتفصح السلطة في حكايات شهرزاد عن قداسة الحاكم بوصفه خليفة الله على أرضه. وتتكرر في هذه الحكايات الجمل الدالة على ذلك إمّا على لسان الملوك وإمّا على لسان الرعية الخاضعة لهذا المفهوم.

ويقـــول معروف الإسكافي لزوجته القديمة بعد أن صار ملكاً: "... فإن عملـــت شـــراً أقتلك، ولا أخاف من أحد ... فلا يخطر ببالك أنك تشتكين إلى الباب العالي، وينزل لي أبو طبق من القلعة فإني صرت سلطاناً، والناس تخاف مني ولا أخاف إلا من الله تعالى"[1].

وتـــنقل نـــزهة الـــزمان في (حكاية عمر النعمان) عن الحكماء قولهم "الملـــك يحتاج إلى كثير من الناس، وهم محتاجون إلى واحد"[2]. وفي حكاية (عجيب وغريب) يصف الراوي جماعة غريب في غياب قائدهم بأنهم "صاروا غنماً من غير راعٍ"[3]. كما أنّ الملك في حكاية (ورد خان) يقول: "يؤتي [الله] الملك والسلطان من يشاء من عباده في بلاده لأنه ينتخب منهم من يشاء ليجعله خليفة"[4].

=من الحيوانات بصفة عامة. وكان ميشيل فوكو Michel Foucault أول من لفت الانتباه إلى هـــذه الاســـتعارة مـــن الحقل السياسي عندما تتبعها في الحضارات القديمة عند المصريين والعبرانييـــن مشيراً إلى كيفية تقبلها عند الرومان، ومحاولة الكشف عما لحقها من تغير في الديانـــة المســـيحية. محمـــد الجويلـــي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدّنس، ص٦٩ وما بعدها.

(١) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٦١٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص١٢٣.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥.

وتحفل حكايات الليالي بأسمار الملوك الذين قد يكونون من اختلاق القاص؛ أي لا وجود لهم سوى في مجتمع شهرزاد إلى جانب خلفاء استمدهم القاص من مرجعية التاريخ العربي الإسلامي. ومع ذلك لم تنجُ صورة بعضهم من التحوير الفني الذي قد يخالف صورتهم المرجعية الواقعية كما جاءت عند المؤرخين، على سبيل المثال شخصية (هارون الرشيد)، في حين تماثلت صور بعضهم الآخر مع هذه المرجعية مثل عمر بن الخطاب، ومعاوية بن أبي سفيان[1].

وتمثل حكايات هارون الرشيد الواردة في ألف ليلة وليلة نسقاً مهيمناً لصورة الحاكم الأمر الذي جعل ميا جيرهاردت (Mia Gerhardt) تنعت هذه الحكايات بأنها (الدائرة أو الحلقة الهارونية) التي أبدع المتخيّل الشعبي في إنتاجها؛ فصورته الواردة في الحكايات الخمسين تفارق صورته التاريخية. وهارون الرشيد لا يختلف بهذا عن الشخصيات المرجعية التاريخية، في التاريخ الأدبي، التي خضعت للتحويل النصي مثل الإسكندر الأكبر، وشارلمان، والملك آرثر، ورودريغو دي بيفار أو السيّد"[2].

وقد حرصت الليالي على جعل هارون الرشيد نسقاً رمزياً دالاً على الحاكم، وحرصت على إقحامه في حكايات كثيرة بما فيها حكايات الجان والعفاريت[3]. وتبدو صورة هارون الرشيد وقد أصابه الأرق فخرج مع وزيره جعفر البرمكي وسيافه مسرور متنكرين يجولان ليلاً ويراقبان الرعية

---

(1) انظر: على سبيل المثال ألف ليلة وليلة، ج١، ص ص٤٨٣، ٥٣١.

(2) انظر: Mia Gerhardet. The Art of Story - Telling, A Literary Study of the Thousand and One Night, The Harun Cycle , Leiden, Brill, 1963,P 419

(3) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٨٣. و"حكي أن أبا السري، الشاعر ادعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في الجن وأخبارها، وحمله إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال: "إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً". ابن خلكان، وفيات الأعيان (ترجمة معاذ بن مسلم الخزرجي).

والعمال. والرشيد الذي يحقق العدل لا يتوانى عن أخذ الثأر لمن ظلم حتى لو كان الظالم ابنه الأمين كما في حكاية (الحمّال والبنات الثلاث)[1]. وهو يحرص على أداء فروضه الدينية كاملة بما يتناسب مع كونه أمير المؤمنين وخليفة الله على الأرض. وهي صورة تكاد تقترب مما ذكره المؤرخون عن هذا الخليفة العبّاسي[2].

وتمثّل حكاية (محمد بن علي الجوهري ومحبوبته دنيا بنت يحيى البرمكي) نمطاً فريداً في تمثل الشعب لصورة الحاكم؛ ففي هذه الحكاية التي ترد في الليلة السادسة والثمانين بعد المئتين يقف هارون الرشيد وجهاً لوجه أمام لعبة السلطة المتخيّلة بطقوسها كاملة. فالخليفة المتنكر يُفاجأ هو ووزيره أن النزهة في بحر الدجلة محظورة "وكل من نزل في مركب، وشقّ في الدجلة ضُرِبَتْ عنقه"[3] بأمر من الخليفة هارون الرشيد. وعندما يرى هارون الرشيد الخليفة الزائف محمد الجوهري لا يشك أنه هو الخليفة نفسه، ويتماهى الرشيد مع طقوس الخلافة (الزائفة) قائلاً لجعفر: "لعلَّ هذا واحد من أولادي إمَّا المأمون وإمَّا الأمين، ثم تأمل الشاب وهو جالس على الكرسي فرآه كامل الحسن والجمال والقد والاعتدال، فلما تأمله التفت إلى الوزير وقال: يا وزير قال: لبيك قال: والله إن هذا الجالس لم يترك شيئاً من شكل الخلافة، والذي بين يديه كأنه أنت يا جعفر، والخادم الذي واقف على رأسه كأنه مسرور، وهؤلاء الندماء كأنهم ندمائي، وقد حار عقلي في هذا الأمر"[4].

---

(١) انظر: الحكاية في ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥١.

(٢) مصادر دراسة هارون الرشيد: انظر على سبيل المثال: ابن كثير، البداية والنهاية، ج ١٠، ص٢١٣؛ اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج٣، ص١٣٩؛ ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١٩

(٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

(٤) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وقد نجحت الليالي في إبراز أنموذج الحاكم المثالي مازجة بين الحكايات الوعظية، وقصص الحيوان، والأمثولة، والقص العجائبي، والقص شبه التاريخي أو الشعبي، فتفوقت الليالي بذلك على (مرايا الأمراء) كما في (كليلة ودمنة) لابن المقّفع، و(رسائل إخوان الصفاء) و(تذكرة ابن حمدون). ولئن كان إخوان الصفاء نجوا بأنفسهم لأنهم لم يفصحوا عن أسمائهم واكتفوا بلقب الإخوان. فإنّ كلاً من ابن المقّفع وابن حمدون كان عقابهما شديداً بعد أن تفطنت السلطة (المتلقي الخاص) على المنظومة الرمزية التي يريدون إيصالها فكان عقاب ابن المقّفع القتل على يد الخليفة المنصور[1]. وتوهّم الخليفة العباسي المستنجد بالله (ت٥٦٦هـ) أن ابن حمدون " كان يعرض بحكاياته الدولة أو يطعن فيها؛ فأخذه من منصبه وكان مسؤولاً عن ديوان الزمام المستنجدي فحبسه إلى أن مات"[2].

وإلى جانب هارون الرشيد مثّل الظاهر بيبرس (ت٦٧٦هـ) جانباً كبيراً من المتخيّل الشعبي، وقد حظي بتأريخ رسمي تمثّل في تسجيل محي الدين بن عبدالظاهر (-٦٩٢هـ) سيرته التي أسماها (الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر) [3]. كما أن عزالدين بن شدّاد (ت٦٣٢هـ) كتب له سيرة أخرى أسماها (تاريخ الملك الظاهر) [4]. وكتب شافع بن علي (ت٧٣٠هـ) مختصراً للسيرة التي كتبها ابن عبدالظاهر جعل عنوانها (حسن

---

(١) عن مصير ابن المقفع، انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٩٦ وما بعدها.

(٢) ابن حمدون، تذكرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧، (المقدمة، ص ر ز)

(٣) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، تحقيق ونشر عبد العزيز الخويطر، ط١ ، الرياض، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

(٤) انظر: الملك الظاهر بيبرس، أدرنة، المسجد السليماني، رقم المخطوطة ٣٣٠٦، نقلاً عن: الروض الزاهر، مصدر سابق، تحقيق عبد العزيز الخويطر، ص٣٩.

المناقـــب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية) [1]. وتمتاز سيرة بيبرس التي دونها ابن عبدالظاهر بأنها كانت تسجيلاً للتاريخ كما أراده بيبرس لا كما كان؛ فعلـــى ســـبيل المـــثال يغفـــل هذا المؤرخ السلطاني حقيقة مقتل السلطان قطز (٦٥٦هـــ)، ويجعـــل الملـــك الظاهر متفّرداً بالبطولة، في قتله هذا السلطان المتكـــبر[2]. ويجعـــل أهـــل القاهرة مبتهجين لموت قطز في حين أن مصادر أخـــرى تذكر أن الناس أزعجهم مقتل قطز وتولي بيبرس لما عُرِفَ به البحرية مـــن قـــبل مـــن سوء السيرة[3]. وحذف ابن عبد الظاهر كل ما له صلة بنشأة بيـــبرس الأولـــى وطفولته، وهي أخبار سجّلها سواه من المؤرخين، والأقرب للتصـــوُّر أنه لم يهملها خطأ أو صدفة، وإنما أهملها رغبة في إجلال السلطان عن أن يذكر أنه كان مملوكاً في يوم من الأيام[4].

وفـــي مقـــابل هذا التاريخ الرسمي ظهرت سيرة شعبية باسم (الظاهر بيـــبرس) احتفت بمفارقة الحقيقة القصصية وبالمتخيّل السردي[5] الذي غالباً ما

---

(١) انظـــر: حســـن المناقـــب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية، مخطوطة في المكتبة الأهلية، باريس، رقم ١٧٠٧.

(٢) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، ص٦٧-٦٨.

(٣) انظر: النويري، نهاية الأرب، ج٢٩، ص٢.

(٤) انظر: حسن المناقب السرية، مصدر سابق، ص٥.

(٥) شـــغلت مفارقة الحقيقة القصصية عدداً من النقاد المعاصرين فأمبرتو إيكو (U. Eco) في كـــتابه "ست جولات في الغابة القصصية" فيها الحقيقة القصصية يرى أن هناك أوقاتاً تكون فـــيها الحقيقة القصصية أكثر مصداقية من الحقيقة التاريخية. فهو يرى أن القانون الأساسي للتعامل مع العمل القصصي المتخيّل هو أنه يجب على القارئ ضمنياً أن يعرّف أن ما يُسرد ليس إلا قصة متخيّلة، ولكنه يجب ألا يعتقد أن الكاتب يروي كذباً. فوفقاً لجون سيرل Johan Searle أن الكاتب بكل بساطة يتظاهر بأنه يسرد الحقيقة "ست جولات في الغابة القصصية"، تـــرجمة محمـــد بـــن منصور أبا حسين ط١، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤١٩ هـــ/ ١٩٩٨، ص ٨١.

يدخل التحويل النصي على الحقيقة التاريخية. وقد كان التحوّل الأول الذي سجلته هذه السيرة تأريخها للحظة سقوط بغداد على يد المغول (ت٦٥٦هـ) بفعل خيانة الوزير (ابن العلقمي)[1]؛ إذ تجعل السيرة سبب الخيانة شجاراً تافهاً بين ابن الخليفة المقتدر العباسي (ت٣٢٥هـ) وابن وزيره العلقمي (ت٦٥٦هـ). والسيرة بذلك لا تعترف بالزمن الخطي وإنما تخلق دوائرها الخاصة بها. وبسبب الخلاف يغضب الوزير ويكاتب المغول فتصل جيوشهم إلى بغداد بقيادة منكتم وابنيه هلاوون وعبد النار. ويكون مصير الوزير الخائن الصلب على باب مدينة بغداد، في حين أنّ الخليفة العباسي (المقتدر بالله) ينجو من التتار بعد أن حماه الأكراد الأيوبيون الذين قادهم (نجم الدين)[2]. ويأتي ذكر السلطان يوسف صلاح الدين الأيوبي ذكراً مبتسراً في هذه السيرة[3].

---

(١) هو مُؤيّد الدين العلقمي الرافضي وزير الخليفة العبّاسي المستعصم بالله (ت٦٥٦هـ) يقول عنه السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص٤٣٥، "ركن المستعصم إلى وزيره مؤيد الدين العلقمي الرافضي، فأهلك الحرث والنسل، ولعب بالخليفة كيف أراد، وباطن التتار وناصحهم وأطمعهم في المجيء إلى العراق وأخذ بغداد وقطع الدولة العبّاسية ليقيم خليفة من آل علي"، تاريخ الخلفاء، ص ٤٢٨، ٤٣٥، "وقتل هولاكو الخليفة. ولما فرغ من قتل الخليفة وأهل بغداد أقام على العراق نوابه، وكان ابن العلقمي حسّن لهم أن يقيموا خليفة علوياً فلم يوافقوه واطرحوه، وصار معهم في صورة بعض الغلمان، ومات كمداً، لا رحمه الله ولا عفا عنه"، المصدر نفسه، ص ٤٣٥.

(٢) انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص١١-١٥.

(٣) ربّما كان تساهل صلاح الدين مع خصومه وتوزيعه أمبراطوريته بين أولاده وإخوته، وتنازل ابن أخيه الكامل عن بيت المقدس سبباً في ذلك. انظر: علي فهمي، السيرة الشعبية في مصر: بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية، مأثورات شعبية، ع ١٠، الدوحة، ابريل، ١٩٨٨، ص٢٠-٢٥.

وخضـــعت شخصية الظاهر بيبرس للتحويل النصي؛ فقد أشار الرواي إلـــى طفولـــته الأولى وانتمائه إلى نسب ملكي مثل سائر أبطال السير "فهو ابن القـــان شاه جمك من السيدة آبق. وكان أبوه ملك خوارزم العجم"[1]. ولم يغفل الـــراوي ذكـــر صفاته الجسمية فهو: " فهيم وفطين وإذا غضب يكون في وجهـــه جدريـــات تملكه من الطارقة اليمنى إلى الطارقة اليسرى، ويكون بين عينيه شعرة أسد وبين حاجبيه" [2].

وحـــرص الـــراوي أن يصـــور بيبرس مثالاً للقوة والعدل عندما حكم مصـــر، وحرص كذلك أن يكون موته استشهاداً في سبيل الله بعد أداء فريضة الحج وزيارة النبي عليه السلام[3].

وجعـــل القـــاص انتصـــار بيـــبرس في كثير من الأحيان يتم بمعونة الفداويـــة، بنـــي إســـماعيل، وهو ما يخالف التاريخ المرجعي[4]. ولعلَّ رؤية القـــاص الشـــعبي لعلاقة بيبرس بالفداوية كانت تصدر من حرص هذا القاص على مساهمة الشعب في خلق الأحداث التاريخية الكبرى.

وحظيـــت شخصـــيات مرجعـــية (تاريخية) بتعاطف القاص مثل الملك الصـــالح نجم الدين أيوب (ت٦٤٧هـــ) الذي رعى بيبرس حتى يتولى العرش. وقـــد جعلته السيرة "الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب وكان " قد زهد فـــي الدنيا ورغب في الآخرة، وقرأ القرآن، وعرف ما فيه من البيان، وعرف الحـــلال مـــن الحرام، فعبد الملك العلاَّم. وصار من عباد الله الصالحين، وهو مـــن صغر سنه على الفلاح واليقين. ولا يجالس أهل الدولة ولا يحضرهم في

---

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٨٥.

(٢) المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٤٢-٣٤٣.

(٣) المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٥.

(٤) انظـــر :فـــرهاد دفتري،مختصر تاريخ الإسماعيليين،ترجمة سيف الدين القصير،ط١، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

حكومـــة، فســـموه الأكـــراد نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب ... ولما تولّى الســـلطنة اشـــترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة، لا يأخذ شيئاً من أموال المملكة، لا يأكل إلا من كسب يديه"[1].

وخضـــعت شخصية مرجعية أخرى إلى التحويل، ونعني بها شخصية شـــجر الدر (ت٦٥٥هـــ) في سيرة الملك الظاهر بيبرس، فقد "بلغت الأساطير الشـــعبية التي كُتِبتْ عنها ذروتها في تاريخ سيرة الظاهر بيبرس، وما نشأ عنه فـــي القاهرة من قصص في أواخر القرون الوسطى"[2]. وشجر الدر تُقدَّم في السيرة على أنها "السيدة فاطمة شجرة الدر بنت الخليفة المقتدر بالله التي تتزوج الملـــك الصالح أيوب. ثم يأتي ذكرها بعد أن يموت زوجها الملك، وتتسلطن، وتُضرَب العملة باسمها، والخطبة كذلك مما يثير غضب شريف مكة الذي يلوم الـــوزراء فـــي دولـــة الإسلام على تقليد الكفار[3]. مما يؤدي إلى تنازلها عن الحكـــم للسلطان أيبك التركماني الذي يتزوج بها. وتبرز السيرة جانباً آخر من شخصـــية شـــجر الدر فهي المرأة الغيور التي تدفعها غيرتها إلى قتل زوجها بالخنجر فتلقى حتفها على يد ابنه أحمد أيبك[4].

---

(١) سيرة الملك الظاهر، م١، ص١٩ ومـــا بعدها. وتتماثل هذه الأوصاف مع ما ذكره المؤرخـــون عـــن شـــجاعته ومهابـــته ولزومه الصمت. انظر: المقريزي، السلوك، ج١، ص٣٣٩-٣٤٢.

(٢) جوتس شريجليه، شجرة الدر، سلطانة مصر، تاريخ العرب والعالم، السنة الثانية عشرة، العدد (١٩)، بيروت، جمادى الثانية، ١٤٠٠هـــ، أيار ١٩٨٠م، ص٤٣.

(٣) انظـــر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مصدر سابق، ص١٤٤، وتذكر المصادر التاريخية أنها كانت جارية السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وزوجته وأم ولده خليل. انظر: ابن تغـــري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ج٦، ص٣٣٢.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٤٨.

ويمكـــن إرجـــاع التحويل في بنية الشخوص المرجعية عن مرجعيتها التاريخـــية إلـــى طبيعة رؤية العالم لدى القاص الشعبي. إذ يتوجه الراوي في الســـير الشـــعبية إلى متلقين يمثلون فئات شعبية بسيطة أوجدت لنفسها تاريخاً بديـــلاً للـــتاريخ الرســـمي الذي يمثل السلطة المركزية. "فالسيرة الشعبية إذن تـــزاوج متعادل بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة من الحذف والإثبات والبـــناء"[1]. وهـــي فـــي تاريخها هذا تجاوزت حدود الزمان والمكان وقامت بـــتحوير الأحداث لتناسب تطلعاتها وأحلامها. فالوزير العلقمي الخائن يُصلب والتـــتار يـــندحرون عن ديار الإسلام. والظاهر بيبرس ذو أصول ملكية تليق بحكـــم مصـــر. والصـــالح أيـــوب ولي الله المجذوب، وشجر الدر ابنة أمير المؤمنين الخليفة العباسي (المقتدر بالله)؛ وبالتالي فهي ليست جارية؛ لأنَّ النمط النســـوي الـــذي تحتفي به هذه السير الشعبية هو نمط المرأة الحرة وليس نمط الجارية[2].

٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة:

تُعـــد السيرة الهلالية بحلقاتها الثلاث الريادة والتغريبة وديوان الأيتام[3] السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي؛ إذ تمتد "دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، ومن سوريا شمالاً إلـــى جنوب الجزيرة العربية والسودان جنوباً. وقد وجد الباحثون قصصاً عن

---

[1] إبراهـــيم السعافين، المسرحية العربية والتراث، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٥٨.

[2] انظـــر: محمد رجب النجار، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد ٧، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٦، ص٦٧.

[3] يصـــنف عـــبد الحمـــيد يونس السيرة الهلالية على أساس جماعي (ثلاثة أجيال)، انظر: عـــبد الحمـــيد يونـــس، الهلالـــية في التاريخ والأدب الشعبي، ط١، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٠١-١١٦.

الهلالية لا تزال تتردد في مناطق بغرب نيجيريا، وحول بحيرة تشاد، وبلهجات اللغة العربية المحلية هناك"[1].

وأقـدم إشـارة إلـى بني هلال كانت إشارة ابن خلدون إلى حلقة من حلقـات الهلالـية تركزت حول شخصية الجازية وصلتها بالتغريبة. إذ يقول عـبد الرحمـن ابـن خلدون: "ولهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى إفريقـية طرق في الخبر غريبة، يزعمون أن الشريف ابن هاشم كان صاحب الحجـاز يسمونه شكر بن أبي الفتوح. وأنه أصهر إلى الحسن بن سرحان في أخـته الجازيـة فأنكحه إياها. وولدت منه ولداً اسمه محمد. وأنه حدث بينهم وبيـن الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى إفريقية. وتحيلوا عليه في استرجاع هذه الجازية، فطلبته في زيارة أبويها فأزارها إياهم، وخرج بهـا إلـى حللهـم فارتحلوا به وبها، وكتموا رحلتها عنه، وموهوا عليه بأنهم يـباكرون بـه للصـيد والقنص، ويروحون به إلى بيوتهم بعد بنائها فلم يشعر بالـرحلة إلـى أن فارق موضع ملكه، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه، فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء دخيل، وأنها بعد ذلك كَلِفتْ به مثل كلفه بها إلى أن ماتت من حبها"[2].

وتفـيدنا إشـارة ابـن خلدون في بيان كون السيرة الهلالية كانت معروفة في عهـده، أي القرن الثامن للهجرة، بيد أنّ ابن خلدون اعتمد الرواية الهلالية أو تـاريخ الجماعة الثقافي في بيان الريادة الهلالية. والرواية التاريخية تخالف ما قالـه الهلاليون وما نقله ابن خلدون عنهم "فشكر الملقب بتاج المعالي، واسمه محمـد، ويُكنى أبا عبد الله تولي إمارة مكة من عام ٤٣٢-٤٥٣هـ، وأُثِرَ عنه

---

[1] عبد الحميد حوّاس، سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **مجلة الوادي**، القاهرة، مجلد٢، عدد ٨، ديسمبر ١٩٨٠، ص٧٤-٧٧.

[2] تـاريخ ابـن خلدون، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١.

أنـــه جمع في ملكه بين مكة والمدينة بعد أن غلب على بني الحسين، ولم ينجب ذكوراً يتولى أحدهم الإمارة بعده، وقيل إن الذي خلّفه عبد له"[1].

ويخـــالف تاريخ السيرة الهلالية (المتخيّل) الصورة التي رسخها بعض المؤرخيـــن، ومـــنهم ابـــن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في الـــبلاد والعـــباد[2]. فالـــريادة تؤسس للجماعة الهلالية نسباً أسطورياً يصلهم بـــالأوس بـــن تغلب جدهم الأكبر المزعوم. كما يضفي الراوي على الجماعة الهلالية وانتقالاتها في الفضاءات المختلفة طابع القداسة. فكان لقاء هلال (الجد الأســـطوري) بالرســـول (صـــلى الله عليه وسلم)، ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالتشتت والانتصار[3].

وعلـــى الـــرغم من كون نصوص السيرة الهلالية قد حظيت باعتراف الـــتاريخ الرســـمي لكون متنها (Corpus) يشكل أحداثاً تاريخية عاشتها القبيلة الهلالـــية إلا أن نص السيرة القابل للإدماج والإضافة والتحوير ينتمي في كثير مـــن مواضعه إلى الأدب العجائبي بما في ذلك الجغرافيا المتخيلة التي تخالف الجغرافـــيا التاريخية، وكذلك الأحداث الخارقة والعجيبة. فقد تضمنت السيرة

---

(١) أحمـــد بن زيني دحلان، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، طبعة القاهرة، ١٣٠٥ هـــ، ص١٦.

(٢) يقـــول ابـــن خلـــدون: " الأعـــراب لم يستطيعوا الخروج عن طبائعهم فنقلوا إلى الديار المصرية ما اعتادوا عليه من شرائع الصحراء في الثارات والحقود وخاصة ما كان منه بين زغـــبة ورياـــح. كما أنهم استطالوا على السكان الوادعين يدهمون ديارهم، ويعتدون على محاصـــيلهم ويســـلبون أموالهم، ويأخذون أنعامهم ودوابهم غصباً، ويقطعون الطريق على التجار، ويستطيلون بالأذى على من يقربهم أو يقربوه "، تاريخ ابن خلدون، ج٦، ص١٣.

(٣) ســـيرة بنـــي هـــلال، ص ٣ ، حوّل الراوي الشعبي شخصية عائشة، رضي الله عنها، ومشـــاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط في بالذاكرة الشعبية والمتخيّل الشيعي بالقداسة والتمجيد.

مواقـــع أســـطورية واشـــتملت علـــى أحداث متعلقة بالسحر، والعين الحاسدة، والأحداث الخارقة للعادة مثل الغول، والثعبان ذي الرؤوس العشرة وغيرها[1].

والنســـق الثقافـــي الذي تصدر عنه السيرة الهلالية هو نسق الجماعة. وتـــبرز البطولة الجماعية في تغريبة بني هلال؛ إذ ينعقد لواء البطولة في هذه التغريـــبة للجماعـــة الهلالـــية التـــي يمثلها كل من أبي زيد، ودياب بن غانم ومرعي، والجازية وغيرهم. وهم يرتبطون بهذه الجماعة التي تؤطّر حركتهم فـــي المكـــان. وكان بروز الجماعة الهلالية بروابطها الأبوية سبباً في تماهي بعض الجماعات بها؛ أي العصبية القبلية. ويذكر أحد الباحثين تمثّل قرية بني هلال في محافظة سوهاج المصرية تقاليد الجماعة الهلالية وطقوسها. فالقرية تغـــير بأكملها على قرية مجاورة لها في صورة الثأر الجماعي. كما أن نساء هـــذه القـــرية يحملن الرايات ويضربن الدفوف إيذاناً بالثأر على شاكلة الجازية والفتـــيات الهلالـــيات. وأهـــل هذه القرية يؤكدون انتسابهم إلى جدهم الأكبر أبي زيد الهلالي[2].

وإلى جانب هذه القبيلة الهلالية فإنّ الغجر في بعض رواياتهم يزعمون أن أبـــا زيـــد الهلالـــي جدهـــم الأكبر، وأنه كان المنشد الأول لهذه السيرة[3].

---

[1] انظر: سيرة بني هلال، ص١٢٩. وانظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، **عالم الفكر**، مجلد١٧، عدد ١، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٦. ص٢٥. وانظر: إبراهيم إسحاق إبراهيم، السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطورة: محاولة في التحليل المقـــارن. **مجلـــة المـــأثورات الشعبية**، السنة الخامسة، العدد (٢٠)، الدوحة، ربيع الأول ١٤١١هـــ/ أكتوبر ١٩٩٠. ص٨-٢١؛ سيرة بني هلال، أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية، ط١، الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون، ١٩٩٠.

[2] انظـــر: الســـيد حنفـــي عـــوض، بـــنو هـــلال: بين السيرة والواقع الاجتماعي، دراسة أنثروبولوجـــية فـــي قرية بني هلال بمحافظة سوهاج. ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠-١٢.

[3] انظـــر: جيوفانـــي كانوفـــا، الغجـــر وسيرة الزير سالم، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة، العدد ١٧، جمادى الثانية، ١٤١٠هـــ/١٩٩٠م، أيضاً: Bridget Connelly, Arab Folk Epic and Identity, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London,

وتذكـــر بريجيت كونللي Bridget Connelly أن تماهي الرواة والمتلقين مع ســـيرة بنـــي هلال ومع أبي زيد الهلالي خاصة يبرز في بعض مناطق شمال الســـودان وغانـــا وتشاد؛ إذ يطيل الراوي الوقوف عند ولادة أبي زيد الهلالي ولونـــه الأسود، وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها[١]. في حين يعد أبو زيد الهلالي في بعض الروايـــات الفلسطينية (الشفاهية) الاســـم الملحمي لشخصية الفدائـــي. وهو نوع من التماثل المدرك؛ فالراوي الذي لم يعد يرغـــب في نقل الســـيرة الهلالـــية يعمد بطريقة شعورية إلى إدخال الحاضر في سرده لأنه هو نفســـه ينتمـــي إلـــى مجموعـــة تخوض صراعاً ينعته الراوي بأنه ملحمي[٢]. وتـــتحول الجازيـــة الهلالية في إحدى الروايات التونسية[٣] إلى شخصية نسوية مـــن الـــتاريخ التونسي الحديث هي عزيزة عثمانة، وهي (عزيزة بنت عثمان بـــاي) التـــي عاشت أواخر القرن السادس عشر الميلادي (١٥٦٠-١٦١٠م)، وعرفـــت بأعمالها الخيرية لفائدة الطبقة الكادحة. وكأن الراوي أراد أن يؤكد المـــنحى الجماعـــي في شخصية الجازية وإيثارها العاطفة القومية التي تربطها بالجماعة الهلالية[٤].

وربّما كانت شخصية دياب بن غانم "رجل الحركة الدائبة الذي لايريح فرســـه" ســـبباً في تماثل بعض الروايات الليبية معه. ففي بعض هذه الروايات يصـــبح ذياب الهلالي عمر المختار ضارباً بسلاحه جنود المستعمر الإيطالي. وفي روايات أخرى حديثة يصبح دياب معمر القذافي"[٥].

The Gypsy on the Doorstep: A Dirty Story or a Subversive Genealogy. 1986, PP: 167-192.

(١) انظر: Ibid, P.167

(٢) انظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، ص٣٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٣٥-٣٦ (رواية تشين من الجنوب التونسي).

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٣٥.

(٥) انظر: المرجع نفسه، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية،ص٣٦-٣٧.

٣- السيرة الشُطَّارية: مخاتلة النوع الأدبي:

يمكـــن أن نعد السيرة الشُطَّارية (علي الزيبق) التي ترد بعض حوادثها فـــي ألـــف ليلة وليلة باسم (حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنـــتها زينب النصّابة) [١] سيرة أدبية مضادة (anti-sira)؛ إذ توسلت حكايات الشُطَّار والعيارين بالنوع الأدبي (سيرة) لخلق بلاغة مفارقة تحتفي بالهامشيين فـــي المجـــتمع في حين أنها في الظاهر تصر على أن تحظى برعاية السلطان والأدب السلطاني.

وتنتمـــي هذه السيرة الشُطَّارية (علي الزيبق) إلى الدوائر (المدينية) في المجـــتمع العربـــي الإسلامي. وعلى الرغم من محاولة بعض الباحثين إرجاع الشخصـــيات الشـــطارية مثل أحمد الدنف، ودليلة المحتالة، وعلي الزيبق إلى مرجعـــية تاريخـــية[٢] إلا أنّـــنا نـــرى أن هذه المرجعية ستقيد العمل الإبداعي

---

[١] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٨٧ وما بعدها.

[٢] يذكـــر محمـــد رجـــب النجّار: " أن أبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية أي لها وجود تاريخـــي؛ فالزيـــبق قد تزعّم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤هـــ. وكذلك كان أستاذه، أحمد الدنـــف، أشـــطر الشـــطار الذي رسم السلطان بتوسيطهم سنة ٨٩١هـــ. ودالة المحتالة كما ذكرها المسعودي في مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨. شخصية تاريخية ذاع صيتها في القرن الثالـــث للهجـــرة في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعيارة ". (حكايات الشطار والعياريـــن فـــي الـــتراث العربي)، ١٩٨١، ص ٣٢٠-٣٢١. ونظر بعض الباحثين ومنهم المستشـــرق الإنجلـــيزي السير باين (Payne) إلى السيرة الشطارية (علي الزيبق) بوصفها حقـــائق حدثت بالفعل لا مجرد صيغ تخيلية تحاكي الواقع من منظور أدنى. فهو يقول: "هل يمكـــن لدولة أن تزدهر دون أن يحكمها قضاة عادلون، ويسودها الأمان والسلام. فكما تشير حكايـــات الأشـــقياء والفتـــيان في المجموعة أي ألف ليلة وليلة كان النظام والأمان يتحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوي مهارة عالية أمثال أحمد الدنف وحسن شومان وعلي الزيبق بوصـــفهم معادين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين"؛ محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة

وستجعله محاكاة محضة لعالم الواقع. ولعلّ كون أحداث هذه السيرة تتحقق في فضـــاء مديني بغداد، والقاهرة، ودمشق هو الذي جعل المتلقي يتماهى عاطفياً مـــع هـــؤلاء الشُطَّار على النقيض من القسوة البالغة التي ألحقها القاص بقطاع الطرق (العربان)[1].

وتـــدور ملاعيـــب الشُطَّار ومناصفهم في (ألف ليلة وليلة) وفي (سيرة علـــي الزيـــبق) حول كبار رجال السلطة مثل (كبير الجاويشية في بغداد حسن شـــر الطـــريق، وشـــاه بـــندر التجار، وعذرة اليهودي أكبر جواهرجية بغداد وغـــيرهم). وتظهـــر هـــذه السيرة والي بغداد قابعاً في قصره نائماً دائماً. وقد تضـــمنت سيرة (علي الزيبق) طائفة من حكايات الشطار والعيارين مثل حكاية علي بن أحمد الزيات، وحكاية إبراهيم الأتاسي، وحكاية علي البسطي، وحكاية عمـــر الخطّـــاف، وحكايـــة علـــي بن فارس الشيباني، وحكاية علي بن حسن الرمّاح، وحكاية علي المناشفي وغيرهم[2]. ولعلّ الجامع بين هؤلاء جميعاً أنهم كانوا ضحايا السلطة السياسية وطغيانها ممثلة في الولاة.

وتـــنظر السيرة الشعبية إلى الخليفة بوصفه "ظل الله على الأرض" وفقاً لشروط الخلافة الإسلامية كما أكّدها مؤرخو السلطة. ولهذا فإنّ أنموذج الخليفة العادل ســـيتحقق في هارون الرشيد بوصفه نسقاً رمزياً دالاً على الحكم المطلق. وهو أنمـــوذج مثالـــي رسخّته ألف ليلة وليلة وسترسخه السير الشعبية كذلك. فحين شـــعر الرشـــيد بـــأن منيـــته قـــد دنت جمع أولاده بين يديه،الأمين والمأمون والمعتصـــم، وأمرهم بما يجب عليهم اتباعه تجاه الخالق والمخلوق".. وضعوا الأشـــياء فـــي محلهـــا والمناصـــب في أيادي أهلها، ولا سيّما الولاة وأرباب

-وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٠٣.

[1] انظر على سبيل المثال: ألف ليلة وليلة، "حكاية الملك النعمان" .

[2] انظر: سيرة علي الزيبق.

الوظـــائف الكبار، فينبغي أن يكون هؤلاء من أهل الفضل والكمال، موصوفين بالاســـتقامة والأمانة، وأن يكون مشهوداً لهم بالحلم وصدق الديانة، لا يميزون بيـــن الحقـــير والشـــريف، ولا يظاهرون القوي على الضعيف، فيهابهم جميع المأموريـــن، ويقـــتدي بهم باقي المستخدمين. فإذا كانوا على هذه الحالة تستقيم أحـــوال الـــرعايا فـــترعى الذئاب مع الغنم، أمّا إذا كانوا على خلاف مع هذه الأوصـــاف، مائليـــن إلـــى الانحراف، لا يبالون بمنافع الخلق، ولا يفعلون ما يقتضيه الحق، بل يعرفون الأوقات بالملاهي والملذات، ويسمعون كلام الوشاة، فســـوف تضطرب الأحوال، ويقع الاختلال، ويكون سبباً لضرر البلاد عوض الإصـــلاح، وتقمـــع العباد، فيضيع الحق والإنصاف، ويكثر الجور والاعتساف فيسقط شرف الخلافة بعد علو الشأن، ويعلو فوقه الذل والهوان"[1].

وقد استوعب هارون الرشيد قوانين اللعبة الشطارية "ففي اللعب يكون هناك شيء ما مقصوداً بوصفه شيئاً ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصوّراً، نافعـــاً أو غرضـــياً، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته[2]". ولهذا فقـــد أمـــر الرشيد إعجاباً منه بالشاطر علي الزيبق وما جرى منه أو عليه من أحداث بأن تُدوَّن حكايته كلها وأن توضع في خزانة الخليفة باعتبارها سيرة من جملـــة السير لأمة خير البشر[3]. في حين أنّ مؤرخي التاريخ الرسمي اعتنوا بوصف الشطار والعيارين بأنهم زُعار وعيّارون وحرافيش[4].

---

[1] انظر: الوصية كاملة في سيرة علي الزيبق، ص ٤١٦-٤١٩.

[2] هانـــز جـــيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠١.

[3] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٥.

[4] عن موقف الرؤية العالمة والأدب الرسمي من العيارين والشُطّار، انظر:

- محمد رجب النجّار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي.
- فهمي عبدالرزاق سعد، العامة بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

٤- سيرة الحلاّج الشعبية:

يمكن أن نعد هذه السيرة وسطاً بين نوعين أدبيين هما: أدب الكرامات أو (قصة حسين الحلاّج) وأدب السيرة الشعبية. والجامع بينهما المتخيّل الشعبي الذي حوّل شخصية الحلاّج المرجعية إلى نمط عجائبي له تجلياته النصية.

وتقوم هذه السيرة الشعبية شأنها في ذلك شأن سائر السير الشعبية الأخرى على وجود النبوءة المركزية التي تمثل أساس الحكي، وبتحققها ونفاذها ينتهي العمل الحكائي بوفاة البطل[١]. والنبوءة في سيرة الحلاّج كانت دعاء الشيخ الجنيد على من أخذ "الورقة التي فيها اسم الله الأعظم" بأن تُقطَّع يديه ورجليه، ويصلب، ويُذّرى رماده في الهواء[٢]". ولما كان الحلاّج هو الذي ابتلع الورقة فقد نفذت فيه النبوءة. إذ تذكر السيرة "أن والدة حسين الحلاّج لما حملت به نذرته خادماً للفقراء، وتسلمه لأبي القاسم شيخ الطايفتين المجنيد رضي الله عنه يعلمه القرآن، ومضت به إلى الجنيد فعلمه كتاب الله، وعلمه العلم الشريف، وكان يخدم الزاوية ويتحوّج إلى الفقراء، ويدخل الخلوة

---

[١] عن الحلاّج، أبي المغيث الحسين بن حمىّ البيضاوي، انظر: دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، راجعها محمد مهدي علاّم، دار المعرفة، بيروت، د.ت، م١٥، ص٣٥٥-٣٦٩.

وانظر: أيضاً لوي ماسينيون (Louis Massignon)، المنحنى الشخصي لحياة الحلاّج شهيد الصوفية في الإسلام في: عبدالرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦. ص ص ٥٩-٩١؛ كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاّج، ط١، مكتبة النهضة، بيروت، بغداد، ١٣٩٤، ١٩٧٤، ص١٩-٦٥.

[٢] السيرة الشعبيّة للحلاج، تحقيق رضوان السح، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص٣٣.

[يكنســها]، وينفض الكتب من الغبار، ويبسط السجادة لشيخه، ويملأ الأباريق. فدخــل ذات يــوم الخلوة ليكنسها، وإذا بورقة قد سقطت من السجادة فيها اسم الله الأعظم، فأخذها وأكلها ليتبرك بها، وكانت الولاية للشيخ فطلبها ولم يجدها، فشــقّ ذلك عليه، فأراد أن يخوف الفقراء حتى يردوها عليه فقال "من وجد لي ورقــة ولــم يــردها قُطِّعتْ يمينه. فلم يتكلم أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يــردها قُطِّعَتْ شماله فلم يرد أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يردها قُطِّعَتْ رجليه،وصُــلِبَ، ورُجِمَ، وأُحَرِقَ، وذُري بالهوا فنفذت الدعوات كلها في حسين الحلاّج وهو قائم متحير، وقد التهب فؤاده بمحبة الحق"[1].

وتحتفــي هذه السيرة الشعبية بكرامات الحلاّج ولا تنظر إليها على أنها كفــر وشعبذة كما فعل مؤرخو السلطة الرسمية. ولعلّ الاحتفاء الأكبر في هذه الســيرة تمثّل في الاستباق الزمني لما سيحدث بعد وفاة الحلاّج. إذ تمثل وصية الحلاّج لأخته قبل موته "كرامة" سترد عن بغداد وأهلها اللعنة التي ستحل عليها بعــد وفاتــه. إذ يقول الحلاّج لأخته: " يا أختي، بهذا قدر الله تعالى، نفذت فيّ دعــوة شيخي الجنيد، وأريد أن أوصيك يا أختي بوصية: إذا رأيتهم حرقوني، فخذي من رمادي شيئاً واحتفظي [عليه] بعد ثلاثة أيام يفيض الفرات على بغداد حــتى تكاد تغرق، فيأتون إليك متضرعين بين يديك فخذي الرماد الذي عندك، وارميه في الماء، وقولي له: ارجع يا مبارك من حيث جيت، فإن أختي قد حالل من أسا عليه لأجل شيخه الجنيد، ولأجل عين تكرم ألف عين"[2].

وتمثل (الرؤيا)، وهي نسق من أنساق التعبير الصوفي، نوعاً من أنواع الكــرامة الصــوفية، وستحقق الرؤيا التي رأتها أخت الحلاّج التصوّر الشعبي لهــذه الشخصــية الخلافية في تاريخ الثقافة الإسلامية. وكي نبين هذا التصور

---

[1] السيرة الشعبية للحلاج، ص ٣٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لابـدَّ لنا من المقارنة بين منظورين، المنظور الأول: رؤية الثقافة العالمة حول موت الحلاج، والمنظور الآخر رؤية التصور الشعبي.

وتؤسس نصوص الرؤية (العالمة) حول الحلاّج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد فـي الـنص الشعبي أو الرؤية المسكوت عنها. فعندما أورد ابن الخطيب البغدادي (ت٤٦٣هـ)، وابن خلكان (ت٦٨١هـ)، وابن كثير (ت٧٧٤هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاّج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهذيان[1]. ولا سيّما أن بعض هـذه الأخـبار تجعل ابن المقفع (ت١٤٢هـ) والجنابي (ت٣٣٢هـ) والحلاّج (ت٣٠٩هـ) متعاصـرين زمنـياً. والثابت تاريخياً أن ابن المقفع توفي قبل الحلاج بحوالي قرنين.

ولا تعـتد السيرة الشعبية بالزمن الفيزيائي أو (الزمن الخطي). وتعمد إلى تكسير خطية هذا الزمن عندما تصنع زمناً خاصاً بها هو زمن السيرة. وقد حقّقـت سـيرة الحلاج هذا الزمان بتوظيف الاستباقات الزمنية كما أشرنا آنفاً. وكذلـك بالـتحويل النصي" الذي تضفيه على شخوصها؛ فقد جعلت أبا القاسم الجنـيد (ت٢٩٧هـ) شيخ الحلاج الذي يرجمه بالورود[2] في حين أن شيخه كما جاء في مصادر سيرة الحلاّج هو أبو عمرو بن عثمان المكي(ت٢٩٧هـ)

---

[1] انظر: ابن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج٨، ص١١٢-١٣٥.
ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، م٢، ص١٤٠-١٥٧.
ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٢-١٤٤.

[2] جاء في السيرة الشعبية للحلاّج (قصة حسين الحلاّج)، ص ٧١: "أن الحسين عندما رجمه شيخه الجنيد بوردة حمراء فقال حسين: آه يا شيخي، آلمتني وقتلتني وبكى منها بكاءً شديداً. فقـال له شيخه: يا حسين، الناس قد رجموك بكل حجر كبير فما تألمت، وأنا رجمتك بوردة فتألمـت مـنها، وبكيـت فما سبب ذلك، فقال له: يا شيخي أما علمت أن جفا الحبيب على المحب شديد، فودعه شيخه وانصرف".

الذي نفذت دعوته في الحلاّج[1]. وربّما كانت شهرة الجنيد ومعاصرته الحلاّج سبباً من الأسباب التي دعت القاص الشعبي إلى إحداث مثل هذا التحويل النصي.

ولم تستند (قصة حسين الحلاّج) إلى سلسلة الإسناد الوهمي كما في السير الشعبية. فهذه القصة تبدأ بقول الراوي "قيل إن والدة حسين الحلاّج" أو "حكي والله أعلم"[2]. وبذلك يكون الإسناد عن راوٍ مجهول وسيلة القاص الشعبي لجعل التاريخ منفتحاً على احتمالات متعددة بما فيها الغريب والعجائبي. وكأنّ القاص الشعبي يتمثّل نصوص الكرامات الصوفية التي غالباً ما تكون سلسلة إسنادها رواة مجهولون في حين تكون روايات الثقافة العالمة مسندة إلى شيوخ وعلماء (أثبات) يحققون الروايات، ولا يكتفون بمجرد سردها.

ولا يتوجه القاص أو الراوي بروايته هذه إلى جمهور متعالم أو نخبة مثقفة وإنّما يتوجه بها إلى نمط خاص من المتلقين، هم المتلقون الذين يحققون تماهياً تاماً مع أحداث النص السردي، ويتقبلون ما جاء فيه من تحويل نصي وتحويل لكثير من الحوادث التاريخية التي سجّلها التاريخ الرسمي. وقد يكون هؤلاء المتلقون من العوام، (سنة، شيعة، متصوفة ..إلخ). ولهذا فإنّ القاص سيدمج في قصته هاته كل الروايات المرفوضة التي شكّك فيها مؤرخو الثقافة (العالمة).

---

(1) انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٤، ذكر أبو القاسم القشيري في رسالته في (باب حفظ قلوب المشايخ): أنّ عمرو بن عثمان دخل على الحلاج، هو بمكة وهو يكتب شيئاً في أوراق فقال له: ما هذا؟ فقال: هو ذا أعارض القرآن. قال: فدعا عليه فلم يفلح بعدها، وأنكر على أبي يعقوب الأقطع تزويجه اياه ابنته. وكتب عمرو بن عثمان إلى الآفاق كتباً كثيرة يلعنه فيها ويحذر الناس منه'. وكان الأشياخ كلهم يقولون: جميع ما حلّ بالحلاّج إنما كان من دعوة عمرو بن عثمان المكي عليه'، الأنوار القدسية، ج١، ص ١٧٥.

(2) السيرة الشعبية للحلاّج، ص٣٣.

٥- صورة الآخر:

يمثل الصراع ضد الفرنجة أو الصليبيين قسماً كبيراً من صورة الآخر في ألف ليلة وليلة. فالحكايات التي تدور حول الحروب الصليبية ثلاث حكايات تزيد لياليها على مئتي ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة، وهي:

- (حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء الزمان).
- (حكاية علي نورالدين ومريم الزنارية).
- (حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية).

وتمتد قصة الملك النعمان سردياً لتشمل مئة ليلة وليلتين، حسب طبعة بولاق، تخصصها شهرزاد لسيرة عمر النعمان الذي "قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، والذي كان إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[١]. وتتشعب الحكاية التي تتوزع على ثلاثة أجيال من أبناء النعمان وهم شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيديه كان ما كان وقضى فكان. وتمثل هذه الأجيال الثلاثة حلقات الصراع البيزنطي الإسلامي. وتحتفي القصة أو الحكاية بإضفاء صفات البطولة التمجيدية على أبناء النعمان في الوقت الذي وظفّت فيه هذه السيرة / الحكاية أسلوب المبالغة الساخرة للتقليل من شأن الآخر / الصليبيين. فهؤلاء الصليبيون يستعينون بعجوز هي "شواهي ذات الدواهي". وهم عندما اتفقوا على خطة الحرب أخذوا يتبركون "بالبطريق الكبير ذي الإنكار والنكير"[٢].

---

(١) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج١، ص١٣٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ج١، ص٢٠٢.

وفـــي ســـياق توظيف السخرية يبدأ المتخيّل الشعبي بإخراج الصليبيين مـــن دائرة الإنسانية إلى صفات البهيمية الحيوانية. ففي الليلة الثامنة بعد المئة تصـــف الحكاية أحد أبطالهم "لوقا بن شملوط" بـــ "... كان هذا الملعون لوقا ما فـــي بلاد الروم أعظم منه، ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطعن بالرمح والنزال، وكان بشع المنظر، وجهه وجه حمار، وصورته صورة قرد، وطلعـــته طلعـــة الرقيب، وقربه أصعب من فراق الحبيب، له من الليل ظلمته، ومن الأبخر نكهته، ومن القوس قامته، ومن الكفر سمته..." [1].

وفـــي حكايـــة (مـــريم الزنّارية) تحذر مريم حبيبها المسلم من "رجل إفرنجـــي أعـــور العيـــن اليمنى، أعرج الشمال، وهو شيخ أغبر الوجه، مكلثم اللحية.. [2]. وفي حكاية (الصعيدي وزوجته الفرنجية) نجد تقابلات سردية بين الصـــورة الأخلاقـــية لكـــل من المسلمين والصليبيين. فالصليبيون على خلاف المســـلمين لا أخلاق لهم، ونساؤهم لا يتوانين عن ارتكاب الفواحش والزنا طلباً للمـــال[3]. وجعـــل المتخيّل الشعبي صفات الشجاعة والقوة قاصرة على بنات الفـــرنجة والـــروم دون رجـــالهم على الرغم من اعتراف المؤرخين المسلمين بشجاعة المقاتل الصليبي[4].

وتقـــوم الســـير الشعبية على بنية الصراع والتقاطب سواء بين العرب والأجـــناس الأخـــرى (حبشـــة، فرس، روم) أو بين العرب والعرب، ومحور الصـــراع والتقاطب في هذه السير قائم على (مركزية دار الإسلام) في علاقتها

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٢٠٢.

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٠.

[3] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧٧.

[4] يقول أسامة بن منقذ: "سبحان الخالق الباري إذا خبر الإنسان أمور الفرنج سبّح الله تعالى وقدّســـه، ورأى فيهم فضيلة الشجاعة لا غير".كتاب الاعتبار، حرّره فيليب حتي، برنستون، مطبعة جامعة برنستون،١٩٣٠، ص ٦٤.

بالعـــالم المعمـــور (خارج دار الإسلام). ويصبح الصراع دينياً عقائدياً؛ فالملك ســـيف وحمزة البهلوان يؤمنان بالله ويوحدانه على دين إبراهيم الخليل في حين أنّ الأجـــناس الأخرى تؤمن إمّا بزحل أو النار أو المسيح. وصورة الآخر في الســـير الشـــعبية تأتي مقترنة بالشر في مقابل الخير الذي يمثله الفاعل (البطل السردي المسلم وأعوانه). فجوان في سيرة (الظاهر بيبرس) يمثل الشر المطلق يســـلم ظاهرياً، ويقنع الشيخ العالم صلاح الدين العراقي أنه يريد معرفة العلوم الشـــرعية والـــتفقه فيها. "فقد كان اللعين ذا فهم وثبات، فصار الشيخ يعلم عبد الصـــليب، ســـيف الروم، وظن الأستاذ أن إسلامهم صحيح، وكان الذي يتعلمه أصحابه في شهر من الزمان يتعلمه عبد الصليب في يوم واحد. ولم ينسَ شيئاً مما يلقيه إليه. وصار عبد الصليب هذا لبيباً ماهراً يتكلم بالقرآن، ويعلم التأويل والبيان، ويروي الحديث، ويعرف أصله وشرحه، ويدري العربية والنحو حتى صار مثل الشيخ صلاح الدين سواء بسواء[1]". والحكيمان سقرديس وسقرديون لا يفوقهما أحد علماً وحكمة وإطلاعاً على علوم المتقدمين[2].

وفـــي هذه العوالم الافتراضية للمرويات السردية يتسم السرد بالحركة الدائـــرية لأبطـــال الســـير والخرافات[3]. وهي حركة لا يمكن أن تنتهي لأنها متصـــلة بالـــرؤية الدينية والثقافية للعالم؛ أي تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العـــالم إلـــى ثنائية ضدية دائمة الحضور هي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم لتأخذ شكلها النهائي في قطبين متنافرين[4].

---

[1] سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص ٦٠.

[2] انظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص٢٥.

[3] انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص٨٦.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧.

وقـد مثّل صراع العرب ضد الصليبيين جانباً كبيراً من صورة الآخر في هذه السير؛ إذ جاء هذا الصراع في أكبر سيرة شعبية (سيرة الأميرة ذات الهمة) التي تفاعلت نصياً مع حكاية عمر النعمان في ألف ليلة وليلة. وتمثّل الصراع ضد الصليبيين أيضاً في سيرة الملك الظاهر بيبرس. أمّا صراع العرب ضد الحبشة فقد برز في سيرة الملك سيف بن ذي يزن عندما أقدم والد الملك سيف على الاستقلال بملكه عن الحبشة فحاول سيف أرعد ملك الحبشة القضاء عليه بواسطة قمرية. وفي سيرة حمزة البهلوان يكون الصراع الأصلي في السيرة قائماً بين الفرس والعرب[1].

٦- تمثيلات الأسود في المتخيّل العربي:

ترتبط تمثيلات الأسود في الثقافة العربية الإسلامية بالأنساق الثقافية التي يتشكّل فيها الآخر وفقاً لمركزية دار الإسلام. وقد ظهرت مصنفات عدة في المفاخرة بين السودان والبيضان لعل من أظهرها: رسالة (فخر السودان على البيضان) للجاحظ (ت٢٥٥هـ)، و(تنوير الغبش في فضل السودان والحبش)، لابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) وغيرهما[2]. ويمتاز مصنف الجاحظ

---

[1] يرى محمد رجب النجّار أن سيرة "حمزة البهلوان، تمثل نسقاً للتصوّر الشعبي عن العالم وعن المكانة النسبية التي يحتلها العرب بين الشعوب المجاورة". انظر: التراث القصصي، م١، ص٢٦٨.

[2] رسالة فخر السودان على البيضان، الرسائل الكلامية. تنوير الغبش في فضل السودان والحبش وهناك كتب أخرى منها على سبيل المثال: (رفع شأن الحبشان)، و(أزهار العروش في أخبار الحبوش)، و(نزهة العمر في التفضيل بين البيض والسمر) للسيوطي. و(الطراز المنقوش في محاسن الحبوش) لمحمد بن عبد الباقي البخاري. و(الجواهر الحسان في أخبار الحبشان)، لأحمد الحنفي القنائي الأزهري. انظر: عبدالله محمد الغذامي، السود في التراث

بغلبة عناصر (المنحى الاعتزالي) الذي يكون الطريقة الجاحظية. إذ يربط الجاحظ اللون الأسود بكل ما هو عربي من شخصيات عربية سوداء وفق بنية اجتماعية تحتج للشيء ونقيضه. ففي دفاعه عن السود مثلاً يؤكّد الجاحظ أنّ اللون الأسود ليس تشويهاً ولكنه بفعل موقع البلد الجغرافي. وحجته في ذلك أن هناك قبائل عربية سوداء إذ يقول: "إنّ الله تعالى لم يجعلنا سوداً تشويهاً بخلقنا، ولكن البلد فعل ذلك بنا. والحجة في ذلك أنّ في العرب قبائل سوداء كبني سليم بن منصور، وكل من نزل الحرة من غير بني سليم كلّهم سود"[1]. ولعلّ دفاع الجاحظ عن السودان كان بسبب بروزهم بوصفهم قوة لا يستهان بها في المجتمع العبّاسي. ولهذا قاموا في العام الذي توفي فيه الجاحظ بثورتهم المشهورة (ثورة الزنج). أما ابن الجوزي فقد وضع كتابه (تنوير الغبش في فضل السودان والحبش) وفق المنهج الديني الإسلامي النقلي معتمداً على أسلوب السّرد التاريخي[2]. وقد عدّد ابن الجوزي طباع السودان وفضلهم في كون النجاشي الذي آوى المسلمين منهم. كما ذكر أشرافهم من الصحابة والمبرزين في العلم والفطناء. وكانت رؤيته عقلانية عندما بيّن سبب سواد الأحباش مُرجعاً إياه إلى الموطن الجغرافي لذلك الإنسان من الأرض وطبيعة الهواء. وبهذا فنّد الأسطورة التي ربطت السواد بدعوة نوح على ولده حام لما انكشفت عورته . إذ يقول ابن الجوزي: "فأمّا ما يَروى أنّ نوحاً انكشفت عورته فلم يغطها [أي حام] فدعا عليه فاسودّ فشيء لا يثبت، ولا يصح والله أعلم[3]".

-العبّاسي: قراءة في الجاحظ وابن الجوزي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، (جامعة الكويت)، الحولية العشرون ١٤٢٠هـ - ١٤٢١هـ/١٩٩٩-٢٠٠٠ (الرسالة؛ ١٣٨).

[1] الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان.

[2] عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي، مرجع سابق، ص ٨٦.

[3] انظر: ابن الجوزي، تنوير الغبش، ص ١أ.

وفي مقابل هذه الصورة التي وجدناها في مصنفات الجاحظ وابن الجوزي فإنّ تمثيلات الأسود في منظور الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى تمثيلات مُنمّطة لا تخرج عن "أثنوغرافية" العرق الأسود في نظرية الطبائع اليونانية كما صاغها بطليموس وجالينوس[1]. وقد وصف المسعودي (ت٣٤٦هـ). في حديثه عن الأرض وشكلها وطبائع أهلها أهل الربع الجنوبي كالزنج وسائر الأحباش الذين كانوا تحت خط الاستواء وتحت مساحة الشمس؛ بأنّهم " بخلاف تلك الحال في التهاب الحرارة وقلة الرطوبة فاسودت ألوانهم واحمرت أعينهم وتوحّشت نفوسهم؛ ذلك لالتهاب هوائهم، وإفراط الأرحام في نضجهم حتى احترقت ألوانهم، وتفلفلت شعورهم لغلبة البخار الحار اليابس، وكذلك الشعور السبطة إذا قربت من حرارة النار دخلها الانقباض، ثم الانضمام، ثم الانعقاد على قدر قربها من الحرارة وبعدها عنها"[2].

وقد وصف ابن سعيد المغربي (ت٦٧٣هـ) في (كتاب الجغرافيا)، بلاد الزنج أو سفالة الزنج بأنها بلاد "العراة المهملين كالبهائم"[3]. ولا يخرج الدمشقي (ت٧٢٧هـ) عن هذا الأفق المحدود الذي صاغه استبداد المؤثر اليوناني في كتابات الجغرافيين العرب القدامى. فهو يفسر السواد انطلاقاً من أساطير وهمية؛ إذ يرجع دونية الجنس الأسود إلى مرجعية دينية ممثلة في دعوة نوح على ابنه حام عندما كشف عورته. إذ يقول: "وذكر أهل الآثار أن السبب في سواد أولاد حام أنه أصاب امرأة في السفينة، فدعا عليه نوح عليه السلام أن يغير الله نطفه فجاءت السودان، وقيل إنه أتاه فوجده نائماً، وكشفت الريح عورته. وذكر ذلك لأخويه سام ويافث فنهضا وستراه وهما مديران

---

(١) انظر: آندريه ميكيل، جغرافية دار الإسلام البشرية، ترجمة إبراهيم خوري، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ج٢، ص١٨٣.

(٢) التنبيه والإشراف، عُني بتصحيحه ومراجعته: عبدالله إسماعيل الصادق، ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ (المكتبة التاريخية)، ص٢٢-٢٣.

(٣) كتاب الجغرافيا، تحقيق إسماعيل العربي، ط١، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص٧٩.

وجوههمـــا حتى لا يريا سوءته، فلما علم نوح عليه السلام بذلك. قال: ملعون حام ومبارك سام، ويكثر الله يافث"[1].

وتـــبرز فـــي ألف ليلة وليلة صورة الأسود في سياق الشبقية والشهوة والفســـوق. ولا ســـيّما شـــهوة النساء، وهي شهوة متبادلة بين العبد وبين نسوة أميرات أي من عليه القوم. ويبرز في الليالي توظيف السواد بوصفه بنية دلالية (دالة) ثقافياً منذ حكاية المفتتح. ففي الحكاية الإطارية: "وخرج طالباً بلاد أخيه، فلمـــا كـــان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجـــد زوجـــته راقـــدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا اســـودت الدنـــيا فـــي وجهه وقال في نفسه: إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ثم أنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش"[2].

ويصـــبح الســـمر الليلي في هذه الحكاية مُكثّفاً دلالياً بالسواد (منتصف اللـــيل، العـــبد الأسود، اسودت الدنيا في وجهه)، ولهذا فإنّ التركيز على لون واحـــد (الســـواد) "مثال جلي للاقتصاد النصي؛ إذ تقوم كلمة ما بدور المحوّل

---

[1] نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣، "لا تختلف أيضاً صـــورة الســـود عند ابن خلدون (ت٨٠٨هـــ)، على الرغم من تأخره وشمولية أفكاره عن العمـــران البشـــري، عـــن الصورة التي توارثها أسلافه من الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. وهي خليط مركب من آراء الإغريق ومرويات تجار الرقيق وصورة الآخر. يقول ابن خلدون: "ولما كان السودان ساكنين الإقليم الحار، واستولى الحر على أمزجتهم في أصل تكويـــنهم كان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم فتكون أرواحهم بالقياس إلـــى أرواح أهـــل الإقليم أشد حرارة فتكون أكثر تفشياً فتكون أسرع فرحاً وسروراً وأكثر انبســـاطاً"، المقدمـــة، ص٦٣. وعـــن تمثـــيلات الأســـود انظر: عبدالله إبراهيم، المركزية الإســـلامية، ، صـــورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، (إفريقيا، مزيج أســـود ومـــوروث إغريقـــي)، ص ١٦٥-١٩٣؛ عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، صورة الإفريقيين السود في أعين المسلمين،. ج٢، ص ٤٠٥، ٥٣٠.

[2] انظر: ألف ليلة وليلة؛ ج١، ص ٢-٣.

الذهنـــي لليل. ولهذا يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكـــون معـــادلاً لزمـــن الهـــوى. فظلام الليل يستدعي كلاً من الحب الجنسي والأحـــداث المحظـــورة"[1]. وتكثف حكاية المفتتح الإطارية لون السواد عندما تـــتكرر صور الشبقية والشهوانية المتبادلة بين العبد وزوج شهريار[2]، وتصبح الحكاية الإطارية مولّدة ومنتجة لصور شتى من تمثيلات ثقافية وحضارية.

وتحقّق حكاية (الصياد والشاب المسحور) الواردة في الليلة السابعة قلباً للتراتيبـــية الطبقـــية القائمة على سيد ومسود. وقد تحقّق هذا القلب في صورة مفارقـــة؛ فـــزوجة الشاب المسحور تعشق عبداً يهينها ويذيقها صنوف العذاب وهي مع ذلك تفضل معاشرة العبد المنفر على زوجها. وقد وصفت الليالي هذا العـــبد بأوصاف تجمع بين قوة الشهوة والجبروت: "وإذا بها قد دخلت على عبد أسود إحدى شفتيه غطاء وشفته الثانية وطاء، وشفاهه تلقط الرمل من الحصى، وهو مقبل وراقد على قليل من قش القصب، فقبّلت الأرض بين يديه فرفع ذلك العـــبد رأسه إليها، وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة؟ كان عندنا الســـودان وشـــربوا الشراب، وصار كل واحد بعشيقته، وأنا ما رضيت أشرب مـــن شانك فقالت: يا سيدي وحبيب قلبي أما تعلم إني متزوجة بابن عمي، وأنا أكـــره الخلـــق في صورته، وأبغض نفسي في صحبته، ولولا إني أخشى على خاطـــرك لكنت جعلت المدينة خراباً يصيح فيها البوم والغراب، وأنقل حجارتها إلـــى خلـــف جـــبل قاف. فقال العبد: تكذبين يا عاهرة، وأنا أحلف بحق فتوة الســـودان، وألا تكون مروتنا مروة البيضان إن بقيت تقعدي إلى هذا الوقت من هـــذا اليوم لا أصاحبك، ولا أضع جسدي على جسدك يا خائنة أتثقلين علي من أجل شهوتك؟ يا منتنة يا أخس البيضان"[3].

---

(1) فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤ ، شتاء ١٩٩٤، ص٨٤.

(2) انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٢١-٢٢.

وتشترك المرأة الخائنة مع العبد الأسود في كونهما جسدين مستلبين يمثلان الآخر في المجتمع الذكوري الذي يتحكم فيه السيد (الأبيض). ويربط العبد الأسود (الآخر)، "قيمة البهيمية الأنثوية بموضوعة القوة الإفريقية التي تظهر مرات شتى في الليالي لكن بقليل من التوسع. ومع ذلك، فهي ماثلة، دوماً للدلالة نفسها"[1].

وتمثل صورة العبيد الثلاثة الواردة في (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة) صورة الأدنى التي رسّختها كتابات الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. إذ ترادف صورة العبيد صيغ تحكمية جاهزة تعكس الدونية المظهرية والذهنية للجنس الخسيس (قرين اللؤم) و(القبح) و(العدوانية) و(بلادة الحس). ويأتي حديث العبد (بخيث) للعبدين صواب وكافور مؤكداً صورة المقموع الذي يعيد إنتاج صورته كما تشكّلت في ذهن القامع؛ إذ يرد بخيث، على صواب وكافور عندما فقدا القدرة على إدراك وجود غريب من خلال هيئة الباب المواربة "فحين قربوا من الطينة قال أحد العبدين الحاملين الصندوق: مالك يا صواب؟ فقال العبد الآخر منهما: مالك يا كافور؟ فقال له: أما كنا هنا وقت العشاء، وتركنا الباب مفتوحاً؟ فقال: نعم هذا الكلام صحيح. فقال لهما الثالث وهو حامل الفأس والنور، وكان اسمه بخيث: ما أقل عقلكما! أما تعرفان أن أصحاب الغيطان يخرجون من بغداد، ويرعون هنا فيمسي عليهم المساء، فيدخلون ويغلقون الباب خوفاً من السودان أمثالنا أن يأخذوهم، ويشووهم، ويأكلوهم"[2].

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٣١. وإلى جانب صورة العبد الخائن في الحكاية الإطارية يمكننا أن نقف على أمثلة عدة له في حكاية عمر النعمان مثل (العبد غضبان) الذي يريد اغتصاب الملك إبريزة وعندما تفشل محاولته يقتلها. وحكاية (التفاحات الثلاث) التي تصوّر عبد السوء المتسبب في قتل زوجة عفيفة بعد خوضه في عرضها كذباً.

[2] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٢٦، أيضاً: شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد،ص ٢٧٥.

وتعـيد سيرة (الملك سيف بن ذي يزن) إنتاج التصوّر الثقافي الخاص بصورة الأسود الملعون المطرود من رحمة الأنبياء. إذ تكون النبوءة المركزية المؤسسـة لخطـاب هـذه السيرة قائمة على دعاء نوح على ابنه حام بعد أن ضحك من كشف عورة أبيه "فغضب نوح على حام حتى كأنه من شدة الغضب لا يعرف له كلام، ودعا عليه بالسواد من دون الناس والعباد، وأن تكون ذريته عبيداً وخداماً لأولاد أخيه سام على طول السنين والأعوام والشهور والأيام"[1]. ويصـبح الصراع في سيرة (الملك سيف) قائماً على قطبين هما العرب (سيف بن ذي يزن) والأحباش (سيف أرعد)[2].

وأحسـب أنّ صـورة الزنجي أو الحبشي في السير الشعبية لا تختلف عـن صـورته في (ألف ليلة وليلة). ولذا فعندما يكون الأسود زنجياً أو حبشياً فإنـه يرتبط بدوال ثقافية منحطة مثل الغدر والخيانة واللؤم والخسة. ولهذا فإن صـورة الأسود في (سيرة الملك سيف) قد تستند إلى هذا الموروث الثقافي عن صورة الآخر أكثر من كونها دالة على تمثل تمّ في إطار زمني محدود، عصر المماليك.

وفـي مقابل هذه الصورة المنمّطة تبرز صورة مثالية لأنموذج البطل الأسـود، الـذي ينتمي إلى أصول عربية نبيلة. ولدينا ثلاث سير شعبية تحتفي بالـبطل الأسـود هـي: (سيرة عنترة بن شدّاد) و(تغريبة بني هلال) و(سيرة الأميرة ذات الهمة).

وقد احتفى الراوي الشعبي بلون عنترة الأسود الذي يكون عائقاً يحول دون الظفـر والـزواج بابنة عمه عبلة. وجاء في هذه السيرة عدد من الأبطال السـود إلـى جانب عنترة مثل ولده الغضبان وابنته عنيترة. ولعلّها مفارقة أن ينعت عنترة أحد الفرسان الكبار بأنّه " عبد زنجير" مازجاً بين العبودية واللون.

---

[1] سيرة الملك سيف. م١، ص ٤٦.

[2] انظر: المصدر نفسه.

كمـــا نلمـــح في بعض تسمياته لفارس أسود آخر سماه " نور الظلام "[1]. ولم يخـــتلف تصـــور القاص الثقافي عن بلاد السودان والحبشة عن التصوّر الماثل فـــي المتخيّل الجغرافي والتاريخي إذ تكون هذه البلاد مقرا للغيلان، والسحرة، والمخلوقات المشوهة التي هي مزيج بين الإنسان والحيوان والجان[2].

وكـــان اللـــون الأسود سبباً في إقصاء أبي زيد الهلالي عن قبيلته؛ فقد طلبـــت والـــدة أبـــي زيـــد خضرة الشريفة من الله أن يرزقها ولداً ذكراً يقهر الفرســـان، ولو كان لونه مثل الغراب الأسود الذي رأته يطرد الغربان، ويفتك بهم فاستجاب الله دعائها. " وقد كانت رغبة القوم متمثلة في إقصائه؛ فالسيد لا يكـــون أســـود اللون " فلما رآه سرحان عضّ على أصابعه، وقال لرزق: هذا الولد أسود مثل العبد، ثم أنشد يقول[3]:

يامير رزق ليس هذا خليفتـــك	هـــــذا أبـــوه عبـــد أســـــود
سميته بركـــات فضاع الهنى	راح الفرح عنا وجاء الأنكـــــد
يـــا رزق قد ضيعـــت نسلك	والسعـــد ولى ونحسك يصمـــد

وحظي أبو زيد الهلالي بإعجاب قومه لشجاعته وبطولاته. ولكن على الـــرغم من هذا كله فإن الجازية الهلالية تعيّر عليا زوجة أبي زيد بأنها "زوجة عـــبدنا"[4]. وقد تعرّض الأمير عبدالوهاب ابن الأميرة ذات الهمة للإقصاء إذا ادعـــى أبـــوه أنـــه ابن زنا لكونه أسود. ولهذا احتكمت القبيلة إلى الإمام جعفر الصادق الذي أثبت بنوته، وتنبأ له بأنه سيكون مجاهداً في سبيل الله تعالى[5].

---

(1) انظـــر: فـــاروق خورشـــيد، محمـــود ذهني، فن كتابه السيرة، منشورات اقرأ، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٢٥.

(2) انظر: فاروق خورشيد، محمود ذهني، ص ٢٢٥، وانظر H.T. Norris, The Adventures of Antra. Aris and Phillips L.T.D. England, 1980 pp(73-91), (The Ethiopians).

(3) سيرة بني هلال، ص٣٩.

(4) المصدر نفسه، ص١٤٠.

(5) انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، ص٦٢٥.

ثالثاً: الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب:

أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي:

لم تصلنا نصوص تاريخية أو نقدية قديمة تشير إلى وجود أداء تمثيلي ودرامي لأدب المقامات. ولكن وصلتنا نصوص وشروح تحيل على أن المقامات كانت تُقرأ في مجالس الأدب والعلم إلى عصر متأخر. فالجبرتي (ت١٢٣٧هـ) يذكر في حديثه عن الشيخ أبي الفيض الشهير بمرتضى الحسيني الزَبيدي الحنفي في حوادث سنة خمس ومئتين وألف " وحضر عبدالرزاق أفندي الرئيس من الديار الروحية إلى مصر، وسمع به، [أي سمع بالزَبيدي]، فحضر إليه والتمس منه الإجازة وقراءة مقامات الحريري فكان يذهب إليه بعد فراغه من درس شيوخه ويطالع له ما تيسر من المقامات، ويفهمه معانيها اللغوية"[١].

ولعلَّ ارتباط المقامة في أصلها اللغوي بالمجلس، والجماعة من الناس هو الذي جعل طائفة من النقاد العرب المحدثين يشيرون إلى أصلها الدرامي، وسنتحدث عن هذا لاحقاً في الفصل الثاني من الباب الثاني[٢]. كما دلت كلمة (مقامة) عند بديع الزمان الهمذاني على " الحديث الذي يُلقى " ففي المقامة الوعظية يرى عيسى بن هشام شخصا يلقي حديثاً في المجلس فيقول لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: "غريب قد طرأ ما أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته"[٣].

ومن الفنون الأدائية التي تتشابه إلى حد كبير مع المقامة فن خيال الظل ويسمى أيضاً " ظل الخيال "، وهو " فن يجمع بين التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر. وتظهر شخوصه المصنوعة من الأدم الملون على شاشة كتان مضاءة من الخلف "[٤]. وتسمى التمثيليات الظلية

---

(١) عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٢٢، ص١٠٨.

(٢) انظر: الفصل الثاني من الباب الثاني.

(٣) المقامة الوعظية: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٧٩.

(٤) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص١١٧.

"بابـــات" وهي تسمية لا ترد في المعاجم العربية القديمة[1]. ولعلّ ذلك عائد إلى طبـيعة الـــنظرة المعيارية التي تصدر عنها هذه المعاجم في اعتمادها عصور الاحتجاج اللغوي مصدراً رئيساً وإهمالها كل ما عدا ذلك.

ويُعـــد شـــمس الديـــن محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي الكحـــال (ت ٧١٠هـــ) أظهر المخايلين الذين وصلتنا باباتهم[2]. وتعد بابات ابن دانـــيال أنموذجاً لتمرد الأدب المسكوت عنه أو الثقافة المهمشة. فالبابات تحتفي

---

[1] يشـــرح الخفاجي، معنى كلمة بابة بمعنى نوع. ومنه قولهم للعب خيال الظل (بابة)، كقول ابن عبد الظاهر:

إياكم أن تتكروا جعفراً ذاك الخيالي وأصحابه
فنيل مصركم له جعفر مختلف يخرج في بابه

وبابـــة أحد شهور القبط، وفيه تكون زيادة النيل. وبابة إحدى بابات الخيال. إما لخيال جعفر الـــراقص وإما لخيال الإزار، وجعفر اسم الذي اخترع الخيال الراقص. ويطلق على النهر. وقد أراد الشاعر الخليج الذي يمده النيل فاستخدم المعنى الذي يخص الخيال. وقال الورّاق:

وأرد إطفـــاء الســـرا ج فضاعفـــت النهايـــة
وحوى بها طوبي فصا ر حديثنا في الناس بابة

(شـــفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل)، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، ط١، نشـــر أحمـــد ناجي الجمالي ومحمد أمين الخانجي وأخيه بالقاهرة، ١٣٢٥هـــ، ويرى منير كـــيّال (معجم بابات مسرح الظل، ص٢٠)؛ " أن خيال الظل لغة، إضافة مقلوبة، وصحتها ظـــل الخيال، بيد أن الناس آثروا هذه التسمية تركيزاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل منه". في حين يرى إبراهيم حمادة في (خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال)، ص٨: " أن خيال الظـــل لغوياً اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل، وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبـــيرية واليومـــية حـــتى اكتســـب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة السلامة اللغوية ".

[2] انظر ترجمته في: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، نشر فرانز شتاينر، فيسبادن، ١٩٦١، ج٣، ص٥١-٥٧. ابـــن شـــاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، بولاق، ١٢٨٣هـــ، ج٢، ص٢٣٧.

بأشكال من الشعر الشعبي منها: (كان وكان، والقوما، والمواليا، والحماق، والأزجال) في حين لا نجد أي ورود للشعر الرسمي الفصيح. كما أن هذه البابات أوجدت لنفسها قالباً تعبيرياً تمثّل في المزج بين الفصحى والعامية، ولعلّ بابة (عجيب وغريب) أقرب بابات ابن دانيال إلى فن المقامة. فابن دانيال يذكر في تقديمه لهذه البابة " أجبت أيها الأستاذ الظريف والماجن اللطيف مسألتك الثانية لئلا تظن أنّ همتي في الأدب متوانية، وأتيتك بغريب وألحقتك بعجيب. وهذه البابة تتضمن أحوال الغربا المحتالين في الأدب الآخذين بهذا الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان"[1]. وتبدو شخصية (غريب) كما تقدمه البابة شبيهة بالشخصية المحتالة كما نجدها في حديث خالد بن يزيد للجاحظ، وأبي الفتح الإسكندري عند البديع. فمما يقوله غريب عن نفسه: " غريب عبدكم الغريب المشوق الكئيب، الذي أذابه الحنين، وغادره البنين حتى لا يبين، فتقاذفت به الأقطار، ودار مع الفلك الدوار، بعد أوطان وأوطار[2]:

أين زماني الذي تقضّى ... وَأينَ جاهي وَأينَ مَالي
وَأينَ خُفي وَطَيلساني ... وَأينَ قِيلي وأين قَالي
وَأينَ عَيشي وَأينَ طَيشي ... وَأينَ حُسني وحسن مالي
ونحنّ فتيةٌ كرامٌ ... فخارُهم في الفخارِ عالي

وفي بابة (طيف الخيال) يقول الأمير وصال معرفا بنفسه: " أنا ملاكم الحيطان، أنا محبظ الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنفق من وحش، أنا أشرف من نعاس، وألوط من أبي نواس، أنا عيبة عيوب، وذنوب وذنوب "[3]. ولعلّ هذه اللغة المخاتلة هي التي جعلت ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) يصف أسلوب ابن دانيال بأنه " سلك طريقة

---

[1] خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص١٨٨.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص١٥٤ - ١٥٥.

ابن حجّاج ومزجها بطريقة متأخري المصريين، يأتي بأشياء مخترعة، وصنف طيف الخيال الشاهد له بالمهارة بالفن"[١].

وانستهج ابن دانيال في باباته نهجاً معيناً؛ فهي تبدأ بمقدمة نثرية تشمل الحمد والثناء والصلاة على النبي وتنتهي دائماً بالتوبة والاستغفار وطلب الرحلة للحج. والخطاب السردي فيها " قائم على نظام السرد الموضوعي الذي يكون فيه الراوي مطلعاً على كل شيء "[٢]. وفي هذا الخطاب يبرز تخيل متلقٍ يُسأل ويُجاب عن سؤاله كما يفعل المؤلف في وجود القارئ الافتراضي. وفي أحيان أخرى يحاول المخايل إشراك المتلقي في البابة[٣].

وارتبط خيال الظل بالموروث السردي العربي القديم من قصص القرآن، والسير الشعبية، والمقامات، والقصص العجائبي. ففي (عجايبك عجايب) أو (صندوق الدنيا) [٤] الذي يعد أحد أشكال خيال الظل يمزج الراوي أو المخايل (الكراكوزتي، الحكواتي) بين أنواع حكائية تشكل بمجموعها حدثاً سردياً متكاملاً. ومن هذه القصص: الست بدور، وقمر الزمان، وقصة الزير

---

(١) ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، تحقيق محمد سيد جاد الحق، ط١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢، ج٣، ص٤٣٤.

(٢) نصوص الشكلانيين الروس، ص١٩٩.

(٣) انظر: مدحت الجيار، خيال الظل، مسرح العصور الوسطى الإسلامية، مجلة فصول، المجلد ٢، عدد ٣، أبريل، مايو، يونيو ١٩٩٢، ص٢٤.

(٤) عجايبك عجايب: "أو ما يعرف بصندوق الدنيا هو مسرح طريف ظهر في فترة متأخرة من أواخر القرن التاسع عشر. وخاصة بعد ظهور الطباعة الملونة. ويعتمد بشكل أساسي على مجموعة من الصور المطبوعة بالألوان، يؤلف بينها فتشكّل بمجموعها حدثاً أو قصة، وتلف تلك الصور بعد توليفها وإلصاقها ببعضها على لولب مثبت في جانب من داخل الصندوق قد تتصل بداية صور الحدث بلولب آخر في الجانب المقابل من داخل الصندوق. فإذا برم اللولب الفارغ فإن الصور تتتابع مارة وراء عدسات مكثرة في فتحات بواجهة الصندوق الأمامية. وأمام هذه العدسات كان يجلس المتفرجون والأطفال لمشاهدة الحدث مصحوباً بحكايته على لسان الراوي". منير كيّال، معجم بابات مسرح الظل، ص١٠.

سالم، وأبي زيد الهلالي، وقصة غرام قيس بليلى، وعنترة بعبلة[1]. ويقدم الراوي وصفاً سردياً لشريط الصور المتتابعة في صندوق الدنيا. ويختلط الوصف بالغناء والأزجال. وبذا يكون الراوي هو الممثل الوحيد الذي يقوم بالأداء صوتاً وتعبيراً وحركة. ولا يتعدى جمهوره خمسة أشخاص هم عادة من الأطفال[2].

ويبدأ المخايل بقصيدة تدعو للفرجة، مشبهة الدنيا بصندوق فرجة تتبدل فيه الأحوال[3]:

شوف اتفرج يا سلام — شوف أحوالك بالتمام
شوف قدامك عجايب — شوف قدامك غرايب
يا حبيبي لو بتشوف — شوف أحوالك عالمكشوف
الدنيا صندوق فرجة — لا تغرك فيها البهجة
من يوم ما خلقت عوجا — لا تبكي عليها ولا تنوح

والفصول المضحكة التي كان يقدمها كركوزان وعيواظان أو مسرح (القره قوز) وهو أحد أشكال مسرح خيال الظل، كانت مستمدة من هذا الموروث السردي العربي ومن الأساطير والملاحم والتاريخ القديم. " إذ تمتد الحروب الأسطورية في هذه الفصول المضحكة لتشمل حرب الفرس، والملك سيف بن ذي يزن، وحرب الغساسنة والمناذرة، والملك النعمان، والملك الحارث وصولاً إلى حروب الجاهلية وصدر الإسلام " [4].

---

(1) عجايبك عجايب ، ص١٥.

(2) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، العدد ٢٩٣، ١٩٥٧، ص٥٧.

(3) منير كيّال، معجم بابات مسرح الظل، ص١٥.

(4) حسين حجازي، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، مجلة الحياة المسرحية، العدد ١١-١٢، ١٩٨٠، ص١٩. وقد ذكر باتي وشافتس بعض البابات المستوحاة عن ألف ليلة وليلة في الجزائر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وعلقا على ذلك قائلين: " وكان فن خيال الظل في الجزائر يتطور ويهذب أساليبه بفضل بابات مستوحاة عن ألف ليلة وليلة توصل إلى التخلص من سقم الذوق الذي اتسمت به بعض

ولـم تكـن بابات خيال الظل الفن الأدائي الوحيد الذي يتشابه إلى حد كبـير مع المقامات العربية. إذ كانت هناك فصول تمثيلية يقوم بها ممثل فرد؛ أي تعتمد على خصوصية الأداء التمثيلي الفردي. فقد أشار الرحالة الدانمركي كارسـتن نيـبور، عن مشاهداته في الإسكندرية (١٧٦١م) إلى ذكر ممثل فرد كـان يقـدم نفسه للناس في شوارع القاهرة، سائلاً الناس العطاء، وكانت عدته لاستدرار عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قُيِّد بها لما كان في أسر النصارى في مالطة، ثم يأخذ يروي في صوت باكٍ ما حلّ به من نكـبات، وهـو في أسر الأوروبيين البرابرة. ويخص بالذكر أنه أُرغم على أن يعيش مع الخنازير يرعاها وينام معها في مكان واحد. وكان بين مستمعيه قلة تنكر كلامه، أمّا الغالبية الكبرى فكانت متأثرة لقوله"[١].

ويبدو من النص السابق أنّ هذا اللاعب استثمر الموروث السردي في فـن الكدية القائم على الألاعيب والحيل الساسانية. وقد وظف طاقاته التمثيلية كلهـا مـن الإشـارات والإيماءات، ومن التنويع الصوتي. كما استثمر بذكاء الأنسـاق الثقافية والتاريخية التي تحكم رؤية (الأنا = العرب) في مقابل الآخر (الأوروبيـين) بعد قرون طويلة من المواجهة والصدام. ولعلّ هذا ما يفسر لنا وجود جمهور متماهٍ مع المروي الذي يقدمه هذا السارد[٢].

=مـبالغاته". فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط١، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٧٣.

(١) علـي الراعـي، المسـرح فـي الوطن العربي، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، أغسطس، آب، ١٩٩٩، رقم (٢٨٤)، ص٥٠.

(٢) • يـبدو أن الظـرف التاريخي في القرن الثامن عشر كان مشحوناً بالصراع بين الدولة العثمانـية والأوربيـين (الكفار، العلوج). ولهذا لم يستنكف بعض اللاعبين المصريين كما وصفهم نيبور (١٧٦١م) عن إمتاع متفرجيهم بالسخرية من الكفار الأوروبيين، القراد يلبس قرده ملابس البشر. ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القردة، فإن القراد يعمد إلى إلباسهم ملابـس الأوروبيـين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين. فإن القـرد وثنـبه يبدوان آنذاك للمتفرج الشرقي تمثيلاً للأوروبي الذي يحمل سيفاً يربطه حول

ومـــن الفـــنون الأدائـــية ذات الصلة بفنون الكدية وأدب المقامات (فن الأدباتـــية). وهـــم كما عرّفهم أحمد أمين "طائفة من الشحاذين يستجدون بأدبهم العامـــي وطلاقـــة لســـانهم في الشعر وحضور بديهتهم.. عرفوا بالإلحاح في الطلب، فإذا رددتهم أي رد أخذوا كلمتين على البديهة وصاغوا منها شعراً يدل علـــى استمرارهم في طلبهم واستغواء ممدوحهم. وقد جمعوا إلى طلاقة لسانهم وحضور بديهتهم منظرهم المضحك في ملبسهم وحركاتهم. فزر خارج العمامة وطـــبلة تحـــت الإبـــط. وحركات يدور معها زر العمامة كأنه غلة، وتحريك لعضـــلات وجوههـــم كـــأنهم قرود وهكذا سموا أدباتية جمع أدباتي وهي لفظة سخرية لأديب" [1].

وفن الأدباتية أنموذج للأداء الارتجالي المضحك؛ فلم يقتصر إضحاكهم علـــى الحكايات والأشعار التي كانوا يروونها، وإنّما هم إلى جانب ذلك نجحوا فـــي الوصـــول إلـــى المتلقـــي بواسطة أداء مضحك يشمل الملبس والارتجال والآلات الموســـيقية المصـــاحبة. وقد أوردت نفوسة زكريا في كتابها (عبدالله الـــنديم بيـــن الفصـــحى والعامـــية) [2] مســـاجلة دارت بيـــن عـــبدالله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦م) وبين جماعة من الأدباتية في مولد السيد البدوي في طنطا، إذ كان النديم جالساً في مقهى مع صديق فمر عليه مجموعة الأدباتيين، وبادره أحدهم قائلاً:

إنعـــم بقرش يـــا جنـــدي	وإلا اكسنا أمـــال يـــا أفندي
إلا أنـــا وحياتـــك عنـــدي	بقى لي شهرين طول جيعان

=وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين تماماً كذيل القرد! علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

[1] فـــاروق خورشـــيد، ندوة التراث العربي والمسرح، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤)، المجلس الوطني، الكويت، ص١٧٣.

[2] نفوســـة، زكـــريا سعيد، عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص٩٦.

فرد عليه النديم قائلاً:

أمّـا الفلوس أنا مديشي وأنت تقول مـا مشيشي
يطلع علي في نخاشيشي أقوم أملص لك ودان

ب- السيرة الشعبية: الراوي وخصوصية الإنشاد المقدّس:

تـنفرد بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه؛ ذلـك أن بعـض رواة هذه السير يعتقدون أنّ إنشادها جاء إلهاماً سماوياً لحمل رسـالتها إلـى المتلقيـن. ونجـد مثل هذا التماهي عند شعراء السيرة الهلالية " فالحـاج الضـوي سمع رباباً مُعلّقاً فوق رأسه على الجدار يعزف بمفرده في الهـزيع الأخـير مـن الليل عدة مرات. فكان هذا نداء له بتعلم الرباب وحمل الرسـالة. والشـاعر مـبروك الجوهري يرى في يوم عاصف " كتيباً صغيراً تحمله الريح المظلمة الطائشة في أرض مقفرة وتلقي به بين أقدامه ليستقر دون حـراك، فكـان الكتاب (قصة أبو زيد الهلالي مع الناعسة بنت زيد العجاج). وكانت الواقعة أمراً سماوياً بالحفظ، واتخاذ السيرة، رسالة هداية للبشر[1]. كما أن مـن شـعراء الهلالية من يؤكد أن السيرة نزلت عليه مُنجّمة في المنام ليلة بعـد لـيلة... ينشـدها فـي الصباح كأنه أنشدها، وكرّر إنشادها طوال حياته الماضـية[2]. وربّمـا كـان الإيمـان بقداسة السيرة عند هؤلاء الرواة امتداداً للمـوروث الدينـي فـي السـيرة النبوية للمتخيّل الشعبي في كرامات الأولياء الصـوفيين. ولهذا فإنّ مهمة الشاعر تتجاوز التاريخ المسرود لتصبح أقرب ما يكـون إلـى القصص الديني المسجدي؛ فالشاعر يطلق على تخت الغناء كلمة المنبر، وكأنّه ينافس الخطيب والواعظ في هيبة منصبه وضرورة وظيفته.

---

(1) انظر: عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، أخبار اليوم. د.ت.ن.، ص١٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

أمّـا بالنسـبة لسـيرة الزير سالم، فإنّ رواتها من الغجر يدعون أنهم أخـلاف جسّـاس بـن مرة الذين حكم عليهم المهلهل بن ربيعة والزير سالم، بالتشتت والفرقة، وكما يروي المنشد الغجري[1]:

أولا تغادروا من البلد
وبيوتكم توضعوها على ضهر الحمير
والحريم تركب وانتو تمشو ع القدم ماشيين
ولا تعزموا الضيف
ولا تنوروا نور الليل
ولا توقدوا نار في الخلا
ولا تمكثوا في البلد أكثر من ثلاثة أيام
ولا تشتروا ملك .

وبهـذا تكـون هـذه السـيرة عند الغجر جزءاً من طقوس الارتحال والعبور. وقد تخصص الرواة الشعبيون في إنشاد سير بعينها وإليها نُسبوا مثل الظاهرية والعناترة والهلالية[2].

وينقسـم رواة السـير الشعبية إلى نمطين: النمط الأول هو النمط الذي أسماه فيسلكي وفون سيدوف " حاملي التراث "[3]؛ أي المؤدين الذين يتمسكون بحرفـية الـنص المروي ولا يضيفون عليه أي جديد. إنّما يلتزمون بنقله كما سـمعوه من الرواة الذين سبقوهم، وهؤلاء هم الرواة (المتعالمون) كما أسماهم عـبد الرحمن الأبنودي أو (أشباه المشائخ) الذي يتحلون بالمظهر الديني لباساً ولغـة وسلوكاً. فالشاعر مبروك الجوهري " تظل عيناه طوال الفضاء تتسولان كلمـات الكتاب الذي لا يستطيع قراءته، ولا تتجه هذه العيون إلى جمهوره ذي اللغة الخاصة. " ويتحوّل مبروك إلى كتاب هزيل، ويتحول الجمهور إلى قارئ

---

(1) جوفانـي كانوفـا، الغجر وسيرة الزير سالم، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة، العدد ١٧، جمادى الثانية ١٤١٠ هـ / يناير ١٩٩٠، ص١٨.

(2) انظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص٣٥.

(3) أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص١٣٤.

لا يمارس الطقس الهلالي، وإنّما تُتلى السيرة تلاوة. فمبروك يتفاصح، ويتعالم، ويريد أن يثبت لجمهوره أنه يستطيع أن ينطق بلغة الكتب. ويقهر جمهوره باللغة التي لا يستطيع الجمهور النطق بها أو مصادقتها. ولذلك تصبح مهمة الجمهور العسيرة البحث بين عظام اللغة عن المعلومة وإزاحة اللغة لرؤية الواقعة، وتبين القول الحقيقي بين الأبطال تحت ركام هذه التعقيدات اللغوية المشوهة التي تعذبه عذاباً لا حدود له"[١].

أمّا النمط الآخر من الرواة فهم الرواة المبدعون[٢]. إذ تخضع الرواية عند هؤلاء الرواة لأنواع متنوعة من التحويل، وكثيراً ما تتكسر السيرة حسب اصطلاح أحمد شمس الدين الحجّاجي[٣]. ويرجع هذا التحويل إلى الطبيعة الشفاهية للمرويات السيرية وعلاقتها بالأنساق الثقافية والحضارية كما سنبين في حديثنا عن السيرة الهلالية.

والراوي المبدع يحقق الالتحام المباشر مع متلقيه فهو لا يدعي التفاصح والتعالم على جمهوره، وإنّما يؤمن بالاتصال المدهش بينه وبينهم. فالراوي جابر أبو حسين، حسب رواية عبد الرحمن الأبنودي، يستنطق أبطال السيرة الهلالية. وتصبح عنده اللغة مجرد أصوات ذات معانٍ تقريرية سطحية يستكمل بها الحدث السردي. وبهذا يتحقق التواصل بينه وبين متلقيه[٤]:

قالت له دوابه ما أبكاك؟ أخبرني يا نور عيني يا بابا
اسم الله على ظرفك ومعناك إيه جرى يا بابا في الحكاية

---

(١) عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، ص٤.

(٢) أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص١٣٢ وما بعدها.

(٣) انظر: أحمد شمس الدين الحجّاجي، مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية العربية، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، ذو القعدة ١٤٠٩هـ، يوليو ١٩٨٩، ص٧٦-٧٧.

(٤) عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، مصدر سابق، ص٤١.

وتفـيدنا رواية الرحّالة الغربيين والمستشرقين في بيان وظيفة الراوي الشعبي. فالطبيب الفرنسي أ.ب كلوت بيك الذي عاش في مصر في عهد محمد علـي (١٧٧٠-١٨٤٩م) يذكـر الـرواة الذين أسماهم "الحكواتية"[١] إذ يروي الحكواتـية قصصـهم عـادة أمام أبواب المقاهي الرئيسية في أمسيات الأعياد بشـكل خاص؛ ويجلس الحكواتي في مكان مرتفع يطل منه على جمهوره الذي يصـغي إليه باهتمام بالغ، ويقص روايته، ويغني ما فيها من الأشعار في حين هـو يعـزف علـى آلة أحادية الوتر تشبه الكونترباس قليلاً. وفي هذه الأثناء يجلـس المستمعون حوله على السجاجيد أو الحصر وهم يدخنون النارجيلة أو يرشـفون القهوة دون أن تبتعد عيونهم عن الحكواتي الذي يغني القصة بتعبير وجهه وصوته وحركات جسمه مما يضفي عليه التشويق الدرامي. وكلما ازداد عـدد الحضور كانت حركات الحكواتي أكثر حيوية وفي قمة الحماسة يضيف بعض الحكواتية إلى الرواية ما تجود به قريحة الارتجال عندهم"[٢].

ويـبدو مـن وصف كلوت بيك أنّ الراوي الشعبي وظف فضاء القهوة الذي يُعد من الفضاءات الجاذبة للاجتماع "Sociopetal"، واستعان بلغة الجسد والتـنويع الصـوتي والآلات الصـوتية والـربابة لخلق سرد درامي مشوّق. والـراوي الذي يصفه "بيك" هنا ليس الراوي الناقل إنمّا الراوي المبدع الذي قد يحوّر السيرة مع المواقف التي يتطلبها السرد.

وقـد جـاء في حديث أحد الحكواتيين الدمشقيين وصفٌ لأداء الراوي/ الحكواتي " الذي كان يتجول في أرض المقهى بين الرواد. وهو يحمل سيفاً من

---

(١) أطلق بيك على الراوي تسمية الحكواتي نظراً لأنّ إبداع هذا الراوي المرتجل كان إبداعاً شـاملاً يقـارب ما نجده عند الحاكي في السرد العربي القديم. فالراوي يستعين بلغة الجسد والتنويع الصوتي والآلات الوترية.

(٢) بوتيتسـيفا، تمـارا الكسـندروفنا، ألـف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص٦٨.

خشـــب، ويلـــبس خوذة، ويمثل، ويقلد فعل البطل"[1]. واللافت أنّ أداء الراوي الشـــعبي لـــم يقتصـــر على وجود راوٍ واحد، وإنما كان له مساعدوه الذين قد يـــبلغون الـــثلاثة أو الأربعـــة[2]. كما أن فرقاً منذ أيام الأيوبيين في بلاد الشام تخصّصـــت فـــي بعض السير الشعبية الحماسية. إذ يذكر الشيخ المؤرخ أحمد الـــبديري الحلاّق في كتابه " حوادث دمشق اليومية " ١١٥٤-١١٥٧هـــ " عن شـــعائر ختان ابن والي دمشق الشام سليمان باشا العظم " فتزيّنت أسواق الشام كلها سبعة أيام، وعمل موكب ركب فيه الأعيان ورؤساء الجند، وفيه الملاعب الغريـــبة من تمثيل شجعان العرب. وفي مصيف الزبداني الذي يبعد عن دمشق ٤٠ كيلومتر فرقة تمثيل من أهالي البلدة عمرها منذ أيام السلطان صلاح الدين الأيوبـــي (٥٣٢ - ٥٨٩هـــ) كانت تمثل شجعان العرب وتحض الناس على الجهـــاد وقتال الصليبيين والتتار"[3]. ويبدو أن تمثيل شجعان العرب كان يضم سيرة عنترة بن شداد والسيرة الظاهرية. وربّما كان التمثيل النواة المشكّلة لهذه السير الشعبية.

جـــ- أنواع أخرى من الأداء:

وُجِـــدَتْ فـــي الســـرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالســـرد والقَـــص، مـــنهم المخنثون والصفاعنة والسمّاجة. كما أورد الرحالة الغربـــيون فـــي مشاهداتهم لمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نوعاً آخر من الأداء يُسمَّى أصحابه " المُحبظون".

---

[1] نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة، العدد ١٨، إبريل ١٩٩٠، ص٥٩.

[2] انظر: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص١٥٣.

[3] أحمـــد الـــبديري الحلاّق، حوادث دمشق اليومية ١١٥٤-١١٥٧هـــ، مطبوعات الجمعية المصـــرية للدراســـات التاريخـــية، ١٩٥٩، ص١٣-٣٨. وعـــن وظائف الرواة في السيرة الشعبية انظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص١٦٤-١٧٠.

وتدلنا مصادر السيرة النبوية أنّ المخنثين في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كانوا أربعة هم: " هَيْت وهرم وماتع وإنّه. ولم يكونوا يزنون بالفاحشة الكبرى، وإنما كان تأنيثهم ليناً في القول، وخضاباً في الأيدي والأرجل كخضاب النساء، ولعباً كلعبهن، وربّما لعب بعضهم بالكرّج"[1].

ويبدو أن للكرّج الذي ارتبط بالمخنثين علاقة بالحكاية التي عرّفها ابن منظور "حكيت فلاناً وحاكيته فعلت مثل فعله، وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه"[2]. إذ نجد عند أبي عبيدة تعريفاً للكرّج يقول فيه " الكرّج الذي يلعب به المخنثون في حكاياتهم "[3]. وقد هدّد أحد المخنثين بإخراج جرير في الحكاية إذا هجاه قائلاً: " إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية "[4]. وربّما عُني هذا المخنّث بالحكاية وإخراجها نمطاً من الأداء التمثيلي القائم على تقليد الشخصيات المهجوة وجعلها مصدراً للإضحاك، كما بيّنا في حديثنا عن النديم والمضحك في البلاط السلطاني. وربّما كانت هذه الحكاية التي ذكرها المخنث نوعاً من أنواع خيال الظل.

وترد الحكاية مرتبطة بالمخنثين في قصة القاضي الخلنجي الذي أراد بعض مجان بغداد السخرية منه نظراً لجلسته الغريبة. " إذ كان يجلس إلى أسطوانة من أساطين المسجد فيستند إليها بجميع جسده، ولا يتحرك فإذا تقدم إليه الخصمان أقبل عليهما بجميع جسده، وترك الاستناد حتى يفصل بينهما ثم يعود لحاله"[5].

وقد وجد مُجان بغداد في القاضي الخلنجي أنموذجاً للإضحاك. فيذكر الأصفهاني أن هؤلاء، أي المجان، جعلوا القاضي يلتصق بأسطوانة المجلس

---

(1) السهيلي، الروض الأنف، ج٧، ص٢٧٤.

(2) لسان العرب، مادة (كرج).

(3) أبو عبيدة مَعْمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، ط١، تحقيق وتقديم محمد إبراهيم حور، وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٤، ص٨٤٤.

(4) الشابشتي، الديارات، ص١٨٧-١٨٨.

(5) الحكاية في الأغاني، ج١١، ص٣٣٨-٣٣٩.

بفعل الدبق الذي كان فيها في حين كان يستمع إلى متخاصمين حضرا إليه. ولهذا أنشأ أحد شعراء العصر آنذاك قصيدة يسخر فيها من القاضي. وشهرت هذه القصة ببغداد فعمل له علوية حكاية أعطاها للزفّانين والمخنثين فأخرجوه[1]. ويعني هذا الخبر أن علوية أبدع حكاية سردية هازلة شخوصها أربعة هم: القاضي الخلنجي، والماجن الذي وضع الدبق على أسطوانة المسجد ثم الخصمان اللذان احتكما إلى القاضي. وقد قام الزفّانون[2] والمخنثون بتمثيل هذه الحكاية وأحسب أن محاكاتهم لها كانت مصحوبة بالرقص وربّما بالغناء والحركات الراقصة.

د- المحبظون:

أحسب أنّ فن المحبظين برز في مصر في العصر العثماني وأوائل عهد محمد علي، ذلك أن هذه الكلمة لا ترد في المصادر العربية القديمة بما فيها المصادر التي أرخّت للأعصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي حيث ازدهار عدد كبير من الأداءات التمثيلية والسردية. كما أننا لا نقع على تعريف لهذه الكلمة في المعاجم العربية القديمة سوى الوصف الذي أورده ابن منظور " المحْبَنْظيُ: الممتلئ غضباً كالمحْظَنبيء والحاظب، والمحظنب: السَّمينُ ذُو البِطْنة، وقيل: هو الذي امتَلأ بَطْنُه"[3]. وربّما أطلق على هذا الفن اسم المحبظين لمحاكاتهم الهزلية للشخوص التي يؤدون أدوارها.

---

(1) انظر: الحكاية في الأغاني، ج١، ص٣٣٩.

(2) الزفّانون: جاء في لسان العرب "زفن زفناً وهو شبيه بالرقص"، لسان العرب، مادة (زفن).
وأورد الجبرتي اسماً آخر للمخنثين هو الخولات في حوادث سنة ١٢٢٤هـ "ففي أواخره وصل طائفة من الدلاتية من ناحية الشام، ودخلوا إلى مصر وهم في حالة رثة، كما حضر غيرهم وصحبتهم من المخنثين المعروفين بالخولات الذين يتكلمون بالكلام المؤنّث ومعهم دفوف وطنابير"، (عجائب الآثار، ج٣، ص٢٧٥).

(3) لسان العرب، مادة (حبظ، حظب).

وكانـــت مشـــاهدات الـــرحّالة الغربيين هي المصدر الوحيد الذي أمدنا بمعـــرفة بســـيطة عن هذا الأداء التمثيلي. إذ كانت نصوص (المحبظين) تعتمد علـــى " الـــترديد الشـــفاهي أو الارتجال الهزلي الذي لم يهتم أحد من العرب بتسجيله[1]. وقد تحدث نيبور عن هؤلاء المحبظين أثناء زيارته لمصر ١٧٦١، قائلاً: " إنه وجد في القاهرة عدداً كبيراً من الممثلين ما بين مسلمين ومسيحيين ويهـــود. أمّـــا مظهرهم فينم عن الفقر، وهم يمثلون أينما يدعون لقاء أجر قليل ويعرضـــون فنهم في العراء، في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم، ويسحبون علـــى أنفسهم ساتراً يبدلون وراءه ملابسهم أي ملابس التمثيل"[2]. وقد وصف نيـــبور تمثيلـــية رآهـــا لهؤلاء المحبظين في منزل صديق إيطالي متزوج. أمّا المســـرحية فكانت بالعربية، وكانت بطلتها امرأة قام بدورها رجل يلبس ملابس النســـاء، ولا يكـــاد يستطيع إخفاء لحيته. وهذه المرأة كانت تستدرج المسافرين إلـــى خيمـــتها وتسرق نقودهم ثم تطلق عليهم من يضربهم. وتكرر هذا الحدث أكـــثر من مرة حتى ضاق صدر واحد من المتفرجين فعبّر عن سخطه وانضم إلـــيه بقية المتفرجين فأكره الممثلون على التوقف، ولم تكن المسرحية قد بلغت منتصفها"[3].

وجـــاء ذكـــر إدوارد لين للمحبظين أثناء وصفه لإحدى الحفلات التي أقامهـــا محمـــد علي لمناسبة ختان واحد من أنجاله. وقد اشترك المحبظون في الحفلـــة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسة وشخصياتها قائلاً: " إن هؤلاء المحبظيـــن يقدمـــون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين عندما يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وأن الممثلين كلهم من

---

(١) حمـــدي الجابـــري، المونودراما والمحبظين، مسرح خدعنا، والآخر ظلمناه، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٦٩.

(٢) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٢.

الذكـــور، مـــا بيـــن رجـــال وصـــبيان، يقدمون الأدوار جميعاً الرجالية منها والنسائية"[1].

ويصدر هؤلاء الرحالة الغربيون في وصفهم لمسرحيات المحبظين عن مـــنظور ثقافـــي يقرن الشرق بالإغراق في الجنس والفحولة الذكورية وتفاهة العقـــول. ولهـــذا كان تعميم لين في حكمه على مسرحيات المحبظين شاملاً لها جمـــيعاً علـــى الـــرغم من وجود عروض لهم خالية من الفحش كما يذكر أحد الباحثيـــن[2]. وأحسب أن فن المحبظين كان امتداداً لفن المحاكاة والحكائين، في الســـرد العربـــي القديم في الأداء الساخر الذي يستعين بلغة الجسد والتكوينات الصوتية والحركية.

هـــ- المرأة المؤدية: المُضحكة: وخصوصية الأداء النسوي:

لم يقتصر فن الإضحاك على الرجال في المجتمع العربي الإسلامي فقد وُجِدَتْ مضحكات من النساء. وجاء ذكر المضحكة في عهد الرسول (صلى الله علـــيه وســـلم). ففي حديث ابن شهاب عن عروة عن عائشة: أنّ امرأة كانت

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥٣.

[2] انظـــر: حمـــدي الجابري، المونودراما والمحبظين، ص١٣٣. ويرى حمدي الجابري أن شخصية المحتال في عروض المحبظين كما ظهرت في مسرحية (الحاج والجمال) و(المرأة المحـــتالة والمســـافرين) تُعـــد امـــتداداً لشخصـــية المحتال في فن المقامات"، المونودراما والمحبظين، ص١٣٥، وقد عرف الوطن العربي عروضاً مشابهة لفن المحبظين مثلما حدث مـــع فـــن الإخباري في العراق الذي يقول عنه حمدي الجابري: "كان العراقيون، ولا سيما الـــبغداديون يزاولون أفعالاً تمثيلية يطلقون عليها اسم الإخباري، وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتـــبارها من النوع الذي يطلق عليه الأوربيون اسم الفارس Farce، والإخباري كان مشهداً يمكـــن أن يوصف بأنه تمثيلي لأن القائمين به كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك، كما يقول علـــي الزبـــيدي الذي يصل بالإخباري إلى فترة زمنية أبعد بكثير من أواسط القرن التاسع عشـــر وأواخره بقوله: " لم يكن هذا الإخباري حديث العهد آنذاك، فهو على غرار الفصول الهزلـــية التـــي كـــان يقـــوم بهـــا الهزلي البغدادي ابن الحجامة وزميله الفكه (منصور)"، المونودراما والمحبظين، ص١٥٥-١٥٦.

بمكة تدخل على نساء قريش تضحكهن، فلما هاجرن ووسع الله، دخلت المدينة، قالت عائشة: " فدخلت علي، فقلت: فُلانة ما أقدمك؟ قالت: إليكن، قلت: فأين نزلت؟ قالت على فلانة: امرأة كانت تضحك في المدينة. قالت: ودخل رسول الله فقال: فلانة المضحكة عندكم؟ قالت عائشة: نعم، قال: فعلى من نزلت؟ قالت: على فلانة المضحكة، قال: الحمد لله، إن الأرواح جنود مجندة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف"[1].

ويبدو أن دور هذه المضحكة كان محصوراً في اللهو البرئ كما هو حال المضحك نُعيمان الذي عاصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)[2]. كما أن هذه المضحكة كانت تنتمي إلى فضاء الحريم، وهو فضاء نسائي محض لا يسمح للرجال بدخوله. ولهذا لم يسمها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالفاجرة أو عجوز السوء. بيد أن وظيفة المضحكة قد تطوّرت في العصر الأموي، وساعد على تطوّرها وجود مجالس مختلطة تجمع الرجال والنساء، وأعني هنا النساء المغنيات من جوار وقيان.

وفي الأندلس تطوّرت وظيفة المرأة المضحكة لتتضوي في خدمة الملوك والأمراء الأندلسيين. إذ كان " لكل ملك أو أمير أندلسي مضحك أو مضحكة أو أكثر"[3]. وكان أداء المضحك أقرب ما يكون إلى أداء الفنان الشامل؛ فهو يستثير ضحك السلطان وحاشيته إمّا بالنوادر التي يلقيها أو يولدها أو يستخرجها من الموقف، وإمّا بالحركات المضحكة التي يؤديها.

---

[1] عبدالحي الكتاني الإدريسي الحسني الفاسي، نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج٢، ص٣٦.

[2] عن النُعيمان، انظر: ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ج٤، ص١٥٢٦-١٥٢٩.

[3] صلاح جرّار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ١٩، العدد١، ١٩٩٤، ص١١٤.

وكان حفظ النكت ومعرفتها سبيلاً للوصول إلى بلاط الأمراء. ويبدو أن أسماء المضحكين والمضحكات كانت ألقاباً اشتهروا بها، وهي ذاتها أسماء مضحكة مثل الزرافة، وكان مضحكاً مختصاً بسليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر[1]. وكان المضحك (الخطّارة)، مختصاً بالمتوكل بن الأفطس ملك بطليوس أيام ملوك الطوائف[2]. وكانت المضحكة (رسيس) مختصة بالخليفة عبد الرحمن الناصر[3].

وكان هؤلاء المضحكون والمضحكات يستخدمون أنماطاً خاصة من الأداء بغية التأثير في متلقيهم. فلذلك كانت تُطلق عليهم أسماء مختلفة مثل الطرائفيين والصفاعين. والصفاعون هم المهرجون الذين يستخدمون الضفع كثيراً في أثناء أدائهم لأدوارهم. كما كانوا يتزيون بأزياء خاصة؛ إذ يذكر ابن حيّان القرطبي في أخبار عبد الرحمن الناصر أنه " استركب رسيس الماجنة مضحكته موكبه بسيف وقلنسوة، وهي عجوز سوء فاجرة " [4]. ويدلنا قول ابن حيّان القرطبي أنّ المرأة المضحكة المؤدية أصبحت ترتبط بالفسق والفجور. وربّما يعود ذلك لأنها غادرت حيزها النسائي المحدود إلى فضاء أوسع هو الفضاء الذكوري الذي يحدّد الأدوار الجنسية في المجتمع[5].

ولا يقتصر فن المضحكة على الأداء الارتجالي الفردي فقط؛ إذ نجد بعض الأداءات الجماعية "النسوية" المضحكة. فقد أورد شوقي عبد الحكيم أنموذجاً تمثيلياً متفرّداً أسماه (مسرح النساء أو فصول حجرات النوم

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج٣، ص٥٩.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص٤٥٣.

(3) ابن حيّان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، نشره ب. شالميتاف كورينطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٧٩، ص٣٧.

(4) ابن بسّام، الذخيرة، ق٤، م١، ص٤١؛ ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج٢، ١٨٣.

(5) ابن حيّان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، ص٣٧.

النســـائي)، إذ "تقوم جماعات نسوية متخصصة بتقديم نمرة ليلة دخلة العروس التـــي تكـــون مســـخرة نســـائية وعرساً احتفالياً يستخرج الدفين من المواجع والـــتابوات ضـــد الـــرجل وتسلطه" [1]. وهذا المسرح النسائي الضاحك يكون فضـــاءً نســـائياً محضـــاً يحظر على الرجل حضوره. وتقدم المؤديات اللواتي يتـــنكرن ويغيرن هيأتهن الأنثوية إلى هيأة ذكورية متوسلات بالملابس الرجالية والعمم الكبيرة والمسابح والعصيان والعكاز وجلود الأرنب لصنع الذقون تمثلاً بالـــرجل. وكانـــت موضـــوعات هذه الفصول المضحكة السخرية من الرجل وخصـــاله وذيلـــه الـــنجس إلى جانب بعض الموضوعات النسائية الأخرى[2]. وبـــرزت المـــرأة أيضـــاً في مسرح السامر، وهو مسرح الفلاحين. وفي هذا المســـرح كان الرجال والنسوة الغوازي يقدمون فصولاً مضحكة مرتجلة. " إذ تخـــتلط الأغانـــي الخلـــيعة بالمواقف التمثيلية بوجوه النساء الملطخة بالألوان

---

(1) شـــوقي عـــبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مسرح الفصول المضحكة النســـائي، ص٦١٤-٦١٦ " ويذكـــر شـــوقي عبد الحكيم أسماء بعض الفرق النسوية التي احترفت هذا الفن: مثل فرقة زنوبة وعيوشه.

(2) المـــرجع نفسه، ص٦١٥. ومن المهرجانات النسائية المحضة مهرجان القيس الذي كانت تقوم به النساء المكيات أيام الحج؛ إذ يتضمن المهرجان احتفالاً تمثيلياً يقوم على رأسه امرأة تـــتزيّا بزي شريف مكة (أمير مكة)، وأخرى تلبس لباس شيخ الحارة، وتلبس أخرى لباس رئـــيس الشرطة. ويتقدم المسيرة مجسم كبير هو الغزالة، وفي داخله امرأة ويغطى وجه المجسم بالبرقع، ومن حوله أطفال يتنكرون في زي القرود. ويسير الموكب مخترقا شوارع مكة المكرمة ، وتردد النساء أناشيد وأغاني منها:

يا قيس يا قيس	يا ذقن التيـــس
الناس حجوا	وأنت قاعد لبش -

وهذه أهزوجة يقصد منها تنفير مَنْ تخلّف من الرجال وإخلاء الشوارع منها. وبهذه الطريقة يُطهَّـــر الطـــريق من الرجال. ولا يجرؤ أي رجل على الظهور في الشارع. ولو غادر أحد وخـــرج فإنه يعرّض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلف عن ركب الحجيج، وقد تنتهي بالضرب المبرّح. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، ص١١٥-ص١١٧.

الصريحة. ويُسمّى هذا المسرح أيضاً بمسرح الخلبوص، والفرافير، والغوازي الممثلات" [1].

و- الاحتفاليّة النسوية: طقوس وشعائر:

الملاّية - العدّادة - القوّالة:

لعلّ من الأدوار المميزة للمرأة القاصة ذلك الأداء الطقوسي الشعائري الذي تقوم به (الملاّية، العدّادة، القوّالة) في مجالس التعزية الحسينية[2]؛ إذ تقوم النساء الشيعيات بإقامة فضاء ديني خاص بهن محظور على الرجال دخوله واقتحامه. وتمثل مجالس التعزية النسوية التراتبية الدينية والاجتماعية؛ فهي لا تُعقد إلا في البيوتات الغنية أو الأسر الدينية العريقة.

وتتصدّر الملاّية دوائر متداخلة من النساء، وتبدأ الطقوس الحزينة عندما تقرأ الملاّية قصة من قصص (واقعة الطف) بكربلاء[3] تتحدث عن

---

[1] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور، المسرح الشعبي المرتجل، أو مسرح الفصول المضحكة، ص٦١٨.

[2] تعني التعزية عند المسلمين الشيعة الاحتفال بذكرى استشهاد الإمام الحسين وإقامة العزاء له، وكذلك الأئمة الآخرين من آل البيت، حيث تقام التعزية عند قبور الأئمة وفي المساجد والحسينيات والتكايا وكذلك في بيوت العوائل المقتدرة. أمّا في إيران والهند وباكستان وتركيا فتعني التعزية عادة إعادة تمثيل مأساة كربلاء في شهر محرم من كل عام، وكذلك الاحتفالات التي تقام يوم الأربعين. وتقام مجالس العزاء أو (القراية) كما تُسمّى في العراق من تجمع عدد من الأفراد والجماعات في ساحة مسجد أو حسينية أو قاعة عامة أو في بيوت الوجهاء والأغنياء من الناس للاحتفال بذكرى استشهاد الحسين التي تقام في الأغلب لمدة عشرة أيام متتالية في العشرة الأيام الأولى من محرم. إبراهيم الحيدري. تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ص٩٦-٩٧.

[3] واقعة الطف: هي الواقعة التي استشهد فيها الحسين بن علي (رضي الله عنه)، انظر: تاريخ الطبري، م٣، ص٣٠٥. وتعتمد هذه القصص عادة على كتب المقاتل والسير،

شهداء آل البيت النبوي وبطولاتهم وما حلّ بهم من ظلم وجور وسبي وتشريد. ويتداخل حديث الملاّية بقصائد شعرية شعبية ترثي بها الحسين بن علي (رضي الله عنه) بألحان شجية. ثم تدخل الملاّية وسط دائرة الجالسات من النساء وتبدأ بالنواح وإنشاد مراثٍ حزينة من الشعر الشعبي. وتصل إلى دور الراوي المتماهي بمرويه عندما ترفع صوتها عالياً موظفة الإيماءات الجسدية توظيفاً رائعاً فتلطم صدرها ووجهها بيديها لتثير أحزان المتلقيات وتوجعهن ونحيبهن. وتصل المتلقيات إلى مرحلة التقمص الوجداني إذ تتعالى أصواتهن مع لطمهن على الصدر بحركات إيقاعية رتيبة وهن يصرخن " أحو .. أحو ثم يا حسين . يا حسين". كما تشترك مجموعة صغيرة من هؤلاء النسوة مع الملاّية في ترديد البيت الأخير من كل قصيدة أو المقطع الأخير من كل أبوذية. وتنتهي التعزية بعد أن تصل النساء إلى قمة التوحّد والتقمص؛ إذ يأخذن بلطم وجوههن بقوة وهن يصرخن بأسى " يا حسين يا مظلوم". وعندها تنهي الملاّية المجلس الذي يستغرق ما يقارب الساعة بقراءة الفاتحة على الشهداء[1].

إنّ هذه الطقوس الشعائرية تمثل الاسترجاع الجماعي، الذي يعيد للذاكرة الشيعية ما جرى لها في الماضي. ولهذا تبدأ الهوية الجماعية بالدفاع عن ذاتها وحمايتها وكذلك التطهُّر من الخطايا والذنوب ومحو عقدة الذنب والتعويض عن العجز والنكوص في حالات الضعف والمهانة . أي أن الذاكرة الشيعية تتوسل بهذه الطقوس لمنع استلابها وتهميشها كما يحدث دائماً لجماعات المعارضة والثقافات الفرعية في المجتمع العربي الإسلامي. وبهذا فإنّ الملاّية

والتاريخ، والحديث، والسنة. ومن أهم كتب المقاتل وأشهرها التي يستند إليها قراء المجالس الحسينية كتاب (مقاتل الطالبيين) لأبي الفرج الأصفهاني، انظر: تراجيديا كربلاء، ص٩٧.

[1] انظر: الحيدري، تراجيديا كربلاء، ص١٠٢-١٠٣.

تصـــدر عن نسق عقائدي يتحكم في طبيعة المرويات التي ينبغي عليها أداؤها. كما أنَّ أداء الملاَّية هو أداء مُندغم مع الجماعة وطقوسها الدينية المقدسة.

ز- فضاء التلقي: مفارقة العام والخاص:

تشكَّل القص في الإسلام أول ما تشكَّل في فضاء المسجد؛ ولهذا نُسِبَتْ طائفـــة مـــن القصـــاص الدينيين إلى هذا الفضاء فقيل " المسجديين"[1]. وكانت المساجد تمتلأ بحلقات القص كما ورد في حديث ابن عون الذي قال: " أدركت هـــذا المســـجد، مســـجد البصرة، وما فيه حلقة تنسب إلى الفقه إلا حلقة واحدة تنســـب إلى مسلم بن يسار، وسائر المسجد قصاص" [2]. ويبدو من حديث ابن الجـــوزي عـــن القصاصين أن هؤلاء كانوا يرتقون المنبر ويفرشون عليه، إذ يقـــول: " وأنـــا أتخـــير للوعـــظ طريقاً لا بأس بها. فأقول أمَّا المنبر فلا بأس بارتقائـــه، فقـــد ارتقاه رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وأمَّا الفرش عليه فلا بـــأس بـــه فإنه يوجب نوع احترام في النفوس ألا ترى إلى أهبة الخطيب ودقه المنـــبر بالســـيف فإنـــه يزعج النفوس فتتأهب لتلقف الإنذار. فأمَّا إلباس المنبر الخرق الملونة فإني أكرهها"[3].

وقـــد شـــكّل فضـــاء المسجد وفضاء المنبر منظوراً عقائدياً يتحكّم في تشكيل المرويات السردية وفقاً لأوامر السلطة الدينية ونواهيها: " فلا بأس على القـــاص أن يقـــرأ القـــراءات علـــى وجـــه الترتيل والتحزين لا على طريق الألحـــان" [4]. " وإذا حضـــر مجلســـه نسوة ضرب بينهن وبين الرجال حجاباً

---

[1] انظر: محمد توفيق بلبع، المسجد والقصص والمذكرون. عالم الفكر، مجلد ١٢، عدد ٤، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص٣٦٩-٤٣٤.

[2] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٨٦.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وأشـــار إلـــى وعظهن وتخويفهن" [1]. "ولا ينبغي أن يطيل المجلس، وليقتصر علـــى مجلـــس واحـــد في الأسبوع " [2]. بيد أنّ طائفة كبيرة من القصاص لم يلـــتزموا بهـــذه الآداب التـــي نظّـــر لها فقهاء السلطة السياسية والدينية، وبدأ خـــروجهم عليها مبكراً كما تدلنا الأخبار الواردة عند ابن الجوزي والسيوطي. ففضـــاء المجلـــس الدينـــي أصبح بؤرة لتشكّل القصص العجائبي من مبالغات هـــؤلاء القصاص وتحويرهم النص الديني بما يتناسب مع الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها ومتلقيهم؛ أي أدب العامة المسكوت عنه. ولعلّ حكاية أحمد بن حَنْـــبل ويحيى بن معين التي ذكرناها تدلنا على هذا التباين الكبير بين الخاص والعام[3].

وقـــد ميّز تاج الدين السُّبكي بين القاص وقارئ الكرسي. وكان تمييزه مـــنطلقاً مـــن الفضـــاء الـــذي يحدث فيه القص؛ فالقاص " هو من يجلس في الطـــرقات يذكـــر شـــيئاً مـــن الآيـــات والأحاديث وأخبار السلف"[4] في حين أن " قـــارئ الكرســـي هـــو من يجلس على كرسي، يقرأ على العامة شيئاً من الـــرقائق والحديـــث والتفسير، فيشترك هو والقاص في ذلك. ويفترقان في أنّ القاص يقرأ من صدره وحفظه، ويقف، وربما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطـــرقات. أمّـــا قـــارئ الكرســـي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرســـة، أو خانقـــاه ولا يقـــرأ إلا من كتاب " [5]. وكما صنّف بعض الفقهاء

---

(1) كتاب القصاص والمذكرين، ص١٩١.

(2) المصدر نفسه، ص١٩٣.

(3) انظر: هذا الفصل، ص٢١١.

(4) انظر: معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٣-١١٤.

(5) انظر: المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

المتكلمين طبقاً لمجالسهم إلى أقسام ثلاثة: أصحاب الكراسي وهم القصاص، وأصحاب الأساطين، وهم المفتون، وأصحاب الزوايا وهم أهل المعرفة[1].

وتشكّل الحلقة في الإسلام يدلنا على أنّ الجماعة والفكر الصادر عنها كانت أبرز ما يميز الثقافة العربية الإسلامية، ولا يزال يميزها حتى يومنا هذا. ففي هذه الثقافة كانت الجماعة التي تتسق مبادؤها تجتمع أو تتحلق في مكان واحد في حين كان نصيب الخروج على هذه الجماعة العزل والإقصاء. وقد يكون عزلاً اختيارياً كما فعل واصل بن عطاء عندما اعتزل وأسسّ مذهب الاعتزال[2]. وقد يكون الإقصاء رغبة في حماية الذات والهوية من السلطة المعرفية سواء أكانت سياسية أو دينية أو تجمع بينهما كما حصل لجماعات المعارضة في الإسلام من خوارج وشيعة وغيرها.

ويذكر الجاحظ في حديثه عن المنادمة وشروطها أنّ العباسيين فرضوا حجاباً بينهم وبين ندمائهم؛ فأبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـ) لم يكن يظهر لنديم قط، ولا رآه أحد يشرب غير الماء. وكان بينه وبين الستارة عشرون ذراعاً، وبين الستارة والندماء مثلها فإذا غناه المغني فأطربه، حرّكت الستارة بعض الجواري فاطلع إليه الخادم صاحب الستارة فيقول: قل له: " أحسنت! بارك الله فيك! وربما أراد أن يصفق بيده فيقوم عن مجلسه، ويدخل في بعض حجر نسائه فيكون ذاك هناك. وكان لا يثيب أحد من ندمائه وغيرهم درهماً، فيكون له رسماً في ديوان، ولم يقطع أحداً ممن كان يضاف إلى ملهية أو

---

(١) آدم متز، الحضارة الإسلامية، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، لجنة التأليف، ١٩٥٧، ج٢، ص٧٨.

(٢) انظر: جمال الدين القاسمي، تاريخ الجهمية والمعتزلة، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٩.

ضحك أو هزل موضع قدم من الأرض. وكان يحفظ كل ما أعطى واحداً عشر سنين ويحسبه ويذكره له"[1].

وقد بدأت مرويات العامة تنفتح على فضاءات أخرى بعيداً عن فضاء المنادمة الذي يذكرنا بشهريار وشهرزاد وحديث الألف ليلة وليلة. واستثمرت مرويات العامة السردية أشكالاً شتى من فضاء التلقي. مثل فضاء الحلقة وهو " لقاء عام يتشكّل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي. وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص، والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل والواقع بالسحر"[2]. وقد تحدّث القزويني عن الميدان الأخضر في دمشق حيث تؤدى الحكايات قائلاً: " وأهل دمشق أحسن الناس خَلقاً وخُلقاً وزياً، وأميلهم إلى اللهو واللعب. وفي هذا اليوم لا يبقى للسيد على المملوك مجر ولا للوالد على الولد، ولا للزوج على الزوجة، ولا للأستاذ على التلميذ فإذا كان أول النهار يطلب كل واحد من هؤلاء نفقة يوم فيجتمع المملوك بإخوانه من المماليك. والصبي بأترابه من الصبيان والزوجة بإخوتها من النساء، والرجل أيضاً بأصدقائه. فأمّا أهل التميز فيمشون إلى البساتين، ولهم فيها قصور ومواضع طيبة، وأمّا سائر الناس فإلى الميدان الأخضر، وهو محوط فرشه أخضر صيفاً وشتاء من نبت فيه، وفيه الماء الجاري. والمتعيشون يوم السبت ينقلون إليه دكاكينهم. وفيه حلق المشعبذين والمسلخرة والمغنين، والمصارعين والفصالين. والناس مشغولون باللعب واللهو إلى آخر النهار ثم يفيضون منها (كذا) إلى الجامع، ويصلون بها (كذا) المغرب ويعودون إلى أماكنهم"[3].

ويذكر المقريزي رحبة (باب اللوق) التي كانت تشكّل فضاءً مفتوحاً للفرجة: " رحبة باب اللوق، ورحاب باب اللوق خمس رحاب ينطلق عليها كلها

---

[1] كتاب التاج في أخبار الملوك، ص٣٢.

[2] عبد الكريم برشيد، مشكل المسرح العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، ص٢٣.

[3] القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، ص١٩١.

الآن رحبة باب اللوق، وفيها تجتمع أصحاب الحلق وأرباب الملاعب والحرف كالمشعبذين والمخايلين والحواة والمتأففين وغير ذلك فيحشر هناك من الخلائق للفرجة لعمل الفساد، ما لا ينحصر كثرة وكان قبل ذلك في حدود ما قبل الثمانين وسبعمئة من سني الهجرة إنما تجتمع الناس لذلك في الطريق الشارع المسلوك من جامع الطباخ بالخط المذكور إلى قنطرة قدادار"[1].

وتحفل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية مثل سيرة الظاهرة بيبرس وعلي الزيبق بذكر ملاعب المصارعين، والملاكمين، والمبارزين، والحواة، وقراء الودع، وفتح الرمل، ونافخي النيران والبهلوانات، وأماكن مصارعة الديكة والمراهنة عليها.

وقد وظّف المتصوفة شكل الحلقة في الإنشاد الصوفي (الذكر)؛ إذ تمثل هذه الحلقة نمطاً فريداً لتداخل الجموع المحتشدة[2]. واستثمر منشد المولد النبوي فضاء الفرجة في قراءته لبعض المدائح النبوية وجزءاً من السيرة وقصة المعراج. فقد جاء في وصف ابن خلكان لاحتفالات أبي سعيد مظفر الدين كوكبوري (ت٦٣٥هـ) أمير إربل بعيد المولد النبوي: "... وأمّا احتفاله بمولد النبي (صلى الله عليه وسلم) فإنّ الوصف يقصر عن الإحاطة به، لكن نذكر طرفاً منه، وهو أنّ أهل البلاد كانوا قد سمعوا بحسن اعتقاده فيه، فكان في كل سنة يصل إليه من البلاد القريبة من إربل مثل بغداد، والموصل، والجزيرة، وسنجار، ونصيبين، وبعد العجم وتلك النواحي خلق كثير من الفقهاء والصوفية والوعاظ والقراء والشعراء، ولا يزالون يتواصلون من المحرم إلى أوائل شهر ربيع الأول"[3].

وشكل الحلقة نجده كذلك عند راوي السيرة الشعبية؛ إذ يتحلق السامرون والمستمعون حول هذا الراوي. وهو كما وصفه عبد الحميد يونس "

---

[1] الخطط المقريزية، ج٢، ص٥١.

[2] انظر: علي عقلة عرسان، ندوة التراث الشعبي والمسرح، ص٦٥.

[3] وفيات الأعيان، ترجمة أبي سعيد مظفر الدين كوكبوري.

يجلس على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعيه، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق. ويسترسل في حديثه وهو جالس فإذا أراد الشعر وقف واستعان عليه بالربابة"[1]. وفي حين كانت بعض المقاهي وحلقات السمر مقتصرة على حضور الرجال فقط يذكر البديري الحلاق في حوادث دمشق اليومية أن قهوة في بلاد الشام كانت مكتظة بالنساء والرجال على حد سواء[2]. ولكن أحسب أن هذا الاختلاط كان محدوداً في مقاهٍ بعينها؛ ذلك أن الذي يقرأ السير الشعبية تلفت انتباهه صورة المرأة الجسدية. فعلى الرغم من كون صورة المرأة في هذه السير تُعد قيما رمزية مثالية متصلة بالبطولة والشجاعة والتضحية إلا أن أوصافها الجسدية صادرة عن تصور ثقافي يعلي من شأن الفحولة، ويكرس نمط الجنوسة النسقية؛ إذ تعد المرأة امتداداً لصورة المرأة الجارية ومفهوم الحريم النسائي. والراوي الشعبي الذي يتوجه إلى متلقين معظمهم أو ربّما جلهم من الرجال يجد في هذه المجالس الرجالية حرية في الحديث عن أعضاء المرأة الجنسية، ويجد حرية كذلك في وصف جسدها وصفاً يقترب في كثير من الأحيان من الإباحية والشبقية.

واستثمرت المقامة كذلك شكل التحلّق حول الراوي. ونجد ذلك في مقامات البديع والحريري. وفي مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال التي عارض فيها الحريري وصفاً لحلقة سمر. إذ ترد حوادث هذه المقامة في الريف في جو مكفهر مضطرب، وطقس مريز فيه المطر المنهمر والسيول الجارية يصاحبه ابتهاج الفلاحين وتفجر أسباب السعادة بينهم لما نزل عليهم من غيث كانوا في أمس الحاجة إليه. وفي هذا المناخ يطوف الراوي ببيت قد جمع فيه الناس للحديث والسمر. وصاحب الدار سعيد بالمجتمعين ولذا كان يتولى خدمتهم بنفسه. وإذا بشيخ يتوسط حلقة المجتمعين يحثهم على الإحسان ويستثير

---

(1) عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ص٣٢-٣٣.

(2) انظر: نزار الأسود، الحكواتي في بلاد الشام، مجلة المأثورات الشعبية، العدد ١٨، ١٩٩٠، ص٥٦.

حماستهم للبزية بلسان ذرب وفصاحة لغوية نادرة، فتنهال عليه صرر الدراهم وبدر الدنانير"[1].

ح- القـاص ومحاكاة الشخوص: تعاضد الصوت واللون والحركة [الزينة واللباس والتنكُّر]:

تحـدّث ابن الجوزي عن البدع التي أوجدها القاص ومنها تغيير الهيأة والتـنكر لإقـناع المتلقيـن بصـدق حديـثه ومروياته. ولهذا فإن من هؤلاء القصـاص، كما يقول ابن الجوزي، من " يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه وفيهم من يمسك معه إذا شمه سال دمعه"[2].

والتـبخُّر بالزيـت والكمـون كان واحداً من حيل عدة كان يلجأ إليها (القـاص المبـتدع) حسـب وصـف ابن الجوزي. ومن حيله الأخرى أيضاً، " إلـباس المنـبر الخـرق الملونـة كأنها القبور وتعليق المُصلّى على الحائط فتضـرب لـه المسامير في حائط المسجد " [3]. و" تغطية الوجه أثناء القراءة تواجـداً وتخاشـعاً " [4]. و" الـنزول ودق المنـبر والإيقـاع بالقدم ما يشبه الخـنكرة " [5]. و" التزين بالثياب وحسن الحركات لإمالة النساء " [6]. كما أنّ القـاص المبـتدع يلجـأ فـي كثير من الأحيان إلى محاكاة شخوص مروياته بالصـوت والحـركة وبالإيماء أيضاً. ومنها محاكاة أحد القصاصين سير عبد

---

(1) انظـر: السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي، خلال القرن الخامس الهجري، عالم الكتـب، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٨١، إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٥٢-٢٥٣.

(2) كتاب القصاص والمذكرين ، ص١٤٥-١٤٦.

(3) المصدر نفسه، ص١٤٥.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص١٤٦.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرحمـــن بـــن عوف على الصراط المستقيم. ومحاكاته الذات الإلهية في لقائها عـــبادالله الصالحين يوم القيامة، " قال أبو الحسين الخيّاط: مررت بأبي عبدالله غـــلام خلـــيل، وهـــو في مجلسه ببغداد، وقد قام على أربع فقلت لبعض أهل المجلـــس: ويحكـــم ما شأن أبي عبدالله؟ فقال: هو يحكي عبدالرحمن بن عوف علـــى الصراط يوم القيامة. قال: ومررت به يوماً آخر في مجلس له، وهو مادٌ يديـــه قد حنى ظهره. فقلت لبعضهم: ما حاله؟ قال: يحكي كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة"[1].

وقـــد أكّد ابن الجوزي أهمية الزي بالنسبة للقاص بوصفه علامة ثقافية دالـــة على تنوع المروي. ولهذا ينقل قول أبي الوفاء بن عقيل " لكل قول زي وكمـــا لا يحســـن الغناء إلا في الجواري الخرد، ولا الغزل إلا من عاشق، ولا النوح إلا من ثاكل، ولا ذكر الأوطان إلا من غريب، فكذلك لا يعمل الوعظ إلا من متقشف متزهّد متدرّع من وراء مدرعة صوف وقضافة جسم وتقليل قوت اشتغالاً عن البدن بفضائل النفس كالطبيب الظاهر الحمية، فأما من يخرج بطيناً فاخر الثياب مداخلاً للسلاطين، فكيف تستجيب له القلوب؟ إنما يُسمع من هؤلاء علـــى سبيل الفرجة كسماع الأسمار في السمار. ولربما كانت الصور والسمات تؤثر أكثر من الألفاظ وقد قيل: من لم تنفعك رؤيته لا تنفعك موعظته"[2].

وعـــندما طلـــب ابن الجوزي من القاص أن يتزيّا بالزي المناسب لكل قول فإنه كان يقصد منه أن يلتزم بالمحاكاة الصادقة بين أحواله وأحوال مرويه لا أن يلجأ إلى التصنع والتخاشع كما يفعل القاص المبتدع.

ويـــبدو أنّ التطور الذي حصل للمجتمع العبّاسي وما أفرزه من ظهور فئات وطوائف مميزة مثل المكدين والشُطّار والعيارين أسهم بصورة كبيرة في كـــون التـــنكُر عُدَّ واحداً من التقنيات الفنية في المرويات السردية الكبرى مثل

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٤٦.

[2] المصدر نفسه، ص٨١-٨٢.

القصـــة العجائبـــية والمقامات والسير الشعبية. وقد أشار الجاحظ والبيهقي إلى حيل المكدين التي من أظهرها التنكُّر. فقد كان فيهم " من يحتال في وجهه حتى يجعلـــه مـــثل وجـــه خاقان ملك الترك، ويسوّده بالصبر والمداد، ويوهمك أنه ورم"[1].

ومـــن أظهـــر لوازم المضحك في العصر العباسي كان التنكُّر في هيأة تكفل له محاكاة الشخصية التي يريد تقليدها والسخرية منها. ولهذا فإن الحسين بـــن شـــعرة، مضحك المتوكل، في الخبر الذي أوردناه عندما أراد محاكاة ابن طولـــون وبيان هذه المحاكاة لابن المدبر " تلبس وجلس يحكيه ويقتص ما لقيه به"[2]. وكان أبو الورد كما يقول عنه الثعالبي: " من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكـــاة، وكان يخدم مجلس المُهلَّبي الوزير، ويحكي شمائل الناس وألسنتهم فيؤديها كما هي فيعجب الناظر والسامع، ويضحك الثكلان"[3].

وارتـــبط التـــنكُّر والمحاكاة بأصحاب السّماجة في العصر العبّاسي وما تلاه من أعصر. ويبدو أنّ أداءهم كان أداءً هزلياً يقلدون فيه الحركات القبيحة المـــنكرة عند الآخرين، ولهذا سموا سمّاجة وأصحاب السمّاجة[4]. وقد وصف ابن المعتز (ت٢٩٦هـــ) سمّاجة النيروز[5]:

قَدْ ظَهَرَ الجِنُ في النهار لنـــا ... منهـــم صفوفٌ دستبنـــدات

تميلُ في رقصهـــم قدودُهـــــم ... كما تثنَّت في الريحِ سروات

---

(1) البيهقي، المحاسن والمساوئ، ج٢، ص٢١٨.

(2) أحمد بن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

(3) يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٣، ٤٤٤.

(4) السمج في اللغة: القبيح، لسان العرب، مادة (سمج).

(5) الصـــولي، أشعار أولاد الخلفاء، تحقيق هيورث دن، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤، ص٢٤٩.

ورُكِّبَ القبـــحُ فَوْقَ حُسنهـــم وفي سماجاتِهـــم ملاحـــاتْ

ومـــن الأخـــبار التي تدلنا على ارتباط السماجة وأصحابها بالحكايات المضـــحكة والخـــرافات المســـلية أي بالســـرد مـــا رواه أبو الصلت أمية بن عـــبد العزيز الأندلسي (ت٥٢٨هـــ): " ومن ظريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهد قريب رجل ملازم للمارستان يستدعى للمرضى كما تستدعى الأطباء، فـــيدخل على المريض فيحكي له حكايات مضحكة وخرافات مسلية، ويخرج له وجوهاً مضحكة"[١]. وأحسب أنَّ السمّاجة تطوّرت مع مرور الزمن، وأصبحت الأقـــنعة أو الوجـــوه تســـتعمل بمفردها دون سائر لوازم السمّاجة الأخرى من الرقص والأداءات الجماعية.

ولعـــلَّ من اللافت للانتباه أن التنكُّر كان يتضمن في بعض الأحيان قلباً لـــلأدوار الجنسية وخروجاً على نمطيتها. فالمخنثون كما قدمنا والزفّانون كانوا يـــؤدون الحكايـــة مقلديـــن اللين المتكسر في حركات النساء. وكان تأنيثهم في القـــول وفي التشبه بمواطن الفتنة الأنثوية. وبرزت في العصر العبّاسي المرأة الغلامـــية بوصـــفها تمـــثل أعلـــى مواصفات الجمال الجنسي لتشبهها بالغلام. ويقـــول الجـــاحظ: " قال صاحب الغلمان إن من فضل الغلام على الجارية أنّ الجاريـــة إذا وصـــفت بكمال الحسن قيل: كأنها غلام ووصيفة غلامية"[٢]. في حيـــن نجـــد أن المـــرأة عـــندما تتقمص السلوك الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي فإن محاولتها محكوم عليها بالفشل. ويورد أبوالفرج الأصفهاني خبراً عـــن أم ســـعيد الأســـلمية وبنت يحيى ابن الحكم بن أبي العاصي اللتين كانتا " تخـــرجان فتركـــبان الفرســـين، تستبقان عليها حتى تبدو خلاخيلهما، وانتهى الأمـــر بإحداهمـــا وهي بنت يحيى بن الحكم إلى الموت بعد أن حُفِرتْ بئْر في

---

[١] الرســـالة المصـــرية، نوادر المخطوطات، المجموعة الأولى، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٨، ج١، ص٣٤.

[٢] كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص١٦٦.

طـــريقها بأمـــر مـــن والدها فسقطت فيها، فكان البئر قبرها"[1]. ويورد ياقوت الحمـــوي خبراً يتعلق بامرأة عبّاسية وهي بنت ابن العلاّف زوجة أبي منصور بـــن المـــزرّع التي كانت عاهرة إلى الحد الذي تلبس الجبة المضربة، وتتعمم بالمقياد وهو الحبل الذي تُقاد به الدابة، وكانت هي تلف به المنديل على رأسها وتأخذ السيف والدرقة"[2].

ولعـــلّ هـــذا الفصل بين الأدوار الجنسية أو الجنوسة النسقية هي التي جعلـــت المرأة القاصة في كثير من الأحيان تحافظ على النظام الأبوي ومجتمع الحـــريم النســـائي ولا تخـــرج عنه. ونجد هذا عند المرأة الملاّية – العدّادة – القوّالـــة. ونجده كذلك في مجالس الذكر والإنشاد والصوفي عند شيخه الطريقة الصـــوفية. في حين تدلنا الإشارات النادرة عن المرأة المشاركة في العروض الظلـــية أنها كانت محتفظة بأنوثتها وجمالها مما جعلها موضع إعجاب المتلقين الـــرجال وتغزلهم بها[3]. وكان خروج المرأة القاصة المؤدية عن هذه الأدوار متمـــثلاً فقط في أداء المرأة المضحكة كما هو حال المضحكة رسيس، مضحكة عـــبد الرحمن الناصر، التي كانت تتزيا بزي الرجال. وكما هو حال الأداءات الارتجالـــية النســـوية المضـــحكة فـــي مســـرح النساء (فصول حجرات النوم النســـائي)، إذ التـــنكُّر بملابس الرجال رغبة في المحاكاة الساخرة لهذه الأدوار الأبوية، وفي (مهرجان القيس المكي) عندما تُقلب الأدوار الجنسية بالتنكُّر رأساً على عقب.

وقدّمـــت المقامات صوراً متعددة للتنكُّر والأداء التمثيلي. وبرزت هذه الصـــور خاصـــة عـــند البديع والحريري في شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وأبـــي زيد السّروجي. فهذان البطلان المحتالان كانا يتنكران في أحوال مختلفة

---

(1) كتاب الأغاني، م٤، ص٢٨١.

(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٤، ص٢١٩.

(3) انظـــر: الصـــفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم ط١، المطبعة البهية الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧]، ج٢، ص٣٧٥.

حـــتى أسمى أبو الفتح الإسكندري نفسه " خذروفة الزمان". ففي المقامة الثالثة عشـــرة (البغدادية) يتنكر أبو زيد في زي امرأة عجوز تمشي ووراءها صغار جـــياع. وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه، حـــتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب وخلعت النقاب، فإذا هـــي أبـــو زيـــد السَروجي الذي يستخفه إذ ذاك الطرب، فيرفع عقيرَته بالغناء متفاخراً بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة[1]:

أصْطادُ قَوماً بَوْعظ ... وآخرين بِشَعْـــــرِ
وأستَفِـــــزُ بخَـــــلٍّ ... عَقْلاً وعَقْلاً بخَمْرِ
وتـــارةً أنا صَخْـــرٌ ... وتارةً أُخْتُ صَخْرِ

كما تقدم السير الشعبية أيضاً طرائق منوّعة للتنكُّر والتحوُّل. ولعلَّ هذا مـــا جعـــل الراوي الشعبي يتنكر هو الآخر بأدوات بسيطة مثل السيف والدرع والخـــوذة والعصـــا كـــي يـــتماهى مع فعل شخوص السيرة. وبعد العيّار وهو (الفـــاعل المســـاعد) فـــي السيرة من أظهر شخوص السيرة صلة بالتنكُّر؛ فهو صـــاحب إمكانـــيات متعددة لتحويل شخصيته بالشكل الذي يريد وذلك بواسطة التـــنكر. فعمر العيّار في سيرة (حمزة البهلوان) يمتلك نخيرة (مرآة الانقلاب) التـــي تحوّله إلى الشخصية التي يريد[2]. كما أنَّ العيّارين الآخرين مثل البَطال يمـــتلكون تقنـــيات عالـــية في التنكر في إتقان أدوار القساوسة والرهبان وقادة الـــروم[3]. وفي سيرة (الظاهر بيبرس) يحكي شيحة جمال الدين للملك الصالح عـــن الهدايـــا التـــي قدمها له خادم كتاب الحكيم إينان ليفوز به على جوان إذ يقـــول: " ثم إنه يا أمير المؤمنين ناولني جوراب الحيل. وقال لي خذ يا شعبان هـــذا الجـــورب وافعـــل فـــيه كلما أردت من الأمور الصعاب، وأعطاني هذه

---

(1) المقامة البغدادية، المقامات الأدبية للحريري، ص٩٢-٩٨.

(2) انظر: سيرة حمزة البهلوان، مجلد ١، ص٣٠٥.

(3) انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، مجلد ١، ص٦٦٧.

الشـــاكرية. وقـــال خـــذ الشاكرية. وأعطاني أيضاً بدلة للملاعيب والحيل. وقد أخبرنـــي الخـــادم بـــأنّ الحكيم جعل لي في كل مكان بدلة أتمم بها ما أريد من المناصب والاحتيال[1]. وسنجد (جراب الحيل) في السيرة الهلالية، ملكاً لأبي زيـــد الماهر في فنون الاحتيال والتنكّر. وهو جراب مليء بأدوات كثيرة منها الأصـــباغ والأدهـــنة والشـــعور المستعارة والأزياء. فكان أبو زيد يستطيع أن يصـــبغ جســـده ســـبع صبغات، وتبدّل في سبع بدلات. ولولا هذا الجراب ما اســـتطاع أن يـــرتاد بقومـــه أرض المهاجر[2]. وفي (الريادة) وفي (التغريبة). وكـــان أبو زيد يتنكر في شخصية الشاعر الجوّال أو العبد أو شاعر الربابة أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط. وأبو زيد الهلالي يوصف في (السيرة الهلالية) إلى جانب فروسيته وشجاعته بأنه (أبو الحيل) أو صاحب (الحـــيل)، وصاحب (المكر والكيد) [3]. وتسمى هذه المهارات مهارات الشطارة والعـــياقة وهي أصل من أصول سيرة (علي الزيبق) التي نجدها كذلك في ألف ليلة وليلة. فعلي الزيبق يتنكر في زي اليهودي وفي زي الحمامي وهيئة عدوه صـــلاح الديـــن الكلبـــي وتجاريـــه في هذه الفنون دليلة المحتالة وابنتها زينب النصّابة[4]. وتتنكر كليب في سيرة (الزير سالم) في هيئة مهرج الجليلة، ويمكنه تـــنكره مـــن قـــتل الملـــك التـــبع اليماني بعد أن تسلل بواسطة هذه الحيل إلى مخدعه[5].

---

(1) انظر: سيرة الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٢٨٢.

(2) انظر: تغريبة بني هلال، ص٤٤.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤.

(4) انظر: سيرة علي الزيبق المصري.

(5) انظر: سيرة الزير سالم، ص٢١-٢٦.

رابعاً: المتلقي وبلاغة التأويل:

أ- دوائر التلقي بين الشفاهيّة والكتابيّة:

تصلح حكاية (سيف الملوك وبديعة الجمال)، **الواردة في الليلة السادسة** والخمسين بعد السبعمئة، أن تدلنا على **تكون المحكي وتشكله كي يصبح في** صورته الكتابية. ولعلّ ما يميز حكاية **(محمد بن سبائك) أنها حكاية عن** الحكاية؛ فنحن أمام استهلالين سرديين **أمّا الاستهلال الأول فهو الحديث عن** محمد بن سبائك الذي يقايض ملكه كله **في مقابل سماع حكاية عجيبة وأحاديث** غريبة لذا تبدأ حكايته بالاستهلال التالي: " **واعلم أيها الملك السعيد أنه كان في** قديم الزمان وسالف العصر والأوان **ملك من ملوك العجم اسمه محمد بن** سبائك، كان يحكم على بلاد خراسان، **وكان في كل عام يغزو بلاد الكفار في** الهند والسند والصين والبلاد التي **وراء النهر وغير ذلك من بلاد العجم** وغيرها. وكان ملكاً عادلاً شجاعاً جواداً. **وكان ذلك الملك يحب المنادمات** والروايات والأشعار والأخبار والحكايات **والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل** من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه" [1]. **أمّا الاستهلال الآخر فهو** عن حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. [2]

وتتضمن حكاية **(محمد بن سبائك) أنساقاً ثقافية عن تدوين المحكي** وأوساطه الشفاهية التي يتلقى فيها. **فالشيخ الذي يساعد الملوك في العثور** على هذا السمر يشرط عليه شرطاً **لا بد من تنفيذه وإلا فلن يحصل على** السمر. والشرط هو أن هذا السمر **لا يتحدث به أحدٌ على قارعة الطريق، ولا** يعطي هذه القصة لكل أحد **ولا عند النساء والجواري ولا عند العبيد والسفهاء**

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٣ (بولاق).

[2] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٦.

ولا عـند الصبيان وإنما يقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم[1]. " فقبل المملوك الشروط وقبل يدي الشيخ "[2].

ويصدر التصوّر الثقافي لهذه الحكاية عن أدب الخاصة الذي يقع مقابلاً لأدب العامـة، ومقـابلاً كذلك لأصحاب العقول القاصرة من النساء والصبيان والعبـيد والسـفهاء. أي أنّ هـذا التقسيم مبعثه الجنوسة النسقية، ومبعثه كذلك التراتبية الطبقية في المجتمع. فأصحاب الرؤية العالمة التي لها أحقية الاستماع هـم أهـل المعرفة واللغة والأمراء والملوك والوزراء والمفسرين وما عداهم دهماء لا يحق لهم الإستماع.

وهـذا السـمر الملوكـي لن يقتصر فقط على الصيغة الشفاهية وإنّما سـيتحوّل إلى صورة كتابية أخيرة نهائية عندما يوضع في خزائن الملوك. ففي هذه الحكاية " جلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة عند الملك، فلما سمعها الملك وكل من كان حاضرا تعجبوا جميعاً، واستحسنوها وكذلك استحسنها الذين كانوا حاضـرين، ونثروا عليه الذهب والفضة والجواهر. ثم أمر الملك التاجر حسن بخلعـة سنية من أفخر ملبوسه، وأعطاه مدينة كبيرة بقلاعها وضياعها، وجعله مـن أكابـر وزرائـه وأجلسه على يمينه ثم أمر الكتاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها في خزانته الخاصة. وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن فيقرؤها"[3].

وتدويـن المحكـي ونقلـه إلـى أوساط مدينية لم يقتصر على حكاية (محمـد بـن سبائك) فقط، وإنّما نجده كذلك وارداً في مواضع متفرقة من ألف

---

(1) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٥.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٧.

لـــيلة ولـــيلة[1]. فالخليفة هارون الرشيد في خاتمة قصة "غانم بن أيوب" " يأمر أن يـــؤرخ جمـــيع ما جرى لغانم من أوله إلى آخره، وأن يُدَوّن في السجلات لـــيطلع عليه من يأتي بعده فيتعجب من تصرفات الأقدار، ويفوض الأمر لخالق الليل والنهار"[2]. ويحتفي محكي ألف ليلة وليلة بالعجيب " إن قصتي عجيبة لو كُتِبَتْ بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[3].

وعلـــى الـــرغم مـــن الجهـــود الكبيرة التي بذلها المستشرقون وبعض الباحثين العرب للبحث عن النسخة الأم أو الأصل الأول لألف ليلة وليلة إلا أنّ هـــذا البحـــث هـــو في حكم المستحيل كما بينا في حديثنا عن تشكّلات الليالي. ولديـــنا إشـــارات قليلة عن رواية ألف ليلة وليلة في مجالس القصص مثلها في ذلـــك مثل السير الشعبية. إذ يذكر كامل بالي الشهير بالغزي (عاش في القرن الثالـــث عشـــر الهجري): " ثم إذا دخل تشرين الثاني أخذ الناس أهبتهم للشتاء، وشـــرعوا بســـهرون عند بعضهم ليلاً فزمرة منهم يقتصرون في سهرتهم على الحديـــث المـــباح كذكر الأهل والشرب والبيع والشراء. وأخرى تقتصر على مطالعـــة بعـــض كتب الأخبار والتواريخ المعروفة بالروايات، أو على مطالعة قصـــة عنـــتر أو كـــتاب ألـــف ليلة وليلة، أو القصص الموضوعة المعروفة بالروايات"[4].

ويذكـــر غوســـتاف لوبون في (حضارة العرب) " أن قصص العجائب التـــي يتلوها القاصون المحترفون من أهم وسائل التسلية عند العرب، وهؤلاء

---

(1) ســـهير القلمـــاوي، ألف ليلة وليلة، ص٦٨، أيضاً: عبد الحميد حوّاس " الحكاية – البيان وتأســـيس شـــكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية، مجلة فصول، م١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤. ص ١٥٣-١٧٢.

(2) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٣٤.

(4) ذهر الذهب في أخبار حلب، المطبعة المارونية، حلب، د.ت. ج١، ص٢٧٦.

القاصـــون منتشرون في أنحاء الشرق. ولهم حظوة كبيرة في كل مكان، ويقص القاصـــون القصـــص ارتجالاً في بعض الأحيان، ويقتصرون في الغالب على إنشاد قصيدة أو تلاوة قصة من رواية ألف ليلة وليلة"[1].

وباســـتثناء هذه الإشارات الواردة فإنه، فيما أعلم، لم تقدم لنا المصادر والدراســـات الحديـــثة التـــي دارت حـــول ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي أية معلومـــات تفيدنا في معرفة ماذا يحدث في أوساط التلقي بين الراوي ومتلقيه، وهـــل كانـــت ألف ليلة وليلة تنشد في مجالس القص شأنها في ذلك شأن السير الشـــعبية؟ وهل أحدث الراوي تحويلات نصية في بنية ألف ليلة وليلة كما هي الحال في السير الشعبية؟

ولعـــلّ أبـــرز سمات الأدب الشفاهي كما تبرزه ألف ليلة وليلة هي تلك الإضـــافات النصـــية المدمجـــة؛ فبروز هارون الرشيد في عدد كبير من هذه القصـــص دلـــيل علـــى أنّ القاص خضع لحاجات المتلقي، وكانت إضافة اسم الرشيد إضافة مفتعلة.

ومـــن ســـمات الأدب الشفاهي في الليالي أيضاً إحالة شهرزاد الراوية علـــى عـــدد من الرواة المجهولين عندما تصدّر رواياتها بـــ " بلغني أن ". وهي جملة لا تشير إلى مؤلفي الحكايات وإنّما إلى الرواة الذين تناقلوها الواحد تلـــو الآخـــر إلى أن وصلت إلى شهرزاد. فشهرزاد هي آخر حلقة من سلسلة الـــرواة. وتمـــتاز حكايات ألف ليلة وليلة بالتداخل السردي؛ إذ تتوالد الحكايات الواحدة تلو الأخرى، ونجد ذلك بارزاً في حكايات بعينها مثل (حسن البصري) و (حكاية حاسب كريم الدين)[2].

---

[1] غوستاف لوبون، حضارة العرب، ٢٧٣.

[2] انظر الحكايتين: في ألف ليلة وليلة.

وتختلف المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبية في أنها دُوِّنت كتابة ولم تُتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة. ولعلّ انتماء المقامات "ظاهرياً" إلى الأصل المثقف هو الذي كفل لها اعترافاً جعلها تتدرج ضمن فئة النص في الثقافة العربية الإسلامية. بيد أن كلامنا هذا لا يعني أنه لا توجد في أسلوب المقامات سمات الخطاب الشفاهي؛ فهذه السمات موجودة بوضوح في مقامات بديع الزمان والحريري، وربَّما كان ارتجال المقامة عند بديع الزمان خاصة سبباً في تكرار لفظي ووصفي نلحظه في لغة المقامات وفي الأوصاف النمطية للبطل والراوية[1]. كما أنَّ الأصول الشفاهية أو منابع القص الأولى في المقامات تستمد جذورها من الحديث الشفاهي في صيغة "حدثّنا ".

وقد حدَّد الزَمخشري أصل المكتوب، ونوعية القارئ المفترض أو المثالي (النموذجي) الذي يتوجه إليه فعل السرد. فمقاماته ليست موجهة لأي قارئ، وإنما هي تنغيا قارئاً معيناً وصفه الزَمخشري في افتتاحيته " تحققت أحسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة لما أنت متسم به من حيازة منقبتين، وهما إيثار الجد على الهزل والتهالك على الكلم الجزل. فأسعفتك إلى طلبتك وتوصيتك أن لا تمكن منها إلا من يوازيك صفتك أو يدانيك من أولي الفضل والديانة. ولقد رأينا من المشايخ من يحتاط في إكرام مصنفه حتى لا يرضى له إلا أن يُكتب بخط رشيق، وبقلم جليل، وفي ورق جياد، وأن يُخط مضبوطاً بالنقط والشكل وأن تأمر من انتسخها بأن يوشح نسخته بإثبات اسم المنشئ وتفخيمه والدعاء له وأن تنبه على من يدرسه على مواقع النكت فيها واللطايف وما ورد في مناظمها من رايع الترتيب"[2].

---

(١) انظر: محمد رجب النجّار، النثر العربي القديم، ص٢٨١.

(٢) مقامات الزمخشري، ص٧، ٨.

والقـــارئ المفـــترض الـــذي يخاطبه الزمخشري قارئ مثقف سيكون وســـيطاً يـــبلغ المقامات لأصحاب الفضل والديانة؛ أي أصحاب الثقافة العالمة وليس الثقافة الشعبية (ثقافة العوام والدهماء) [1].

ولا يعنـــي هـــذا الـــتحديد عند الزمخشري أنّ المقاميين كافة افترضوا وجـــود قارئ مثالي يتوجهون له بالسرد والخطاب؛ فمقامات البديع والحريري قائمـــة أساســـاً على خطاب (الرحلة) و (الفرجة). وهي على الرغم من كونها دُونّـــت بطلـــب مـــن سلطة سياسية إلا أنها لم تنحصر في دوائر محدودة من المتلقيـــن. ويبدو أن المقامات الدينية والوعظية، مثل مقامات الزمخشري وابن الجوزي هي التي أكّدت وجود قارئ يمثل الثقافة الدينية العالمة.

ونجـــد عـــند الحريري تبايناً في تلقي الشفاهي (القصة العجائبية) ففي حيـــن يصـــرح أبـــو زيد في المقامة الثالثة والأربعين للحريري وهي المقامة (البكرية) [2] أنّ " السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات " نجد أنّ أبا زيد نفسه يطلـــب مـــن الحاضرين في مجلس (المقامة الكوفية) أن يدوّنوا عجائبه قائلاً: " فهـــل ســـمعتم يـــا أولي الألباب، بأعجب من هذا العجاب فقلنا من عنده علم الكـــتاب. فقـــال: أثبتوها في عجائب الاتفاق، وخلّدوها في بطون الأوراق مما ســـيّر مـــثلها فـــي الآفاق، فأحضرنا الرواة وأساورها ورقشنا الحكاية على ما سردها ثم استبطناه عن مرتآه"[3].

ب- الرواة المعمرون والإسناد:

برزت في المقامات البديعية ظاهرة الرواة المعمرين الذين يدعون أنهم عاشـــوا عـــدة قرون. ولعلّ المقامة الغيلانية هي المثال الواضح لهذه الظاهرة؛

---

[1] سعيد الغانمي، أقنعة النص، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥١-١٥٧، موقع المروي له في مقامات الزمخشري.

[2] مقامات الحريري، ص٣٤٧.

[3] المصدر نفسه، ص٣٤-٣٥.

ففي هذه المقامة ينقل عيسى بن هشام الخبر عياناً عن عِصمَة بن بدر الفَزارَي دون وسيط. " حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجُرجان في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية، وهو عِصمَةُ بنُ بَدْر الفَزَاري فقال عِصمَة: سأحدثكم بما شَاهَدتُه عَيْني، ولا أحدثكم عن غيري"[1]. والحديث الذي سينقله الفَزَاري، المتحدث إلى عيسى بن هشام وصحبه، مناقضة شعرية في قلب الصحراء بين الفرزدق وذي الرُّمة، وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة. أي أن الراوي الفَزَاري ينقل إلى مجتمع القرن الرابع للهجرة ما رآه بنفسه وخبره في القرن الأول للهجرة. وبروز هذه الظاهرة في المقامات يؤكد شرعية المرويات عندما تُنسب إلى السلف، وهذا يكسب المرويات الأدبية طابعاً دينياً مقدساً. " ففي كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل المنتسبين إليه أناساً معمرين قادرين على الصعود عبر الزمان، وربط صلات الألفة مع الأسلاف الذين يتحولون حسب الرغبة إلى معاصرين. ولأسباب معروفة جداً منحت الثقافة العربية الأفضلية لعصر الرسالة، وهدفت عن طريق الحديث المدون والاشفهي إلى جعل أياً كان معاصراً للرسول والصحابة"[2].

وتتوسل المقامات إذن بهذه الحيلة السردية لتمرير مروياتها التي تتضمن في كثير من الأحيان أنساقاً ثقافية معارضة للأنساق الثقافة المهيمنة في المجتمع. وبالنسبة للسيرة الشعبية فإنّ هذا الإسناد المتخيل المنسوب إلى رواة معمرين يبرز على وجه الخصوص في سيرة عنترة بن شداد. إذ ينسب الراوي الشعبي رواية هذه السيرة إلى طائفة من الرواة هم: عبد الملك بن قريب الأصمعي، وأبو عبيدة، وجهينة بن المثنى اليمني، والبلخي، وحماد، وسيَّار بن قحطبة الفَزَاري، والكاهن الغسَّاني الثقفي، وابن خداش النبهاني. وتذكر السيرة أن " كلاً منهم روى ما شهد وما سمع عمن يوثق به ممن حضر وقائع العربان، وضبط كم فنى منهم من الحرب"[3]. ويتوقف الراوي طويلاً

---

(1) المقامة الغيلانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٤٧.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص١٨.

(3) سيرة عنترة بن شدّاد، م١، ص٧.

عـند التعريف بعبدالملك بن قريب الأصمعي إذ يذكر: " إن رواي هذه السيرة العجيبة المطربة الفائقة الغريبة، فصيح ذلك الزمان، المتكلم على ما مضى من أحاديـث العـربان الأولين في ذلك الزمان العالم العّلامة عبد الملك بن قريب الأصمعي، رحمه الله تعالى، الذي كان من المعمرين الذين عاشوا عمراً طويلاً جاهلـية وإسـلاماً إلى أن أدرك الخلفاء والأموية وغيرهم. ومما ذكروا إنه ما سـمي بالأصمعي إلا لأنه ليس له شحمتا أذن غير أن رأسه كان صومة وآذانه خرقتيـن فـي الصـدعين لا غـير، وكان فصيح ذلك الزمان وعالماً في دين الإسـلام وهـو مـن جملة من روى الحديث عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وكان يقول سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يقول كذا وكذا"[1].

ولا تكتفـي السيرة بنسبة مرويات الأصمعي (ت٢١٦هـ) إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وإنّما تجعل هذا الراوي المعمر يلتقي بعنترة بن شداد، ويسمع بعـض أشـعاره، ويحضر وقائعه التي يخوضها ضد أعدائه. ويؤكد الأصمعي إسـلام عنـتر قائلاً: " قال الأصمعي: قد اجتمعت على عنتر مراراً عديدة فما رأيـته قط يسجد لصنم ولا هتك حرم، وما كان يحلف إلا برب البيت الحرام، وكان عنده يقين بظهور سيد المرسلين"[2].

كمـا أنّ هـذه السـيرة، أي سيرة عنترة، تحوي نصاً فريداً يدافع به الراوي عن صحة مرويات الأصمعي، ويفند حجج خصومه في مناظرة وهمية

---

[1] سيرة عنترة بن شدّاد، م١، ص٧.

[2] المصدر نفسه، م٢، ص٤١٩. وتبرز الرغبة في توثيق الراوي كذلك في السير التالية: سـيرة الأمـيرة ذات الهمـة، م١، ص٥، " إن من روى هذه السيرة العجيبة وما فيها من الأحاديـث المطرفة الغريبة هو علي بن موسى المقانبي، والمهذّب بن بكر المازني، وصالح الجعفـري، ويـزيد بن عمار المزني، وعبدالله بن وهب اليماني، وعوف بن فهد الفزاري، وسـعد بـن مالك التميمي، وأحمد الشمطاني، وصابر المرعشي. ونجد بن هشام العامري". وفي سيرة الظاهر بيبرس، م١، ص٥، السيرة منقولة عن السادات الكرام المشهورين بالعلم ونـبراس الأفهـام الديـناري ووافقـه علـى ذلك الدويداري، ثم ناظر الجيش وكاتم السر والصاحب رحمه الله عليهم أجمعين".

يحضـــرها هـــارون الرشـــيد ووزراؤه وعلية القوم. والحديث يأتي على لسان الأصـــمعي: " فعـــندما أراد عنترة كما يذكر راوي السيرة أن يسير إلى البيت الحـــرام للالـــتقاء بالنبي (صلى الله عليه وسلم) يقتله الأسد الرهيص، ولما يبلغ الرســـول (صـــلى الله عليه وسلم) هذا الخبر يقول: "إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى". ولما أثبت هذا الحديث من سيرتي الحجازية المروية التي هـــي أثبـــت القصـــص اعترضني جماعة من العلماء. وكان ذلك في حضرة هـــارون الرشيد، وهو الخامس من بني العبّاس. وكان من جملة من اعترضني في حضرته، وهم جلوس: حسن البصري، وعبد الخوارزمي، وبشر البغدادي، ومالك النخامي، وعبدالرحمن السمرقندي، وشعيب الأصفهاني، ومالك بن يزيد الكـــندي، وإبراهـــيم الموصـــلي، وإسحق بن سعيد الدمشقي، وعبداله بن نافع الطائي، وكان بحضرته أبو نواس ويحيى البغدادي، وجعفر بن يحيى البرمكي، وجماعـــة مـــن وزراء هارون الرشيد وندمائه. فجهدوا أن يبطلوا هذه السيرة تعمـــداً وعصـــبية وحســـداً حيث إنهم لم يقدروا أن يأتوا بترتيب لفظي وحسن اهتمامي وإيقاظي. وناظروني فكذبوني. فأقمت الحجة عليهم وأرغمت أنوفهم، وأشـــهرت ســـيفي، وأغمدت أسيافهم. وأشهرت هذه السيوف في بلاد الحجاز، وانتشـــر ذكـــرها في سائر الآفاق. لأني عمرت من العمر ستمئة وسبعين عاماً فـــي زمـــن الجاهلية منها أربعمئة عاماً، والباقي في الإسلام، وأدركت هارون الرشـــيد وهـــو الخـــامس من بني العبّاس حتى أجزت بسماع هذه السيرة بين الـــناس، وذلك لأجل ما تقول العوام وتخوض فيه الكلام، وما يعرف هذا القول يـــا رفـــاق إلا العقول والأرفاق الذين اطلعهم الله على سائر مكنوناته، وعرّفهم بذاته وصفاته على حسن أقاويلهم واستعدادهم"[1].

وظاهـــرة (الراوي المعمر) في هذا النص تمتد لتشمل ما يقارب السبعة القرون مما يجعل الأصمعي راوية مخضرماً؛ فهو التقى عنترة ونقل كثيراً من رواياتـــه، كمـــا أنـــه التقى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وروى عنه أحاديث عدة. ويوهمنا الراوي بوجود معارضين لرواية الأصمعي الحجازية تمثلت في

---

(1) سيرة عنترة، م٢، ص٤٢٠.

طائفة من العلماء والأدباء، وتنتهي هذه المعارضة بتفوق الأصمعي وتسليم الجميع له بأنه راوي الرواة. والأصمعي حسب هذا النص إنّما وضع السيرة كي تكون الأصل المثقف لسيرة عنترة، وهو أصل يفارق مرويات العوام وما يخوضون فيه من الأباطيل.

ونقلت المصادر الأدبية كثيراً من أخبار الأصمعي (ت٢١٦هـ) ونوادره مع هارون الرشيد (ت١٩٣هـ). وفي هذه الأخبار يبدو الأصمعي نديماً لا يتورع عن ذكر العجائب واختلاق القصص كي يحظى برضا المتلقي (هارون الرشيد). وفي هذه الأخبار أيضاً يبدو الأصمعي نديماً ملأ مجالس الرشيد كلها، وخالط العلماء والفقهاء والأدباء، واستمع إليهم، واستمعوا إليه وناقشهم وناقشوه، وقلما غلبوه لأنّه كان عارفاً بكل شيء[١]. ويقول ثعلب عن الأصمعي: " قدم الأصمعي بغداد وأقام بها مدة ثم خرج منها يوم خرج وهو أعلم منه حيث قدم بأضعاف مضاعفة"[٢].

ويظفر هذا النديم بإعجاب إسحاق الموصلي (ت٢٣٥هـ)، صديق الخليفة المقرب الذي يقول عنه: " عجائب الدنيا معروفة معدودة منها الأصمعي"[٣]. وربّما كان التزيُّد في المصادر هو الذي جعل السيوطي (٩١١هـ) يدافع عن الأصمعي ناقلاً قول أبي الطيب اللغوي فيه: " فأمّا ما يحكي العوام وسقاط الناس من نوادر العوام، ويقولون هذا مما اختلقه الأصمعي، ويحكون أن رجلاً رأى عبد الرحمن بن أخيه فقال: ما فعل عمك؟ فقال: قاعد في الشمس يكذب على الأعراب فهذا باطل، وكيف يقول ذلك عبد الرحمن ولولا عمه لم يكن شيئاً مذكوراً"[٤].

---

[١] انظر: تاريخ بغداد ج١، ص٤١٧.

[٢] الجزء نفسه، المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: المزهر، ج٢، ص٤٠٤.

[٤] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وربّمـــا كانت نسبة هذه السيرة، أي سيرة عنترة، إلى الأصمعي عائدة إلى كونه روى ديوان عنترة، وألّف كتاباً عن نوادر الأعراب[1]. فربط الراوي بيـــن أخـــبار عنـــترة وما كان له من حضور إسلامي بارز في الثقافة العربية الإسلامية[2]، وبين الأصمعي اللغوي الثبت الذي يتحقق من مروياته.

والمتتـــبع لسيرة عنترة بن شدّاد يجد أن قدراً كبيراً من الأخبار الواردة فـــي هذه السيرة دخل حيز التاريخ المتخيّل والأسطوري. وربّما كانت الأخبار الـــنزرة عـــن عنـــترة كما وردت في كتب المصادر الأدبية والتراجم سبباً من أســـباب ذلـــك. فوظّف راوي السيرة القص العجائبي حول عنترة وسلالته التي تمـــتد إلـــى عهـــد الرســـول (صلى الله عليه وسلم) حيث ابنته عنيترة ولقاؤها الأســـطوري بالرسول (صلى الله عليه وسلم) ودعاؤه لها. والمرويات الشعرية التـــي ينســـبها راوي السيرة إلى عُنيترة يبدو بوضوح أنها من اختلاقه. ولعلّ المعلقـــات أو القصائد السبع الجاهليات الواردة في هذه السيرة خير برهان على هذا الاختلاق فهي منحولة.

جـــ- السيرة والبحث عن الأصل الأول:

كانت سيرة عنترة بن شدّاد السيرة الشعبية الأبرز التي حاول الباحثون المحدثـــون من عرب ومستشرقين أن ينسبوها إلى مؤلف واحد بعينه. والمسرد التالـــي يبيـــن لنا آراء هؤلاء الباحثين حول سيرة عنترة وزمانها وأدلتهم على ذلك:

---

(1) انظر: الأغاني، (ترجمة عنترة)، ١٢٦.

(2) يذكـــر صاحب الأغاني إعجاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) بعنترة ناسباً إلى الرسول (صـــلى الله عليـــه وســـلم) قوله: " ما وُصِفَ لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة ". الأغاني، م٣، ج٧، ص١٤٤، (طبعة دار الفكر).

الباحث	أصل السيرة	الأدلة والشواهد
هامربيرجستال Hammer Burgstall المجلة الأسيوية، ١٨٣٨ ، ص٣٦٨. عبد الحميد يونس. دفاع عن الفولكلور، ص١١٣.	- مؤلف سيرة عنترة هو أبو المؤيد ابن الصائغ الملقب بالعنتري (طبيب عراقي عاش في القرن السادس للهجرة)	المصدر: إشارة وردت من قول عابر جاء على لسان ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج١، ص ٢٩٠: - "إنّ العنيتري كان في أول أمره يكتب أحاديث عنترة العبسي فصار مشهورا بنسبته إليه".
الأب لويس شيخو (شعراء النصرانية)، ص١٢٠ أحمد الزيّات، أصول الأدب، ص٢٤١ جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية.	- مؤلف سيرة عنترة الشيخ يوسف بن إسماعيل في عهد العزيز الفاطمي (ت٣٨٦هـ)	المصدر: يذكر الأب شيخو: " نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل كان يتصل بباب العزيز في القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع الزاوية في أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث. وكان قد أخذ روايات شتى عن أبي عبيدة، ونجد بن هشام، وجهينه اليماني الملقب بجهينة الأخبار، وعبدالملك بن قريب المعروف بالأصمعي وغيرها".

محمـــود ذهني (سيرة عنترة)، ص١٣٢-١٣٣.	" كاتب سيرة عنترة فـرد واحـد كاتب متفنـن له حاسـة قصصـية وموهـبة روائية. وقرأ طويلاً في هذا الفن". وكتبت السيرة أوائل العصـر الفاطمـي ولـيس بأمر الخليفة العزيـز ولا لخدمة الفاطميين".	**نستشـف شخصية كاتب سيرة عنترة من خلال خصال أربع:** **١- خـبرة واسـعة بأخـبار العـرب وأيـامهم، وحـروبهم، ووقـائعهم، ونوادرهـم، وأحداثهـم، وتـاريخهم، وعـاداتهم، وطباعهم.** **٢- خبرة واسعة بأحوال الأمم غـير العربية من فرس، وروم وسودان، وأحباش.** **٣- خـبرة بالـنفس البشـرية ومعـرفة بأحوال جمهور المتلقين.** **٤- كاتـب متفنـن له حاسة حقيقـية وموهـبة روائية وتمـرس طويـل في هذا الفن، ص ص١٣٢-١٣٣**

إنّ هؤلاء الباحثين جميعاً توسلوا الوصول إلى الأصل الأول أو النسخة الأم للسـيرة الشعبية التي بحثوها وهي سيرة عنترة بن شدّاد. والبحث عن هذا الأصـل الأول لم يقتصر على سيرة عنترة بن شدّاد وإنّما نجده كذلك في سيرة الأميرة ذات الهمة والسيرة الهلالية وسائر السير الشعبية الأخرى. يقول شوقي عـبد الحكـيم عن سيرة بني هلال: " من الملفت والمؤسف أنّ النص الأصلي والمـدون لهـذه السـيرة الهلالية السياسية الكبرى ما يزال إلى أيامنا في عداد المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة المركزية ببرلين، مثلها مثل مثيلتها الأميرة ذات الهمـة التي تبلغ صفحاتها ستاً وعشرين ألف صفحة "[1]. والمنطلق الذي

---

[1] شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، ص٥.

يـنطلق منه هؤلاء الباحثون النظرة إلى متون السير العربية كما وصلتنا مُدوَّنة بوصـف الصـورة الكتابـية لهـذه المتون هي الصياغة النهائية لنص السير الشـعبية. وأغفل هؤلاء جميعاً أنَّ السير الشعبية خضعت إلى تحوّل في بنيتها وفـي أسـلوبها تمامـا كالتحوّل الذي طرأ على ألف ليلة وليلة. وأغفلوا كذلك أوسـاط التلقي؛ فالسير انتقلت من أوساط شفاهية إلى أوساط أخرى كتابية ثم لم تسـتقر علـى هـذا التحوّل، وإنّما واصلته ممّا أدى إلى اكتساب بنيتها طبيعة مـتحوّلة. وهـي بوصفها ظلت تُتداول شفاهاً مدة طويلة تعد نصاً مفتوحاً على الـزيادة والنقصان إذ " لا يثبت النص [الشفوي] على صورة واحدة لا تتغير على لسان الشخص نفسه. ومهما كانت الذاكرة التي يملكها الراوي فإنه لا ينى يحـدث تغيـيراً أو اختصـاراً أو إطالة في النص، يسقط منه، أو يُضيف إليه، ويركـز انتباهه على بعض أجزاء لم يؤكد عليها من قبل. ومثل هذه التغييرات تعـتمد علـى مزاج الراوي، وكذا على مجلس الحضور، من حيث تكوينه أو مزاجه أو تذوقه "[1].

وبنـية السـيرة العربية المنفتحة على أنواع سردية عدة، وكذلك على وسـائط التلقـي كانت سبباً في تفكك (تكسر) عدد كبير من السير وفي دمجها بعناصر أخرى " فالسيرة الهلالية أخذت تُروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، كمـا تأثـر بها القصص الشعبي. وسيرة الملك (الظاهر بيبرس) أُضيف إليها ملحـق مطول في تمجيد أسرة (محمد علي) لأنها كانت تُروى في مصر على زمـان العائلـة الخديويـة مع أنها كانت معروفة قبل ذلك. ونحسب أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد تغيّرت هي الأخرى فالمقري يشير إليها على أنها "حديث البطّال". والبطّال هو أحد الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة. فالبطولة فـي السيرة معقودة للأميرة ذات الهمة ثم ابنها عبد الوهاب الأمر الذي يرجح أن الأجـزاء الخاصة بالبطّال كانت تُروى منفصلة في منتصف القرن، السابع

---

[1] يوري سوكولوف، الفولكلور وقضاياه وتاريخه، ط١، ترجمة حلمي شعراوي، عبدالحميد حـوّاس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٢٥.

عشـــر المـــيلادي عـــندما كان يعيش صاحب نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب"[1].

د- تلقي الخاصة/ تلقي العامة:

رسّـــخت الســـلطة المعيارية الدينية والسياسية الفارق الكبير بين أدب العامـــة وأدب الخاصـــة. وكـــان تلقي الخاصة حتى لندمائهم يكون من وراء ســـتارة. وكـــان الخليفة لا يظهر تماهيه مع مرويات الندماء ونوادرهم إلا في بعض الأحوال التي شذّت عن الأصل. وجلوس الخليفة في فضائه الخاص عند اســـتماعه أحاديث المنادمين هو الذي جعل ابن إسحق الموصلي يغضب عندما خـــرق المتوكل هذا السنن الثقافي، واختلط بأصحاب السّماجة حتى كأنه واحد مـــنهم. ولذلـــك استمع المتوكل جيدا لنصيحة ابن إسحق وبنى له مجلساً مشرفاً ينظر إلى السّماجة دون أن يتماهى معهم في أدوارهم الراقصة"[2].

وتلقـــي الخاصـــة للمرويات العجائبية لا يخرج عن الوظيفة الإمتاعية لفعـــل القص في حالة الخلفاء والأمراء، وعن الرغبة في إقصائها عند السلطة الدينـــية من فقهاء ووعاظ على الرغم من تجذرها في الأنساق الثقافية المعرفية للمجـــتمع العربـــي الإسلامي. وتمثل أحاديث معاوية مع أسمار عبيد بن شرية الجرهمي جانباً متفرداً لمتلقي الخاصة عندما يخرج عن دوره الحيادي ويصبح راويـــاً مشاركاً في السرد فيعترض على المروي مبيّناً عدم حيادية الراوي في مروياته[3].

ويمـــثل حديـــث عامر الشعبي مع التدمريين جزءاً من تشكّل مرويات العامـــة العجائبية المفارقة للنص الديني؛ إذ يذكر الشعبي: " بينما كان عبدالملك جالساً وعنده وجوه الناس من أهل الشام قال لهم: من أعلم أهل العراق؟ قالوا:

---

(1) عـــبدالله ابراهـــيم، الســـردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير المنشأ، ص٨٩، المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(2) الخبر في كتاب الديارات، ص٤٠.

(3) انظر: كتاب التاج في أخبار ملوك حمير، ص٤٨٤.

مـا نعلـم أحـداً أعلم من عامر الشعبي. فأمر بالكتابة إليّ. فخرجت إليه حتى نزلـت تدمر. فوافقت يوم جمعة فدخلت أصلي في المسجد فإذا إلى جانبي شيخ عظـيم اللحية قد أطاف به قوم من أهل المسجد وهم يكتبون عنه. فحدّثهم قال: حدثنـي فلان عن فلان يبلغ به النبي (صلى الله عليه وسلم) أن الله تعالى خلق صـورين لـه في كل صور نفختان؛ نفخة الصعق ونفخة القيامة. قال الشعبي: فلـم أضـبط نفسـي أن خففت من صلاتي ثم انصرفت فقلت: يا شيخ اتقِ الله ولا تحدثنّ بالخطأ، وإن الله تعالى لم يخلق إلا صوراً واحداً، وإنما هي نفختان، نفخـة الصـعق ونفخـة القيامة. فقال لي: يا فاجر إنما يحدثني فلان عن فلان وتـرد علي؛ ثم رفع نعله فضربني بها، وتتابع القوم علي ضربا معه. فوالله ما أقلعـوا عنـي حتى حلفت لهم أن الله تعالى خلق ثلاثين صوراً في كل صور نفخـة. فأقلعوا عني فرحلت حتى دخلت دمشق ودخلت على عبد الملك فسلمت علـيه. فقـال لي: يا شعبي بالله حدثني بأعجب شيء رأيته في سفرك. فحدثته حديث التدمريين فضحك حتى ضرب برجليه"[1].

وهذا الخبر يؤشر لنا الفارق بين تلقي العامة من قصاص ومتلقين وبين تلقـي الخاصـة (الشـعبي وعبد الملك بن مروان)، فقد توسل الشيخ التدمري بالهيـبة المصـطنعة للقاص المبتدع في إحداث التماهي بين المروي والمروي لهـم. كمـا أنّه لا وجود للسلطة المعيارية في حلقة هذا القاص الذي شكّل هو بنفسـه سـلطة مزيفة تستند إلى إسناد متخيّل. في حين كان تلقي العامة منفتحاً علـى المبالغات والتخيلات فهم يضربون الشعبي عندما أنكر قول القاص عن الصـور ويقـبلون قولـه عندما زاد على مبالغة القاص فزعم أنّ هناك ثلاثين صوراً له في كل صور نفخة! ويمثل موقف عبد الملك بن مروان المتلقي الذي يكتفي من القص بوظيفته الإمتاعية فقط!

---

[1] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٤٩.

وقد تفطنت شهرزاد في الليالي لوظيفة القص الإمتاعية، ووظّفت معارفها التي زادت على الألف كتاب في بناء سرد يتوسل المتعة لخلق بلاغة المقموعين في حكايات تمثيلية رمزية.

وكثيراً ما كانت السلطة السياسية تشكّل مصدراً لتوتر القاص وقلقه وخاصة عندما يكون القاص نديماً في بلاط السلطان أو عندما يحضر من فضائه المفتوح في الطريق إلى فضاء الخاصة (قصر الخليفة) أو السلطان. ومصدر التوتر يصدر عن أنّ هذا القاص سيفقد طلاقته وسيصاب بحبسه لغوية عندما لا يحوز على رضا المتلقي الخاص (الخليفة). فابن المغازلي يُوصف بأنه " لا يدع حكاية أعرابي وتركي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلا حكاها، ويخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول، وتصبي الحليم"[1]. وكان يقص نوادره على الطريق، ولذا عندما أحضره خادم الخليفة، بعد أن طلب منه نصف الجائزة، إلى الخليفة المعتضد كي يرى بنفسه حكايته، ويسمع نوادره يشرط عليه المعتضد شرطاً وهو " إن أضحكه فسيجيزه بخمسمئة درهم، وإن لم يضحكه فسيضربه على قفاه بالجراب عشر صفعات. وعندما أخذ ابن المغازلي في النوادر والحكايات والنفاسة والعيارة فلم يدع " حكاية أعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاض ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة، ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرها فكان نصيبه الصفع ولم يشفع له سوى مشاركة خادم المعتضد له في الجائزة. فكان نصيب كل واحد منهما خمس صفعات وخمسمئة درهم يشتركان فيها[2].

ولم يتوقف الفقهاء عن إصدار فتاواهم حول القص والأداءات التمثيلية المصاحبة له. وفي حين لم تحوِ كتب الفقه والحسبة أي فتوى تحرم قراءة المقامات منذ نشأتها حتى القرن الثامن للهجرة فإننا نُفجأ بفتوى غريبة

---

(1) انظر الحكاية في: المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص٢٦٨.

(2) مروج الذهب، ج٤، ص٢٦٩.

مصدرها الغرب الإسلامي تمنع قراءة المقامات بالمسجد! فقد أورد الونشريسي (ت٩١٤هـ) فتوى ابن لُبابة (ت٣٣٠هـ) وأصحابه " بمنع حلب الأنعام بفناء المسجد لتزبيلها وضرر غبارها بالمسجد. وأجاز الشيوخ قراءة الحساب بالمسجد إذا لم يلوث، وإعراب الأشعار الستة بخلاف قراءة المقامات لما فيها من الكذب والفحش! وكان ابن البر إمام الجامع الأعظم بتونس لا يرويها إلا بالدويرة إذ ليس للدويرة حكم الجامع! "[1]

وتحيلنا فتوى ابن لبابة إلى طائفة من الأمور المستنبطة هي:

- أن المقامات كانت تُروى في ذلك الوقت في المسجد وهو مكان ديني مقدس.
- أنّ هناك تحولاً في النظرة إلى المقامات أحالتها إلى أخبار كاذبة فاحشة، أي أنها أصبحت تهدّد منظومة القيم في مجتمع الغرب الإسلامي، والنظر إليها على أنها أخبار كاذبة يعني تجريدها من الخيال والإبداع والمحاكاة الخلاقة، وجعلها نقيض الصدق!

ولكني أحسب أن هذه النظرة القاصرة كان مصدرها بعض الفقهاء والوعاظ الذين خشوا من كل ما من شأنه تغيير منظورهم الثقافي واختراقه. ونجد في مقابل هذه النظرة القاصرة نظرة أخرى منفتحة على التراث المقامي. إذ شكّلت شروح مقامات الحريري جانباً هاماً من التراث النقدي المغربي والأندلسي[2]. ولم يحتفِ الأدب الرسمي فقط بالمقامات فقد احتفى بها أيضاً الأدب الشعبي، أي الثقافة المهمشة المسكوت عنها. ونجد هذا الخبر الطريف عند ابن ظافر الأزدي (ت٦١٣هـ) عن محاكاة المقامات الحريرية، والمحاكي هنا، رجل زجلي إذ يقول الأزدي: " كان بمصر رجل زجلي كثير الوسخ، قذر الجلد والثوب لا تكاد تفارقه قفة فيها كراريس يعرف بالمفشراتي، ويلقب أديب

---

[1] الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوي علماء إفريقية والأندلس، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص٢٤.

[2] شروح الشّريشي على سبيل المثال.

القفـــة. وكان يصنع مقامات مضحكة فيها غرائب وعجائب، يزعم أنه يضاهي بهـــا مقامـــات الحريري. وكان يقول: أنا موازنه في كل شيء حتى في اسمه ولقبه. هو أبو القاسم محمد وأنا أبو القاسم محمد، وهو ابن علي وأنا ابن علي، وهـــو الحريري وأنا الحريري، وهو البصري وأنا المصري. ويجعل هذا من أوضح البراهين وأقوى الأدلة على مساواته في كل قصيدة "[1].

وأمّا عن ألف ليلة وليلة فإنه باستثناء تعليق ابن النديم والتوحيدي اللذين أشـــرنا إلـــيها[2] عـــن كتاب هزار أفسانه فإننا لا نقع على نص فقهي سلطوي سواء من السلطة الدينية أو السياسية أو النقدية يهاجم نص الليالي لخروجه لما فـــيه من جنس أو لخروجه عن الأخلاق المتعارف عليها أو حتى لاقترابه من الدائـــرة المســـكوت عـــنها مـــن ســـفاح المحارم. وربّما يعود ذلك إلى تحوّل " الارتـــباط التأويلـــي بين حكايات الليالي والجنس تحديداً إلى نوع من التسلية النوعـــية عند البعض، ونوع من العظة والعبرة عند البعض الآخر، ونوع من التمثـــيل الرمزي عند الأخير"[3]. وقد دلّنا نص المقري السابق ذكره إلى احتفاء العامة بنص ألف ليلة وليلة إذ جرت عندهم مجرى الحكايات المشهورة الذائعة الصيت[4].

وأمّـــا فـــيما يتصـــل بالســـيرة الشـــعبية فقـــد أصدر أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـــ) فتواه الشهيرة "ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والمغازي"[5].

---

(١) علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٠، ص٣٩.

(٢) انظر: الفصل الأول، ص٤١ وما بعدها، تشكّلات ألف ليلة وليلة، مسرد تاريخي.

(٣) جابـــر عصفور، تحولات الليالي، جريدة الحياة، لندن، عدد ١٢٤٥٧، ٧ نيسان ١٩٩٧، ص١٣.

(٤) انظر: نفخ الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(٥) جـــلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٧٨.

وسنجد مثل هذه الفتوى عند ابن كثير (ت٧٧٤هـ) في تعليقه على أحاديث البطّال[١].

كما أن الونشريسي الذي سبق أن تحدثنا عن الفتوى التي أوردها في كتابه عن المقامات يورد فتوى ابن قداح عن كتب الخرافات والشعوذة "إذ سُئِلَ بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها كتاريخ عنترة ودلهمَة والهجر والشعر ... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا؟ فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظر فيها. وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرني أنه حضر حلقة فتوى ابن قداح. فسُئِلَ عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته. وكذلك حديث دلهمة لأنّهما كذب ومستحل الكذب كاذب. وكذلك كتب الأحكام للمنجمين، وكتب العزائم بما لا يعرف من الكلام"[٢]. والجامع بين هذه الفتاوى الثلاث هو وصف السير بالكذب والاختلاق والافتراء؛ أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها. وبذلك تتساوى مع كتب الشعبذة والدجل والتنجيم. وهو حكم قيمة لا يختلف عن الحكم الذي أصدره ابن لُبابة بشأن المقامات.

وفي حين حاول النص الفقهي إقصاء السيرة الشعبية من مفهوم النص فإن النص الإبداعي احتفى بالسيرة احتفاءً كبيراً. فقد ولع الأندلسيون بقصة عنترة ومغامراته. وكان القصاص يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك التمس عمر الزجّال المالقي في مقامته (الساسانية) عن شيخه أبي النصال أن

---

[١] رأي ابن كثير عن أحاديث البطّال في البداية والنهاية، ج٩، ص٢٣٢، والبطّال هو أبو محمد عبدالله البطّال (ت١٢٢هـ) قائد شجاع من أمراء الحرب الشاميين في زمن بني أمية. وكان على طلائع مسلمة بن عبد الملك بن مروان في غزواته. قال عنه الذهبي: "كذب عليه جهلة القصاص وحكوا عنه من الخرافات ما لا يليق" واستشهد في معركة مع الروم. الأعلام، مجلد ٤، ص٧٤.

[٢] الونشريسي، المعيار المعرب، ج٦، ص٧٠.

يجيـزه رواية "خرافات عنتر"، وغيرهما من المحفوظات التي تصلح للتكسب فيقول له مخاطباً[1]:

ألا فـأجـزنـي يا إمـامُ بكلّ مـا رويت لمـدغلّيـس أو لابـن قُزْمـان

ولا تنسَ للدبـاغ نظمـاً عرفتَـه فإنكّمـا فـي ذلـك النظـم سيّـان

ومزدوجاتٍ ينسبـون نظامهـا إلى ابـن شجاعٍ في مديح ابن بطّـان

وألمم بشيءٍ مـن خُرافـاتِ عنتـر وألمِعْ ببعضٍ من حكايـات سوسـان

ويبدو أنّ موقف الفقهاء كان متشدداً أكثر حول أداءات القص التمثيلية مـن الحكايـة وخـيال الظـل. فقد ورد في **ترتيب المدارك للقاضي عيّاض** (ت٥٤٤هـ) في ترجمته للقاضي أحمد بن بقي بن مخلد أنه: "بينما هو يسير بشرقي قرطبة ومعه جماعة من أصحابه الفقهاء وغيرهم إذ أفضى إلى مجمعة عرس بفضاء بعض الدور، وقد اجتمعوا إلى زمّارين يلهونهم في خلق عظيم، وقـد قـام وسطهم ماجن، قد أخرج لهم لعبتهم المسماة بعبد الخالق، قد اعتم علـى قلنسوته، وشبه بلحيته زور بيضاء وافرة، وارتدى، وتوكّأ على عصا، وهو يكلمهم بمضاحكه، إذ فجأهم موكب القاضي من حيث لا يشعرون، فقطعوا الزمـر، وغطـوا الآلة، وألبسوا بأجمعهم لا ينطقون وملهيهم قائم وسطهم لا يتنفس بكلمة من خوف القاضي، فلم يستنكر القاضي هيئته ومقامه وسطهم أنه قاصٍ يعظهم، أو تداهى في أمرهم، فسلم عليهم وعلى جماعتهم وقال:

" أحـسنت أيها الشيخ بوعظك هذه الجماعة، آجرك الله وشكر فعلك فاستبصر فـي إرشادهم، واحتسب أجرك على الله، وفقنا الله وإياكم لما يرضيه "، وسلّم عليهم، ومضى لسبيله فلما أبعد عادوا لشأنهم، وجعلوا يدعون له ويثنون عليه. فقال له بعض أصحابه: يبلغ بك حسن الظن بالناس أن تقف على عصابة باطل

---

[1] صـلاح جـرّار. الفـنون الـشعبية الإسـلامية وصلتها بالتمثيل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ٩، العدد ١، الأردن، ١٩٩٤، ص١٠٦.

فأحمدت مقام مغويهم، وأمرته بما يزداد به في تضليلهم، وكنت بغير ذلك أولى فيه وفيهم فقال: معاذ الله أن آتي بل أنتم عندي آثمون فإني لم أنكر حالاً ولا رأيت ولا سمعت بأساً، شيخ حسن السمت توسّمت فيه الخير، لم أشك أن الجماعة أحدقت به لابتغاء البر، وأنه يدعوهم إلى الخير ولو علمت الذي تقولونه لكان مني غير ذلك"[1].

وموقف هذا الفقيه، أحمد بن بقي بن مخلد، كان صادراً عن السلطة الدينية في رقابتها لأشكال القص؛ فإذا كان القص دينياً لا يخرج عن محظورات القص فإنّ القاص سيكون موضع ترحيب وعطف من كنف الفقيه. أمّا إذا كان القص خارجاً عن مواصفات القص الديني كما فعل الماجن في هذا الخبر فإنّ أصحابه يوصفون بأنهم "عصابة باطل". وقد تحايل العامة المتجمهرون حول هذا الماجن وتحايل هو نفسه على رقابة السلطة الدينية عندما انتحل سمت القاص الواعظ. وعندما يكون هؤلاء العامة بعيداً عن الرقابة الدينية فسيكون فضاء القص أكثر انفتاحاً، وسيستمتع الجميع بالحكاية التمثيلية "لعبة عبد الخالق".

ولم تخرج فتاوى السلطة السياسية والدينية لخيال الظل عن هذه الرقابة. وربّما كان اشتمال عدد كبير من بابات (خيال الظل) على ألفاظ جنسية وعلى نقد سياسي واجتماعي لأنظمة الحكم ومؤسساته المعرفية ولفقهاء السلطة هو الذي جعل هؤلاء الفقهاء يعدون البابات نوعاً من الكذب الذي يستحق التعزير الشديد[2].

---

[1] القاضي عيّاض بن موسى بن عيّاض السبتي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ج٥، ٢٠٦.

[2] وصف الغزالي المخايل "بالمشعبذ" في كتابه (إحياء علوم الدين)، ج٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

ويبيـــن غوســـتاف لوبـــون العلاقة بين الراوي ومتلقيه عندما وصف مجـــالس القص وما يحدث فيها من تماه. إذ يقول نقلاً عن أحد السياح "لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكـــيف تنقلـــب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقاً إن تلك لروايات وإن الحاضـــرين لممـــثلون أيضـــاً وحقـــاً أن الشـــعراء في أوروبه، مع نفوذ أشعارهم، وسحر بيانهم وجمال وصفهم، لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار ما يؤثر به في نفوس سامعيه ذلك القاص الذي هو من الأجلاف. فـــإذا ما أحيط ببطل الرواية ارتجف السامعون وصرخوا قائلين: " لا لا! حفظه الله!" وإذا مـــا كـــان في حومة الوغى محارباً في كتائب أعدائه بسيفه أمسكوا ســـيوفهم كأنهم يريدون إنجاده. وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قطبوا وصرخوا قائلين: "لعنة الله على الخائنين! وإذا ما قضى عليه أعداؤه الكثيرون

=وجـــاء في الباب السادس من لطائف المنن لعبد الوهاب الشعراني، ج٢، ص١٧٢، "ومما أنعم الله تعالى على شهودي في نفسي إذا ادعت أنها من مريدي القوم الصادقين أنها كاذبة، وإن حكمهـــا حكم خلبوص المغاني إذا أخرج في باب الخيال في صفة قاضٍ أو عالم فيسخر الناس به ويضحكون عليه، ولا يسلمون له بذلك، بل يفتون أنه يستحق التعزير الشديد فكذلك نفسي أمثالنا إذا ادعت أنها أعلى ممن هو فوقها من القوم تستحق التعزير الشديد". وقد كان موقـــف الســـلطة السياسية من خيال الظل متبايناً بين الحظر والاحتفاء؛ فقد احتفى السلطان صـــلاح الدين الأيوبي والسلطان العثماني سليم شاه (سليم الأول ٩٢٧هـــ/ ١٥٢٠م) بخيال الظـــل. انظـــر: ابن إياس المصري، بدائع الزهور، ج١، ص١٢٥، في حين حظر السلطان جقمـــق العلائي (ت٨٥٧هـــ/ ١٤٥٣م) فن المخايلة. فقد ورد في كتاب (التبر المسبوك في ذيـــل الســـلوك) للسخاوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦، (ت٩٠٢هـــ/ ١٤٩٧م) أنه "فـــي شـــهر ذي القعـــدة مـــن سنة ٨٥٥هـــ/ ١٤٥١م) وعلى وجه التحديد في يوم الثلاثاء العشـــرين مـــنه حرق السلطان (جقمق) ما مع أصحاب خيال الظل من الشخوص ونحوها وكتـــب عليها قسائم في عدم العودة لفعله" ص٣٥٣. ويبدو أن السخاوي كان مسروراً من إجراء السلطان إذ أنه يعلق على الخبر قائلاً: ونعم الصنيع جوزي به خيراً"، ص٣٥٣.

تـأوهوا، وقالوا: "تغمده الله برحمته وفسح له في دار السلام!". وإذا كان على العكـس فرجع ظافراً منصوراً هتفوا قائلين: "المجد لرب الجند!" ويكون هتافهم وقتما يذكر القاص محاسن الطبيعة، ولا سيما الربيع: "طيب! طيب!" ولا شيء يعـدل السـرور الـذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاص امرأة جميلة، فـتراهم ينصـتون له إنصات من يكاد لبه يطير من الوجد، وإذا ما أتم وصفه قـائلاً: "الحمد لله الذي خلق المرأة" قالوا قول المعجب الشاعر: "الحمد لله الذي خلق المرأة!"[1].

ولـم يخرج دور المتلقي العام للسرد العربي القديم عن التوحُّد العاطفي كمـا عرَّفه ياوس (Jauss)، وينشأ هذا التوحد في الغالب نتيجة لإعجاب أولى، وفـي هـذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه في موضع البطل، ومن ثمَّ يعـبر عـن نـوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة"[2]. ولذا نلاحظ أنَّ شخصية عنترة بن شداد في السيرة الشعبية قد حظيت بتعاطف المتلقيـن واهتمامهم. وقد ذكر أن أحد المتلقين لسيرة عنترة تضايق جداً عندما وقـع عنـترة في أسر الفرس، وتوقف السارد عن إكمال السيرة بانتظار مساء الغد، فتشاجر ذلك المتلقي مع كل من صادفه، واختصم مع زوجته ولم ينم، ولم يستطع التغلب على حزنه وضيقه إلا بالمضي إلى السارد/ الراوي وإيقاظه من غفوتـه، وإغـرائه بالمال كي يخرج عنترة من الأسر. فأخذ القصاص الكتاب وقرأ له سائر السياق، إلى أن خرج عنترة من السجن. فقال له: "أقر الله عينك وأراح بـالك الآن طابـت نفسـي، وزالـت همومـي فخذ هذه الدراهم ولك الفضل"[3]. والتماهي العاطفي مع شخصية عنترة يتضمن بعداً جمالياً بوظيفته

---

[1] غوسـتاف لوبـون، حضـارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧٥، ج٢، ص٣٧٣-٣٧٤.

[2] روبـرت هولب، نظرية التلقي، ص١٩٦، ترجمة عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٣/١هـ، ١٩٩٤/٨/٨ رقم ٩٧.

[3] موسـى سـليمان، الأدب القصصـي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٥، ص٨٨.

التحريرية للمشاهد/ المتلقي. وقد يستمر هذا التماهي مع المتلقي مدة طويلة من الزمن. إذ يذكر أحد الحكواتيين الدمشقيين "أن شيخاً أمضى من عمره ستين سنة، وهو يسمع سيرة عنترة ولا يملها أبداً!"[1].

وقد يتحزب المتلقون أثناء سماعهم للسيرة الشعبية بين مؤيد للبطل مناصر له وبين مخالف. وقد تبلغ بهم الحماسة إلى حد العراك والتراشق بالكراسي[2]. ويذكر أحد الباحثين أن الجمهور يتفاعل مع كل بطل من الأبطال سلباً وإيجاباً. وفي جلوس الناس في المقهى للاستماع إلى الحكواتي مثلاً تراهم يقتسمون المكان ويشكلون صفين: أنصار أبي زيد من جهة وأنصار دياب من جهة أخرى. وتدفع بهم الحماسة لأبطالهم إلى حد العراك بالكراسي[3]. وقد يعود تعصب هؤلاء الرواة إلى تحكم الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها (العرق، الجنس، الذكورة والأنوثة) فنزاع القبائل القحطانية اليمنية (العدنانية والقيسية) يبرز في بعض المرويات السيرية فأبوزيد الهلالي من العرب القيسية، ودياب بن غانم من العرب اليمنية (اليمانية)[4].

وقد يتماهى متلقي السيرة الشعبية مع أحداثها حتى يظن أنها وقائع تاريخية حصلت وليست تاريخاً متخيلاً. ويذكر فاروق خورشيد " أن سيرة الظاهر بيبرس كانت من أكثر السير تشويقاً عند أبناء حي الجمالية. فهي تكاد تدور في حواري هذه الأحياء، وتكاد أسماء أبطالها تتشابه مع أسماء أبنائها بل

---

(1) نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية، عدد ١٨، الدوحة، أبريل، ١٩٩٠، ص٥٩.

(2) انظر: منير كيال، معجم بابات خيال الظل، ص١٤.

(3) علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص٢٣٨-٢٣٩.

(4) ينضاف إلى ذلك أن المتلقين في شمال السودان يتعصبون لأبي زيد الهلالي ولكل أبطال السير التي تجري في عروقهم الدماء السوداء. ويقف الراوي الشعبي في هذه البلدان الإفريقية التي تروي فيها السيرة الهلالية طويلاً عند مولد أبي زيد الهلالي، انظر: Bridget Connelly, Arab Folk. Epic and Identity, P140.

يهمس بعضهم إلى بعض أن الجمالية فيها (بيرجوان) حيث كان اللعين جوان يقيم الكنيسة تحت منزله، لتكون نصراً لأعداء المسلمين" [1].

وقد يتحول المتلقي إلى ممثل مشارك في الأحداث عندما يهب لنجدة البطل لتخليصه من أعدائه. وقدّم الكاتب الروسي فاسيلي دانتشنكو وصفاً لرحلاته في بلاد الشرق يبرز فيه تصوره عن الحكواتية الجوالين فناني الصحراء في موضع يصف السوق في طنجة قائلاً: "البربر الذين قدموا السوق لبيع الأسلحة يعتبرون من هواة سماع الحكايات من مختلف الأنواع، ولتكن القصة ما تكون، فالأمر عندهم سواء. إنهم ينسون قضية التجارة بمجرد ظهور الحكواتي بالقرب منهم، ثم ما يلبثون أن يتجمعوا حوله في دائرة مكتظة، ويقابلون المقاطع الحماسية في الرواية بالتحسر والآهات وصرخات الإعجاب أو حتى بالصراخ أحياناً. وإذا كانت القصة من النوع الهادئ فإنهم يصفقون من وقت لآخر. أما إذا تحول الأمر إلى الغناء فإنهم يستثارون إلى حد كبير قد يصل بهم أحياناً للانخراط في البكاء. وقد شاهدت مرة كيف قفز البعض من أمكنتهم واستلوا البنادق والخناجر للتعبير عن استعدادهم للانطلاق إلى مكان ما والقتال ضد شخص ما. ويتضح بعد ذلك أن الحكواتي، قد وصل إلى ذلك المكان الذي يصف فيه عملية تعذيب الأميرة الحسناء ابنة السلطان الأسطوري من قبل الشياطين والسحرة"[2].

هـ- المرأة المتلقية:

مثّلت المرأة المتلقية قسماً من متلقي المرويات السردية العربية القديمة. وقد أسند أبوالفرج الأصفهاني بعض أخباره الواردة في الأغاني إلى نساء

---

[1] فاروق خورشيد،الجذور الشعبية للمسرح العربي،المؤسسة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩١، ص١٠٩.

[2] الكسندرا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٦٩-٧٠.

وخاصة عندما تكون الحكاية في محيط نسائي مغلق[1]. كما أنّ حديث ابن الجوزي عن القصاص وآفاتهم يشمل في عدد من محاوره الكلام عن حضور المرأة مجلس القاص. فقد حذّر هذا الفقيه من حضور المرأة مجالس القاص، وأوجب وجود فاصل بينه وبينها، وذلك للأسباب التالية:

- "بعض القصاصين يتزين بالثياب وحسن الحركات فيميل إليه النساء. ومتى كان الواعظ شاباً متزيناً للنساء في ثيابه وهيئته كثير الأشعار والحركات والإشارات. ويحضر مجلسه النساء فيحذر منه وهذا منكر يجب منعه" [2].
- "وبعض القصاصين يصافحون النساء ويلبسونهن الخرق، ويقال هذه من بنات الكرسي وكأنهم ما سمعوا رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ما صافح امرأة قط" [3].
- "مزاحمة الرجال للنساء في المجلس وربّما اختلطوا. وقد روى حمزة عن ابن شوذب عن أبي التياح قال: إمامنا يقص فيجتمع الرجال والنساء فيرفعون أصواتهم بالدعاء. قال الحسن: إن رفع الأصوات لبدعة، وإن مد الأيدي بالدعاء لبدعة، وإن اجتماع الرجال والنساء لبدعة" [4].

---

(1) انظر على سبيل المثال، أخبار عمر بن أبي ربيعة في كتاب الأغاني.

(2) ابن الجوزي، كتاب القصاصين والمذكرين، ص١٤٦-١٤٧.

(3) المصدر نفسه، ص١٤٧.

(4) المصدر نفسه، ص١٤٨. ولعلّها مفارقة كبرى أن يشتمل مجلس ابن الجوزي كما وصفه لنا ابن جبير على المحظورات كلها التي حذر منها في كتابه (القصاص والمذكرين) فقد وصف ابن جبير مجلساً لهذا العالم قال فيه: "علا الضجيج وتردد بشقهاته النشيج، وأعلن التائبون بالصياح وتساقطوا عليه تساقط الفراش على المصباح كل يلقي ناحيته بيده فيجزها

- "مـــن القصـــاص من يمضي أكثر مجلسه في العشق والمحبة، وإنشاد الغزل الذي يحتوي على وصف المعشوق وجماله، وشكوى ألم الفراق حـــتى إني سمعت بعض القصاص ينشد على المنبر: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ... ولا تسقني سراً فقد أمكن الجهر. قال وسمعته ينشد:

أعانقهـــا والنفسُ بعد مشوقةٌ إليها وهَلْ بعد العناقِ تداني

وألثمُ فاها كي تزولَ صبابتي فيزدادُ ما ألقى من الهيمان

ومعلـــوم أن عامـــة الحاضرين أجلاف بواطنهم محشوة بالهوى ممتلئة بحـــب الصور. ولا تخلو المجالس من النساء المستحسنات. ومثل هذا يحرك مافي النفوس فإن كان القاص شاباً مستحسناً قليل الدين كان الحديث معه" [1].

"وأمَّـــا القـــول الصادر عن الآخرين عند القاص فمنه استغاثة من يدي الوجـــد. وربما صاحت المرأة كصياح الحامل عند الولادة، وربما رمت إزارها وقامت"[2].

ولا يختلف خطاب ابن الجوزي عن حضور المرأة مجلس القاص عن التصـــوّر الثقافـــي لجسد المرأة. إذ يذكر الجاحظ في (الحيوان)[3] "إنَّ المرأة ســـليمة الديـــن والعرض والقلب ما لم تهجس في صدرها الخواطر، ولم تتوهم حـــالات اللـــذة، وتحـــرّك الشهوات فأمَّا إذا وقع ذلك، فعزمها أضعف العزم، وعـــزمها على ركوبها الهوى أقوى العزم. فأمَّا الأبكار الغريرات فهن إلى أن يؤخـــذن بالقـــراءة في المصحف، ويحتال لهن، حتى يصرفن إلى حال التشييخ

"ويمســـح علـــى رأسه داعياً له، ومنهم من يغشى عليه فيرفع في الأذرع إليه"، رحلة ابن جبير، ص١٨٦.

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٦٥.

[2] المصدر نفسه، ص١٦٧.

[3] الحيوان، م١، ص٤٦١.

والجبـــن والغـــرارة، وحتى لا يسمعن من أحاديث "الله قليلاً ولا كثيراً أحوج". وترتـــبط كلمة المرأة عند العرب بالفتنة. وترتكز الفلسفة الإسلامية على بيان سلطة الكيد الأسطورية التي تتمتع بها المرأة وقوتها الجنسية وجاذبيتها الجنسية التـــي يمكـــن أن تحـــدث الفتنة في المجتمع الذي أوجده الله. ولذلك أراد ابن الجوزي أن يحجب المرأة عن هذه المجالس.

وقـــد حضـــرت المرأة بعض الأداءات التمثيلية التي كانت تجري في فضـــاءات مفـــتوحة. ومن أبرزها حضور المرأة الأندلسية[1]. كما حضرت المـــرأة خـــيال الظل. وجاء ذكرها في مقدمة بابة (لعب التمساح) على لسان الحازق[2]:

خيالنـــا هـــذا المليـــح　　على الخلايق ينطلـــــي
والحاضرين يتمسخروا　　عليه نسائهـــم والرجـــال

وقـــد أورد ألكسندرراســـيت Alexander Russet في كتابه (التاريخ الطبيعـــي لمدينة حلب) حضور النساء العروض الظلية إذ يذكر "النقطة المهمة فـــي مسرحهم، مسرح الدمى القراقوز ما عدا الحالات التي تكون فيها النساء حاضرات، كما في المنازل الخاصة مثلاً، فيحذف القسم المزعج من المسرحية. أمَّـــا في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حدود له. ولكن القاضي يـــتدخل أحياناً لحماية الأفراد من إدخالهم في العرض، وأن يتعرضوا لسخرية الشعب"[3].

---

(1) انظر: صلاح جرّار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل، ص١٢٧.

(2) فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٠٥. " وبابة لعب التمســـاح مســـرحية ظلية من القرن السابع عشر للميلاد من تأليف ثلاثة مؤلفين هم الشيخ سعود، والشيخ علي النحلة، وداود المناوي وقد حققها المستشرق الألماني بول كالا".

(3) انظر: Alexander Russet, The Natural History of Aleppo. Vol. I, P147.

وتمـــتاز بعض مجالس النساء بوظيفة التماهي في القص كما هي الحال فـــي حلقة القوّالة عندما تتوحد المتلقيات مع القص. وكما هي الحال أيضاً في حلقـــات الذكـــر الصـــوفية؛ إذ تـــتفاعل المرأة مع الحلقات، وتتداخل الأجساد والأصـــوات فـــي تواصل روحي. وتشكّل المرأة أيضاً فريقاً غير منظور من حلقـــات الذكر التي يعقدها شيوخ الصوفية وتتبع النساء هذه الحلقات ويتفاعلن ويـــتأثرن بمـــا يجري في الحلقة من منافذ وأماكن خاصة[1]. ونقع في مسرح الفصـــول الضـــاحكة النسائي على أنموذج للمحاكاة الساخرة Parody يتم فيه قلب الأدوار الجنسية لانتهاكها.

و- الفضاء التصويري والتلقي:

شـــكّل فضـــاء الصورة البصرية جانباً هاماً من تلقي الأنواع السردية الكـــبرى فـــي الـــثقافة العربـــية الإسلامية. وتجاوز التلقي الخطابين المحكي والمكتوب ليجعلنا أمام فضاء "تصويري" يشترك مع هذين الخطابين في التبليغ، ولكنه ينفصل عنهما في ماهية التبليغ ذاته وطرائقه[2]. ولا يمكن فصل فضاء الصـــورة البصرية عن وضعية التمثيل بالرسم عند الرؤية العالمة الدينية. إذ حرمـــت بعض الفتاوى الرسم الذي يمثل شخوصاً، وخاصة عندما تكون تماثيل مجســـدة[3]. ولكـــن علـــى الرغم من هذا الموقف فإنّ الفنان المسلم صوّر في

---

(1) علي عقلة عرسان، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العدد ٩٤، يوليو ١٩٩٢، ص ٥٦.

(2) محمـــد الماكـــري، الشـــكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص١٠٦.

(3) اخـــتلف الفقهـــاء والعلماء حول موضوع التصوير، واختلافهم متأتٍ من اختلاف تأويل الـــنص الدينـــي (القـــرآن والحديـــث الشريف). فقد وردت مجموعة من الأحاديث النبوية الشـــريفة منســـوبة لابـــن عـــبّاس تتضمن مواقف مختلفة من التصوير تتراوح بين الإباحة والتحريم، انظر: مادة صور، المعجم المفهرّس لألفاظ الحديث النبوي.

مخطوطاتـــه روايـــات العشـــق والخـــيانة، وكيد النساء ومكائدهن، وحكايات الفرســـان، والشُطّار، وسير أرباب الحرب، والفقراء، والدراويش، والصعاليك، والخـــوارق، والممـــالك الخرافية[1]. كما تداخلت هذه الرسومات مع المتخيّل الشـــيعي لبطولات علي بن أبي طالب "إذ تصوّر مخطوطة صُوِّرت في شيراز ١٤٨٠م الإمام علي، كرم الله وجهه، يصرع الغيلان، وتصوّره في مشهد آخر يذبـــح بسيفه البتار تنيناً شرساً بينما تتصاعد ألسنة الذهب المذهبة والحمراء من ســـيفه الفـــتّاك"[2]. ويكـــثر في الرسومات الخاصة بوصف المعارك الضارية لأبطـــال ألـــف ليلة وليلة فصل الرأس عن الجسد أو قسمة الخصم من وسط، والـــرؤوس محمولـــة فوق الرماح"[3]. وأحسب أن هذا الفصل كان نوعاً من الـــتحرُّز الذي يبديه الفنان المسلم خوفاً من اتهامه بشبهة الشرك في رسوماته. وقـــد وظـــف هذا الفنان لغة الليالي ذات الطابع التشكيلي في ابتداع المنمنمات التـــي تشبه تعاشيق الوحدات المتداخلة مكونة تراكيب لا نهائية تبرز المنظور الروحي عنده[4].

وارتبطـــت مقامـــات الحريري برسومات الفنان الواسطي ومنمنماته. وقد جسَّد هذا الفنان الذي كان معاصراً للحريري مغامرات أبي زيد السَّروجي كمـــا جسَّـــد حياة المجتمع البغدادي، "دار الإسلام" كما عبّرت عنها المقامات.

---

(١) مصـــطفى الرزّاز، الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، عدد ٢، صيف ١٩٩٤، (استلهام ألف ليلة وليلة)، ص٢١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١٩، انظر أيضاً: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص٣١.

(٣) المصدر نفسه، ص٢١٨.

(٤) عفـــيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ١٤١٨هـــ/١٩٩٨، ص٦٠.

ووجـــوه الشخوص عند الواسطي كما هو الحال في أسلوب مدرسة بغداد "غُفلٌ من التعبير وتبدو وكأنها أقنعة"[1].

وقد ظفرت السير الشعبية بنصيب وافر من تلقي الفنان الشعبي المسلم. وكانـــت بعـــض السير العربية أكثر حظاً من سواها من السير الأخرى في هذا التلقـــي. مـــثل ســـيرة: عنـــترة بن شدّاد، وبني هلال، والزير سالم، والظاهر بيـــبرس التي انتشرت على نطاق واسع في مقابل موضوعات ظلت محصورة فـــي دوائـــر محدودة مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان، وعلي الزيبق[2]. ولجأ الفنان الشعبي إلى تمثّل كافة العلامات السيميائية الخاصة بهذه الموضوعات؛ فالسير تميل إلى تضخيم صورة الأبطال للدلالـــة علـــى أهمـــية البطل وتميزه عن سائر العناصر الأخرى في اللوحات الشعبية. والبطل يُمثَّل دائماً بوصفه فارساً يمتطي صهوة جواده متحفزاً للقتال، شـــاهراً سيفه في وجه الأعداء. كما يوظّف الفنان الشعبي الإيماءات الجسدية. ففـــي رســـومات سيرة عنترة بن شدّاد يشير البطل بإصبعه نحو الأمام، وكأنه يشـــير إلـــى الهـــدف أو الانطلاق. وتبدو صوره في أحيان أخرى وهو يقطع رأس ثعبان وكأنه يعني أن البطل هو المنتصر دائماً[3].

* * * *

مثّلـــت الأنســـاق الثقافية للسرد العربي القديم جانبا من التلقي لا يمكن إغفالـــه لارتـــباطه بالســـلطة الدينـــية والسياســـية، ولإرتباطه كذلك بالتراتبية الاجتماعـــية (تلقـــي العامـــة / تلقـــي الخاصـــة). وقد اهتمت السلطة الدينية

---

(1) انظـــر: ثـــروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور، دار المعارف، القاهرة، ص٩.

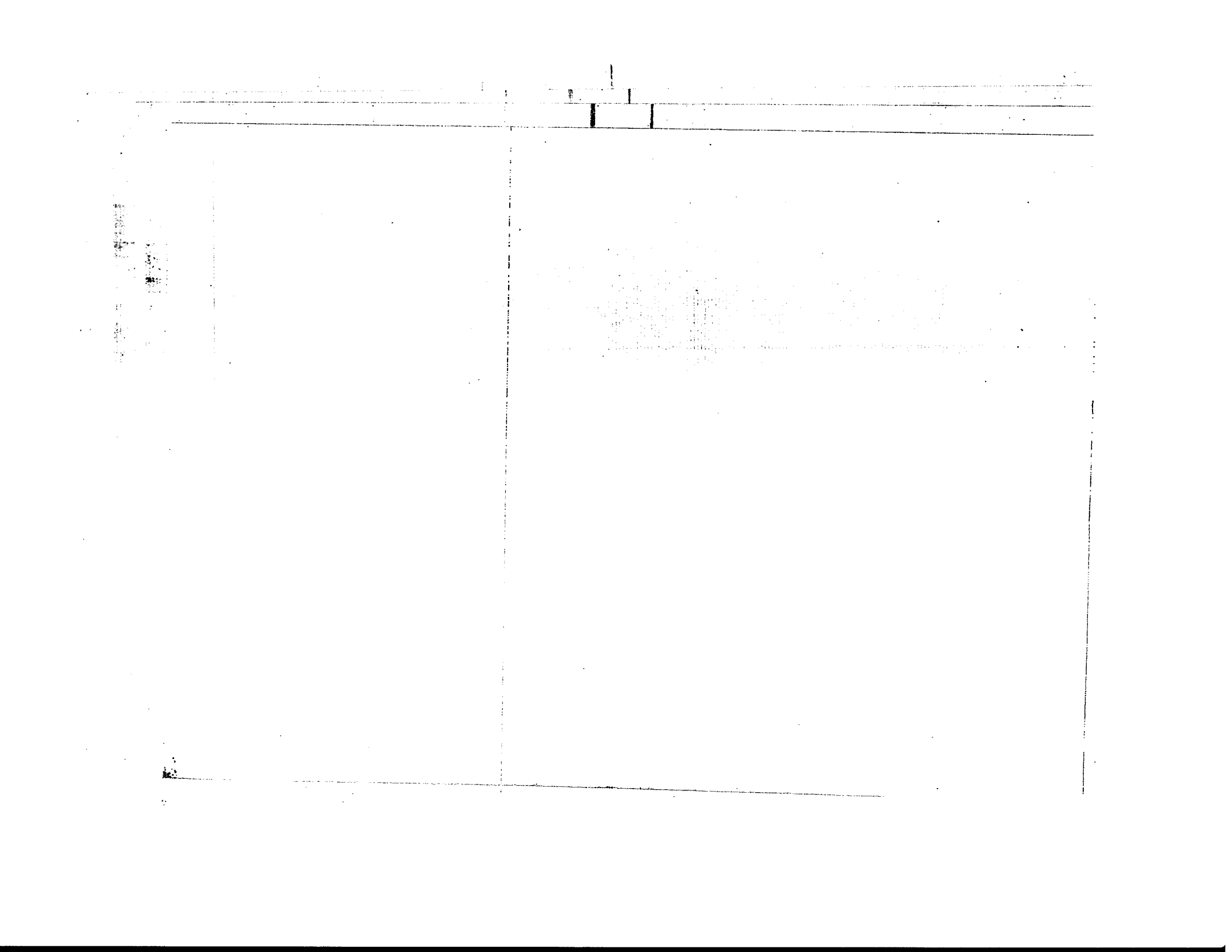
(2) أكـــرم قانصـــو، التصـــوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، جمادى الآخرة، ١٤١٦هـــ، نوفمبر تشرين ثان، ١٩٩٥. (٢٠٣) ص٧١-٧٦

(3) المصدر نفسه، ص١١٩.

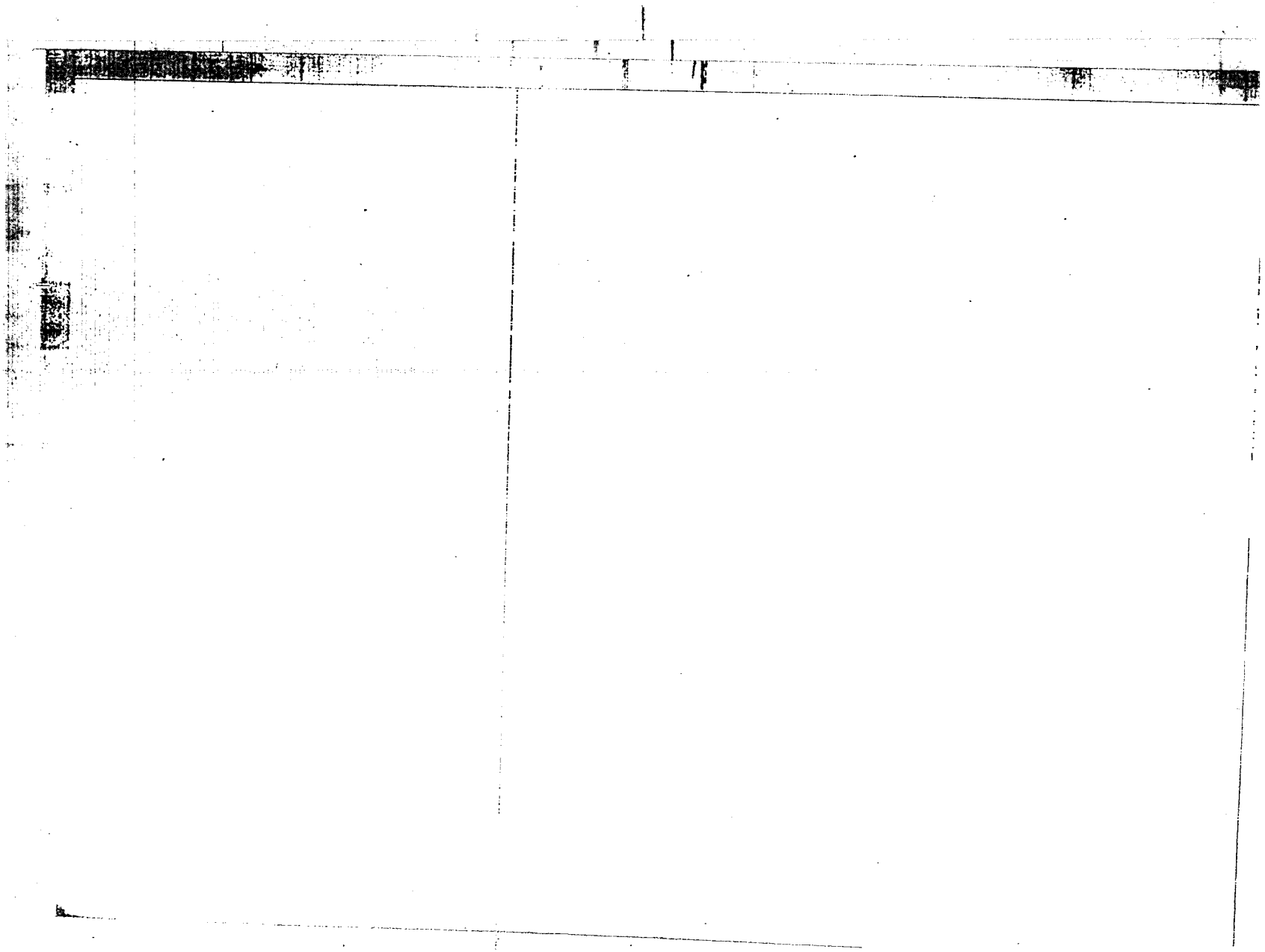
والسياسية بالقاص الذي ينضوي في خطابها ويتبنى ثقافتها العالمة أمّا من يخرج على هذا الخطاب وتلك الثقافة فسيكون مصيره الإقصاء والتهميش. وعلى الرغم من ذلك كله عرفت بلاغة المقموعين (الثقافة المهمشة) أنماطاً مراوغة من القص الذي تحايل على الثقافة العامة. ونمثل لهذه الأنماط المراوغة بالتمثيلات الرمزية والشعبية وبلاغة المفارقة. وتنوّعت أداءات القص وتلقيه ولا سيّما التلقي الشفاهي مما يؤشر على احتفاء كبير بالأنواع السردية القصصية عند المتلقي العام.

الباب الثاني

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي بين القديم والحديث



الفصل الأول
آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي القديم



الفصل الأول

آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم

يتألف هذا الفصل من أربعة محاور تقدّم إطاراً متكاملاً لبيان تلقي السرد العربي القديم في الموروثين النقدي والبلاغي، وهي:

أولاً: مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب.

ثانياً: الدراسات الإعجازية والقصص القرآني.

ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي.

رابعاً: شروح المقامات.

-أولاً: مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب:

يتضمن هذا الفصل بيان مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب لبيان المؤتلف والمختلف في تلقيهم للأنواع السردية القديمة. وتأسيساً على هذا فإننا سنتحدث عن الخيال في حدود علاقته بهذه الأنواع من خلال التنظير النقدي لها أمّا التفصيلات الكثيرة الخاصة "بالخيال" و"التخيُّل" في الثقافة العربية الإسلامية فلذلك مظانه الخاصة التي سنحيل عليها في مواضعها.

تنحصر الدلالة المعجمية العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" في الشكل، والهيئة، والظل والطيف، أو الصورة التي تتمثّل لنا في النوم، أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو في شخص؛ أي أن هذه الدلالة المعجمية لا تشير إلى تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس . " فالخَيَال والخَيَالة :ما تشبَّه لك في اليَقَظة والحُلُم من صورة؛ قال الشاعر:

فلَسْتُ بنازلٍ إلاَّ ألمَّتْ ... برَحْلي أو خَيَالَتُها الكذُوب

والخَيال والخَيالة: الشخص والطَّيف. ورأيت خَياله وخَيالته أي شخصه وطَلْعته من ذلك. والخيّال لكل شيء تراه كالظّل، وكذلك خَيال الإنسان في

المـــرآة، وخَـــياله في المنام صورة تمثّاله، وربّما مرّ بك الشيء شبه الظل فهو خَيال. يُقال تخيّل لي خَيالُه"[1].

وتقـــدّم لنا المعاجم العربيّة القديمة مادة لغوية أخرى هامة هي "التخيُّل" التـــي ترادف لغوياً التوهُّم والتمثُّل. " فتخيّل الشيء: تشبّه وتخيّل له أنه كذا أي تشـــبّه وتخـــايَل، يقـــال: تخيّلته فتخيّل لي كما تقول تَصوّرته فتَصوّر، وتبيّنته فتبيَّـــن، وتَحققّته فتَحقّق، " وتوهّم الشيء: تخيّله وتمثّله، كان في الوجود أو لم يكـــن. وقـــال: توهّمت الشيء، وتفرّسته، وتوسمته، وتبيّنته بمعنى واحد؛ قال زُهير في معنى التوهُّم:

فَلأياً عَرَفْتُ الدارَ بَعْد توهُّمِ"[2]

وقـــد عدَّ جابر عصفور هذه الكلمة المقابل الدقيق لكلمة imagination التـــي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها[3]. وسنجد حضوراً لهذه الكلمة عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين كما سنبين بعد قليل.

وقـــد وضـــع الفلاسفة النقاد المسلمون من شُرّاح أرسطو "الشعر" في مقابلة مع "القص"، وذلك في حديثهم عن المحاكاة الشعرية، والفرق بين الشعر والخـــيال. ومثّلـــت (كليلة ودمنة) الأنموذج السّردي المفضل عند هؤلاء النقاد لبيان هذا المقابلة.

وعـــرّف ابـــن سينا (ت٤٢٨هـــ) الفكرة الأرسطية حول "الواقعي" و "المحـــتمل" فـــي الشعر والعلاقة بين الشعر والتاريخ. وفي سياق ذلك ضرب مـــثالاً بكلـــيلة ودمـــنة التي جعلها في مقابلة مع الشعر. إذ يقول: " واعلم أنّ

---

(١) اللسان، مادة (خيل).

(٢) المصـــدر نفســـه، مـــادة (خيل) و (وهم). هذا عجز بيت لزهير بن أبي سلمى وصدره: وقَفْـــتُ بها من بَعدِ عشرينَ حِجّةً. شرح القصائد العشر للتبريزي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٨٢هـــ/١٩٦٢، ص١٣٩.

(٣) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٥.

المحاكـــاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنّمـــا يـــتعرّض لمـــا يكـــون ممكـــناً في الأمور وجوده أو لما وُجِدَ ودخل في الضـــرورة. وإنّمـــا يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقـــط، ولـــيس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مُسدَّداً نحو أمر وُجِدَ أو لم يوجـــد، ولـــيس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مـــثل مـــا فـــي (كليلة ودمنة) وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى ولو لم يكن يشاكل كليلة ودمنة وزن، صار ناقصاً لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التـــي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يُوزن. وذلك لأنَّ الشعر إنّما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. وأمّا الآخر لغرض فيه إفادة نتيجة التجربة" (١).

ويفـــيد الشـــعر وفقاً لتصوّر ابن سينا التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمـــور موجـــودة بالضرورة أو ممكنة الوجود في حين تفتقد الأمثال والقصص هـــذا النوع من التخييل لأنها تقوم على عالم مُختلَق أو ليس له وجود قط، كما أنهـــا لا تـــتعدى إفادة نتائج وتجارب وأحوال أي (حكاية وعظية ذات مغزى). وذلـــك يفقدها الطابع التخييلي الذي يتميز به الشعر. كما أنَّ ابن سينا ينظر إلى (كلـــيلة ودمنة) بوصفها "أحوالاً عارضة" ؛ أي أنّها تتسم بالجزئية وتفتقد الكلية التي تميز الشعر.

وقـــد تـــابع ابـــن رُشد (ت٥٩٥هـــ) ما أثاره ابن سينا من حديث عن الممكن والمحتمل في الشعر؛ فوضع كليلة ودمنة في سياق المقارنة بين الشعر والأمـــثال والقصص، يقول ابن رشد:"وظاهر أيضاً مما قيل في مقصد الأقاويل الشـــعرية أنَّ المحاكـــاة التـــي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشـــاعر، وهـــي التي تُسمَّى أمثالاً وقصصاً، مثل ما في كتاب (كليلة ودمنة).

---

(١) أرســـطوطاليس، فـــن الشـــعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٨٣.

لكـــن الشـــاعر إنّما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأنّ هذه هي التي يُقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها على ما قيل في فصول المحاكـــاة. وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص فإنّ عملهم غير عمل الشعراء وإن كـــانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أنّ كلـــيهما وإن كانـــا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخُـــرافة، وإن لـــم تكـــن موزونـــة. وهـــو التعقُّل الذي يُستفاد من الأحاديث المخترعة، والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن. فالفـــاعل للأمـــثال المخـــترعة والقصص إنّما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصـــلاً، ويضـــع لهـــا أسماء. وأمّا الشاعر فإنّما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربّمـــا تكلمـــوا في الكليات. ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة الأمثال"[1].

ويـــتفق ابـــن رشد مع ابن سينا في كون (المحاكاة الشعرية) ينبغي أن تكـــون فـــي الأمـــور الموجـــودة أو الممكنة، ولهذا فإنّ المحاكاة عندما تقترن بـــالأمور المخـــترعة الكاذبـــة كمـــا هو حال كتاب (كليلة ودمنة) فإنها لا تُعد محاكـــاة. ونظرة ابن رشد هاته نظرة أخلاقية تحصر فائدة القصص في الوعظ الاعتـــباري. والفائدة الوحيدة التي تُستفاد من نظم الأمثال والأحاديث المخترعة بكـــلام مـــوزون هـــي التعقُّل وليس التخييل[2]. وموضوع الشعر عنده ما هو

---

(1) ابـــن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق سليم سالم، القاهرة، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، (الكتاب الثالث والعشرون)، ص٨٩-٩٠.

(2) يـــبدو أنّ ابـــن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة "كليلة ودمـــنة" شـــعراً فهـــو يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ "كليلة ودمنة" شعراً للبرامكة، ثم حاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتمر ولم يصلنا مـــن هـــذه الآثـــار إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد نقلها الصولي في كتاب الأوراق: انظـــر كتاب الأوراق، تحقيق هيورث دن. مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦. ولم

موجـــود وحقيقي أو ما يقدر وجوده؛ أي أن له سنداً في الواقع والحقيقة. ولهذا فـــإنّ كـــلاً من ابن سينا وابن رُشد يقصي ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقي عن موضوع "المحاكاة الشعرية".

وأورد حـــازم القرطاجنـــي (ت ٦٨٤هـــ) أمثال كليلة ودمنة، كما فعل قـــبله كـــل مـــن ابـــن ســـينا وابن رُشد، في سياق حديثه عن الشعر اليوناني وأغراضـــه. واللافت أنّ حازماً يقيس هذه الأغراض اعتماداً على فنون القول

يتهيـــب ابن رشد كتاب (فن الشعر) لأرسطو كما فعل الفارابي وابن سينا؛ فقد حاول تطبيق القوانيـــن الأرســـطية على الأدب العربي وخاصة الشعر. وكان له وقوف كذلك عند بعض النواحي السردية منها تعريفه الخرافة "بالقول الخرافي" و "المحاكاة"، "فالمحاكاة البسيطة هي التي يستعمل فيها أحد نوعي التخييل، أعني النوع الذي يسمى الإدارة، أو النوع الذي يسمى الاســـتدلال، وأمّـــا المحاكاة المركبة فهي التي يستعمل فيها= = الصنفان جميعاً". انظر: فن الشعر، ص٢١٦، وأشار كذلك إلى القصة القرآنية في حديثه عن الأقاويل المديحـــية إذ يقـــول: " يجـــب أن يكون فيها ضد الأمرين، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضـــائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل، أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل"، تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٠٠.

وأشـــار ابـــن رُشد أيضا إلى القصص الشعري، وأشار إلى أن محاكاة هذا القصص للتاريخ قلـــيلة فـــي لســـان العرب" فالأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية سبيل أجزاء صناعة المديح. وكذلك في المحاكاة. إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها، وإنمّا تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال. وذلك أنه إنما يحاكى في هذه كيف كانت أحـــوال المتقدّم مع أحوال المتأخّر، وكذلك تنقّل الدول والممالك والأيام، ومحاكاة هذه النوع مـــن الوجـــود قلـــيل في لسان العرب وهو كثير في الكتب الشرعية". ويشير ابن رُشد إلى هومـــيروس الـــذي أسماه أوميروش. تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٥٤. وكانت لابن رُشد وقفة عند القصص الشعري عندما تحدّث عن قصيدة امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بَعد مَا نَامَ أهلُها سُمُوّ حَبَابِ الماءِ حالاً على حَال

تلخـــيص كـــتاب أرسطوطاليس، ص١٢٤. هذا بيت من قصيدة لامرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، د.ت.ن. ص٣١.

العربـــي. إذ يقول: "فإنّ الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهـــب اليونانـــية فـــيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلّم في قوانين عنه. فإنّ أشـــعار اليونانية إنّما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة. ومدار جلّ أشـــعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقـــع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره الـــنابغة مـــن حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً، وهي كثيرة في أشعارهم، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه. وتنقّل الدول وما تجري علـــيه أحـــوال الناس وتؤول إليه. فأمّا غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصـــرف، كتشـــبيه الأشـــياء بالأشياء فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منها، وإنّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال"[1].

ويتبيّن من النص السابق أنّ حازماً صلف كليلة ودمنة. بوصفها أمثالاً مـــتابعاً فـــي ذلـــك ابـــن سينا وابن رُشد اللذين جعلاها ضمن مبحث الأمثال والقصص والأحاديث المخترعة. وهذا يدل أنّ هؤلاء الفلاسفة النقاد تابعوا نقاد الدراســـات الأدبية والدراسات الإعجازية في حديثهم عن المثل وهو ما سنشير إلـــيه. واللافت للانتباه في هذا النص أنّ حازماً يخالف ابن سينا وابن رُشد؛ إذ يجعل هذه الأمثال تكتسي لبوساً واقعياً لأنّها تحقّقت في أشياء موجودة مثلها في ذلك مثل ما ذكره النابغة في قصته الشعرية عن حديث الحية وصاحبها. وذكر حـــازم في موضع آخر قصيدة الأعشى عن السموأل بوصفها أنموذجاً للمحاكاة الـــتامة في الوصف، ويعني بها "استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشـــيء الموصـــوف. وفـــي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٦٨-٦٩.

المعـــنى الـــذي جُعِلَ مثالاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، ولا تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور. وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"[1].

أمّـــا المتصـــوّفة فقد منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقديـــر طـــوال عصور الفكر العربي. "فالخيال عندهم يساعد في الكشف عن نـــوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك نوع طائفة من الحقائق المتعالية التـــي لا يصـــل إلـــيها العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العـــادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة"[2]. ولولا الخيال لمـــا أمـــر النبـــي (صلى الله عليه وسلم) أحداً "بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أنّ

---

[1] مـــنهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٠٥ "وقف حازم القرطاجني وقفات عدة في المنهاج، عند "التعجيب" و"الاستغراب"، "فالتعجيب" يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التـــي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إلـــيه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه، أو شبه له وكالجمع بين مفترقيـــن مـــن جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"، (المنهاج، ص٩٠)، "وللمحاكاة انقسام بحسب تنوّعها إلى المألوف والمستغرب ومقابلة بعضها ببعض فيحصل عن ذلك ستة أقسام: ١- محاكاة حالة معتادة ٢ - ومحاكـــاة حالـــة مستغربة ٣- ومحاكاة معتاد بمعتاد ٤- ومستغرب بمستغرب ٥- ومعـــتاد بمســـتغرب ٦- ومستغرب بمعتاد. =ومحاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصـــد بها أنها من النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط وإما أن يقصد حملها على طلب الشـــيء وفعلـــه أو التخلي عن ذلك مع ما نجده من الاستغراب"، (المنهاج، ص٩٥-٩٦). ووفقـــاً لهذا الفهم لن يخرج تصوّر حازم القرطاجني لكليلة ودمنة عن معنى الاستغراب فقط وليس التعجب.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص٤٨.

رؤيـــة الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال"[1]. وعلى الرغم من هذه النظرة المنفتحة للخيال إلا أن المتصوّفة اشتغلوا بالتنظير للخيال ووظائفه متجاهلين الأنواع السردية (القصصية).

أمّـــا المعـــتزلة فقد مثّلوا النزعة العقلانية الصارمة التي التقت مع أهل الســـنة والأشاعرة. فاليقين مرتبط بالعقل أولاً وأخيراً عند المعتزلة وبالشرع ثم العقـــل عند أهل السنة والأشاعرة. وكلاهما متلازمان لأنّ العقل لن يهتدي إلا بالشرع، والشرع "لن يتبيّن إلا بالعقل"[2]. ولهذا نظر ابن حزم الفقيه الظاهري (ت٤٥٦هـــ) إلـــى الخـــيال نظرة قائمة على الحذر والاتهام. ففي حديثه عن الحـــس والعقل والظن والتخيّل بوصفها قوى من قوى النفس يقول: " وليس في القـــوى التـــي ذكـــرنا شيء يوثق به أبداً على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركـــات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه وأمّا التخيّل فقد يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً ولا شخص، قال تعالى: ﴿ يُخَيَّلُ إليه من سِـــحرِهِم أنّها تَسعى﴾ [طه: ٦٦] فأخبر تعالى بكذب التخيّل والعقل صادق أبداً. وقال تعالى ذاماً لمن أعرض عن استعمال عقله ﴿ وكأيّن مِن آيةٍ في السمواتِ والأرضِ يَمُـــرُّون عليها وهُم عنها مُعرضُون﴾ [يوسف: ١٠٥] فهذه وصايا الواحـــد التـــي أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول. فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدي إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضـــلال المبيـــن ... وإلـــى العقـــل نـــرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصـــلين إلى فوز الآخرة، والسلامة الأبدية. وما نعرف حقيقة العلم ونخرج

---

(١) ابـــن عربـــي، الفـــتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٨هـــ/١٩٩٨م، ص٣٠٦.

(٢) الغزالـــي، معـــارج القدس في مدارج معرفة النفس، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨، ص٦٤.

مـــن ظلمة الجهل ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد"[1]. ولا يختلف الخيال ووظيفـــته عـــند النظّام المعتزلي (ت٢٣١هـــ) عن منظوره عند ابن حزم. فقد كان النظّام أستاذ الجاحظ يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عـــزيف الجن والغيلان والسعالي على أنّه من قبيل التخييل الذي لا حقيقة له، والـــنابع مـــن انفـــراد العربـــي وتوحشه في الفلوات والقفار " ومن انفرد فكر وتوهّـــم، واســـتوحش وتخيّل، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[2]. ويروي الجـــاحظ عن أستاذه قوله: " وإذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة كبير، وارتاب وتفرّق ذهنه، وانتفضت أخلاطه فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[3].

وأورد الجـــاحظ (ت٢٥٥هـــ) طائفة من الأخبار العجائبية عن أولاد الســـعلاة، وقبـــيلة جُـــرْهُم (نـــتاج ما بين الملائكة وبنات آدم)، وبلقيس، وذي القرنيـــن، وتلاقـــح الجـــن والإنس، والنسناس، وقول المجوس في بدء الخلق وغيرها[4]. وكان إيراد الجاحظ هذه الروايات على سبيل الإنكار لها والتشكيك فـــي صحتها وروايتها؛ فهو ينظر إليها من منظور الخيال المتعقّل. إذ يقول عن أولاد الســـعلاة ". وللناس في هذا الضرب ضروب من الدعوى، وعلماء السوء يظهـــرون تجوزهـــا وتحقيقها، كالذي يدعون من أولاد السعالي من الناس كما ذكـــروا عـــن عمرو بن يربوع، وكما يروي أبو زيد النحوي عن السعلاة التي

---

(١) التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عبّاس، منشورات دار مكتبة الحياة، بَيروت، ١٩٥٩، ص١٧٨-١٧٩.

(٢) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر وعيسى الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣ هـ، ص٨٧.

(٣) كـــتاب الحـــيوان، تحقـــيق عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت، ج٦، ص٢٥٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٨٥-١٩٠.

أقامت في بني تميم حتى ولدت فيهم، فلما رأت برقاً يلمع من شق بلاد السعالي، حنت وطارت إليهم، فقال شاعرهم[1]:

رأى بَرقاً فأوْضَعَ فَوْقَ بَكْرٍ فَلاَ بكِ ما أسَالَ وما أغَامَا

ويقول الجاحظ مُعلّقاً على هذه الرواية " ولم أُعب الرواية، وإنّما عبت الإيمان بها، والتوكيد لمعانيها، فما أكثر من يروي هذا الضرب على التعجُّب منه، وعلى أن يجعل الرواية [له] سبباً لتعريف الناس حق ذلك من باطله، وأبو زيد وأشباهه مأمونون على الناس، إلا أنّ كل من لم يكن متكلماً حاذقاً، وكان عند العلماء قدوة وإماماً، فما أقرب إفساده لهم من إفساد المتعمّد لإفسادهم"[2].

وترد لفظة "العجيب" ومشتقاتها بكثرة في كتاب (الحيوان)؛ فالجاحظ لا يكاد يصف حيواناً أو يذكر خاصية من خواصه إلا أسبق ذلك بقوله: " وأعجب، ومن عجيب أمره، وفي الكلب أعجوبة أخرى، وإن أعجب من هذا"[3]. و"العجيب" عند الجاحظ صادر عن محيط إيماني ورؤية عقلانية للأمور؛ فلم يُعرف عنه أنّه احتفى في مصنفاته بالقصة العجائبية. ولعلّ رسالة (التربيع والتدوير)، واستهزاءه بما أورده أحمد بن عبد الوهاب من حديث يدلنا على ذلك؛ إذ يقول الجاحظ مخاطباً أحمد بن عبد الوهاب: " خبرني عن الشق، وعن واقواق، وعن النسناس، وعن دوالباي، وعن الكركدن، وعن عنقاء مغرب، وعن الكبريت الأحمر، وعن ثور الله في الأرض؟!"[4]. ولهذا فإنّ الجاحظ لم يشتغل بالتنظير النقدي للأسطورة والخرافة على غرار ما فعل مع

---

(1) الحيوان، ج1، ص185-186.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص186.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج1، ص217، ج2، ص158-159، ج3، ص148، ج7، ص 70.

(4) رسائل الجاحظ، الرسائل الأدبية، ط3، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1995، ص453.

الخطابة. كما أنّه جعل نص "كليلة ودمنة" يندرج في إطار الإخبار عن الأمثال، ولم يفعل سوى إدراج طائفة من الحكم الواردة في هذا النص[1].

واحتفى الجاحظ في مصنفاته بالقص الشفاهي واستبعد القص المكتوب. والقاص الأنموذجي عنده هو المذكّر الواعظ؛ إذ لم يخفِ إعجابه بهذا النوع من القصاص. وحديثه عن موسى الأسواري (ت ١٥٠هـ) حديث فيه إعجاب وإكبار وانبهار إذ يقول عنه: " ومن القصاص موسى الأسواري، وكان من أعاجيب الدنيا، وكانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسرها للعرب بالعربيّة ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية فلا يُدرى بأي لسان هو أبين"[2].

ولكن القاص عندما يخرج عن دائرة القص الديني يصبح محط استهجان الجاحظ واحتقاره. فمن ذلك سخريته من بعض قصاص العامة مثل أبي كعب القاص إذ يقول عنه: "وأبوكعب هذا هو الذي كان يقص في مسجد عتّاب كل أربعاء فاحتبس عليهم في بعض الأيام وطال انتظارهم له فبينما هم كذلك إذ جاء رسوله فقال: يقول لكم أبو كعب: انصرفوا فإني قد أصبحتُ اليوم مخموراً!"[3].

وجعل الجاحظ القصاص في أدنى فئات الناس مع السُؤّال والمساكين الذين "يمدون أعناقهم للجمعة انتظاراً للصدقة، والفائدة في أمور كثيرة وأسباب مشهورة"[4]، ولهذا يستنكر خالد ابن يزيد المكدي، أحد شخصيات بخلاء

---

(١) انظر: الحيوان، ص٩٧-٩٨.

(٢) البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج١، ص٣٦٨.

(٣) الحيوان، ج٣، ص٢٥.

(٤) حجج النبوة، الرسائل، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩، ج٣، ص٢٤٨.

الجـاحظ، أن يكـون قـد جمع ماله من احتراف القصص. إذ يقول في بداية وصـيته لابـنه: " إنَّ هـذا المال لم أجمعه من القصص والتكدية" ثم يقول في نهايـة الوصـية: " أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً أو طفت بالآفاق، كما كنت مكدياً!" [١].

ونظـر التوحـيدي (ت٤١٤هـ) إلى هزّار أفسانة أو ألف ليلة وليلة بوصـفها جنساً من الحديث الذي يخلو من أية قيمة اعتبارية أو وعظية فهو لا يـؤدي سوى إلى التسلية وتفريج الهموم ". يقول التوحيدي: "ولفرط الحاجة إلى الحديـث ما وُضِعَ فيه الباطل، وُخلِطَ بالمُحال، ووُصِلَ بما يعجب ويُضحك ولا يـؤول إلـى تحصـيل وتحقيق مثل، هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضـروب الخـرافات؛ والحـس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة"[٢].

وفي المقامة السادسة عشرة من المقامات الحريرية (المقامة المغربية) يقـول أبو زيد السَروجي لقوم دعوه للسهر معهم: "إنَّ السهر في الخرافات لمن أعظـم الآفات"[٣]، وفي نهاية المقامة الرابعة (الدمياطية) نجد هذا اللقاء بين "التعجُّب" و "التعوُّذ"، والكلام متعلق بقوم اتصل بهم أبو زيد وخدعهم " فأعجبوا بخرافـته ، وتعوّذوا من آفته"[٤]. والحريري الذي أبدع شخصيتي الحارث بن همَّام وأبي زيد السَروجي ينفي عن نفسه صفة الكذب التي ألصقها النقاد العرب القدامـى بالخيال الذي لا يطابق الواقع . ويبدو أنَّ الحريري يتنصل من إبداعه أمـام سـلطة النقاد العقلانيين الذين لم يلتفتوا إلى ازدهار القص العجائبي في

---

(١) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط٨، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص ٤٩.

(٢) كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٣.

(٣) المقامـات الأدبـية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص١٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٢.

القرنيـــن الرابع والخامس للهجرة . يقول الحريري : " وأرجو أن لا أكون في هـــذا الهَـــذَر الـــذي أَوْرَدْتُهُ ،والمَوْرِد الذي نَوردْتُه كالباحث عن حَتْفِه بِظِلْفِه، والجـــادِعِ مـــارِنَ أَنْفِـــهِ بكفّه، فألْحَقَ بالأخسرينَ أعمالاً، الذين ضلَّ سَعْيُهم في الحـــياة الدنـــيا ، وهم يَحْسَبُون أنهم يُحسنون صُنعاً. على أنّي وإن أَغمَض لي الفَطِنُ المُتغَابي ، ونَصَحَ عني المحبُّ المُحابي، لا أكادُ أخلصُ من غُمْر جاهِل أو ذي غمْـــرٍ مـــتُجاهِلٍ يضعُ مني لهذا الوضع، ويُندد بأنّه من مَناهي الشَّرع . ومـــن نَقَـــدَ الأشـــياء بَعين المَعْقُول ، وأنْعَمَ النَّظَرَ في مباني الأُصُولِ نَظَمَ هذه المقامـــات فـــي سِـــلْكِ الإفـــادات . وسَلَكَ مَسْلَكَ الموضُوعات عن العَجْماوات والجمَادات. ولم يُسْمع بمن نَبا سَمْعُهُ عن تِلْكَ الحكايات أو أَتَّم رُواتها في وَقْت مـــن الأوقات. ثم إذا كانت الأعمالُ بالنيات ، وبها انعقادُ العقود الدينيات، فأيُّ حَـــرَجٍ علـــى مـــن أَنْشـــأ مُلحاً للتنبيه لا للتمَويه، ونَحا بها مَنْحى التَّهذيب لا الأكاذيـــب . وهل هُو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لِتعليم أو هدي إلى صراط مُستقيم"[1] .

أمَّـــا كلـــيلة ودمنة لابن المقفع (ت١٤٢هـــ) وكتاب (القائف) لأبي العـــلاء المعـــري (ت٤٤٩هـــ) فقد مثَّلا نصين دالين على الاختلاق والتزوير والكذب عند الكلاعي (ت٥٤٥هـــ) إذ يقول: "فمن الحكايات المُختلقة والأخبار المزّورة المنمقة كتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري، وقد تكلّموا فيه على ألسنة الحيوان وغير الحيوان"[2]. وممّا يميز نظرة الكلاعي إلى هذين النصين أنّ الكذب عنده يعني تجاوز الواقع الخارجي؛ أي أنه لا ينحصر

---

[1] المقامات الأدبية، ص٧-٨.

[2] إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥، ص٢٠٤.

فـــي معيار أخلاقي للصدق والكذب كما وجدنا عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين[1].

وقـــد عقد النويري (ت٧٣٣هـــ) فصلاً في (نهاية الأرب) للحديث عن "أوابـــد العـــرب" التـــي تشمل أساطيرهم في الجاهلية ومعتقداتهم. وبدأ حديثه بالـــتحذير من هذه الأوابد بوصفها الدواهي التي حمى الله هذه الملة الإسلامية مـــنها، وحذّر المؤمنين عنها"[2]. ثم أخذ النويري يتتبعها بوصفها أخباراً باطلة دون أن يُعـــنى بتأطـــيرها وتنظيرها نقدياً. ومن الأوابد التي ذكرها: البحيرة، والوصـــيلة، والسائبة، والحامي، والأزلام، ونكاح المقت، ورمي البعرة، وذبح العـــتائر، وعقـــد السلع والعشر، وذبح الظبي، وحبس البلايا، وإغلاق الظهر، والتعمـــية والتفقئة، ورمي السن في الشمس، وخضاب النحر، والتصفيق، وجز النواصي، وكي السليم عن الجرب، وكعب الأرنب وغيرها[3].

- تشكّل القص العجائبي / النص العجائبي:

على الرغم من سطوة الأحكام التي شكّلتها السلطتان السياسية والدينية تجـــاه القص العجائبي إلا أنّ هذا القص لم يمتثل لتلك الأحكام، وكان حضوره بـــارزاً فـــي النصـــين الشفاهي والكتابي. ويزودنا ابن النديم بطائفة كبيرة من القصـــص العجائبـــية التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره؛ أي القرن

---

(١) مـــن الطـــرائف أن أبا العلاء المعري (ت٤٤٩هـــ) وقف موقفاً مشابهاً من كتاب (كليلة ودمـــنة) فذكر أنه لم يتقن هذا الكتاب، ولم يتمكن علمه بما فيه، ولم يستكمله سماعاً. انظر: آدم مـــتز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبوريدة، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، ج١، ص٤٤٩.

(٢) انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مُصوّرة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشـــاد القومـــي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت. ج٣، ص١١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٦-١٢٧.

الـرابع للهجـرة[1]. ولا نقع في المصادر النقدية القديمة على بيان واف بمادة القصـص العجائبي سوى بعض الشذرات المتناثرة التي لا تفيد في تصور بناء مكتمل لهذه المادة. والمفارقة أنّ بعض الإشارات الأولية لتشكّلات العجائبي لا نجدهـا سـوى في الكتب الدينية التي جعلت هذا القص من باب المحظور.ففي تـأويل مخـتلف الحديـث ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) ذكر لمواد بعض القصص العجائبـي. يقـول ابن قُتيبة: "والحديث يدخله الشوب والفساد من وجوه.ثلاثة مـنها: الـزنادقة واجتـيالهم للإسـلام، وتهجيـنه بدس الأحاديث المستشنعة والمستحيلة.

والوجـه الثانـي: القصاص على قديم الأيام فإنهم يميلون وجوه العوام إلـيهم، ويستدرون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص، ما كان حديثه عجيباً، خارجاً عن فطر العقول، أو كان رقيقاً يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل.

وأمّـا الوجـه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث، فأخبار متقادمة كان الـناس فـي الجاهلـية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم " إنّ الضب كان يهوديـاً عاقـاً فمسـخه الله تعـالى "ضباً"، ولذلك قال الناس "أعق من ضب". وكقولهم في الهدهد إنّ أمه ماتت فدفنها في رأسه فلذلك أنتنت ريحه" [2].

وجعـل ابـن قُتيبة القص الشفاهي الذي كان يقوم به قصاصو العامة مصـدراً مـن مصادر الوضع في الحديث النبوي إلى جانب أحاديث الزنادقة الموضـوعة والأحاديـث الشبيهة بالخرافة. وأول موضوعات قصاصي العامة هو القصص القرآني الذي أخضعوه لتحويل نصي كبير أخرجه من حيّز العظة

---

[1] انظـر: كـتاب الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرّقين وأسماء الكتب المصنّفة في الأسمار والخرافات، ص٣٦٣-٣٧٣.

[2] تأويل مختلف الحديث، القاهرة، د.ن، ١٩٠٨، ص٣٥٥-٣٦٥.

والاعتبار إلى حيّز الكذب والمبالغة وتجاوز حدود المعقول. والنوع الثاني من القصص الشفاهي هو أحاديث شبيهة بالخرافة، ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايات التعليلية (التفسيرية) التي توضح بعض ظواهر الطبيعة. وهو نوع أرجعه ابن قُتيبة إلى زمن الجاهلية. ولم يتعامل ابن قُتيبة مع هذه الأحاديث بوصفها نشاطاً إبداعياً، وإنّما نظر إليها وفق نظرته الدينية على أنّها أكانيب وأباطيل. فهو يعتمد على سلسلة إسناد شرعية تعود إلى الحسن تؤكد كذب حديث عوج. وهذا ينطبق على نظرته لسائر الحكايات التعليليّة الأخرى التي أوردها.

ويشكّل قصاصو العامة عند ابن الجوزي أيضاً (ت٥٩٧هـ) مصدراً من مصادر الوضع في الحديث النبوي الشريف. ويبين ابن الجوزي أنّ قص هؤلاء يندرج في نمطين شفاهي وكتابي. وهو مُوجه إلى فئة معينة من المتلقين، الثقافة غير العالمة (ثقافة العوام). يقول ابن الجوزي: "وهذا فن بطول وأكثر أسبابه أنه قد تعانى بهذه الصناعة جُهال بالنقل يقولون ما وجدوه مكتوباً، ولا يعلمون الصدق من الكذب، وفيهم كذّابون يضعون الأحاديث على ما سبق ذكره فهم يبيعون على سوق الوقت واتفق أنّهم يخاطبون الجهال من العوام الذين هم في عداد البهائم. فلا ينكرون ما يقولون ويخرجون فيقولون: قال العالم: "فالعالم عند العوام من صعد المنبر"[1].

ويشكّل تحوير القصة القرآنية جانباً من تشكّل القص العجائبي عند هؤلاء القصاص. فهم يعتمدون سلسلة إسناد وهمية لبيان شرعية نصهم وإيهام المتلقي أنّه داخل في حيّز النص (الثقافة العالمة). وقد أورد ابن الجوزي بعضاً من أحاديثهم هاته. إذ يقول: " أخبرنا المبارك بن أحمد قال: ثنا ابن مرزوق قال: أنا أبو بكر الخطيب قال: أنا محمد بن أحمد بن حسنون قال: أنا عبد الوهاب بن محمد بن الحسين، قال: أنا العباس بن إسحاق بن موسى الأنصاري

(١) كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٨.

قـــال: أنـــا محمـــد بن يونس الكديمي، قال: كنت بالأهواز فسمعت شيخاً يقص فقـــال: لمّـــا زوج النبي (صلى الله عليه وسلم) علياً أمر شجرة طوبي أن تنثر اللؤلـــؤ الرطب يتهاداه أهل الجنة بينهم في الأطباق فقلت له: يا شيخ هذا كذب علـــى رســـول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال: ويحك، اسكت، حدثتيه الناس. قلت: من حدثك؟ قال: حدثني يمان النجراني عن حفص التستري عن وكيع بن الجرّاح عن عبدالله بن مسعود عن الأعمش عن عطاء عن ابن عبّاس"[1].

وقد ضمّن جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـــ)، كتابه (تحذير الخواص مـــن أكاذيب القصاص) جانبا كبيرا من مادة كتاب (القصاص والمذكرين) لابن الجوزي وكتاب (الباعث على الخلاص من حوادث القصاص) للحافظ العراقي (ت٨٠٦هـــ). ولا يخـــرج الفصل الذي عقده للحديث عن إنكار العلماء قديماً علـــى القصاص وما رووه من الأباطيل وسفه القصاص عليهم وقيام العامة مع القصاص بالجهل، واحتمال العلماء ذلك في الله، عن الرؤية الدينية التي أنكرت مادة القص العجائبي وعدّتها بدعة باطلة[2].

ثانياً- الدراسات الإعجازية والقصص القرآني:

تشـــكّلت حـــول النص القرآني حركة كبرى رامت بيان وجوه إعجازه وتفرده. واتخذ المتكلمون من معتزلة وأشاعرة المباحث البيانية والبلاغية أساساً اعتمدوا عليه في دراسة إعجاز القرآن، وفهم معانيه، ومعرفة أحكامه، وطرق الاســـتدلال بأســـاليبه، وتعابـــيره، والـــرد على منكريه. ووقف بعض هؤلاء الدارسين عند القصة القرآنية بوصفها منحى من مناحي الإعجاز القرآني. ففي رســـالة (بيان إعجاز القرآن)، لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابي

---

(١) كتاب القصاص المذكرين، ص١٥١.

(٢) انظر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصبّاغ، ط٢، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـــ/ ١٩٨٤.

(ت٣٨٨هـ) التفات إلى مبحث القصة القرآنية وذلك في موضعين؛ أمّا الموضع الأول فهو رده على من عاب الحذف الكثير والاختصار والتكرار في القرآن، فبيّن لهم الخطّابي مواضع التكرار البلاغية وجمالياتها الأسلوبية قائلاً: " فقد أخبر الله عز وجلّ بالسبب الذي من أجله كرّر الأقاصيص والأخبار في القرآن فقال سبحانه: ﴿ولَقَدْ وَصَّلنا لهم القولَ لَعلَّهمْ يتذكّرون﴾ [القصص: ٥١]، وقال تعالى: ﴿وصرّفنا فيه من الوعيدِ لعلّهم يتقون أو يحدثُ لهم ذكراً﴾ [طه: ١١٣]. وأمّا سورة الرحمن فإنّ الله سبحانه خاطب بها الثقلين من الإنس والجن، وعدّد عليهم أنواع نعمه التي خلقها لهم فكلما ذكر فصلاً من فصول النعم جدّد إقرارهم به واقتضاءهم الشكر عليه، وهي أنواع مختلفة وفنون شتى، وكذلك هو في سورة (المرسلات) ذكر أحوال يوم القيامة وأهوالها فقدّم الوعيدِ فيها، وجدّد القول عند ذكر كل حال من أحوالها لتكون أبلغ في القرآن وأوكد لإقامة الحجة والإعذار، ومواقع البلاغة معتبرة لمواضعها من الحاجة"[1].

وأمّا الموضع الآخر فهو رده على من أنكر ترتيب سور القرآن الكريم وتداخل أخبار الأمم وأقاصيصهم مع المواعظ والأمثال، وذلك في قوله: " وأمّا قولهم: لو كان نزول القرآن على سبيل التفصيل والتفسير، فيكون لكل نوع من أنواع علومه حيّز وقبيل، لكان أحسن نظماً وأكثر فائدة ونفعاً. فالجواب: أنه إنّما نزل القرآن على هذه الصفة من جمع أشياء مختلفة المعاني في السورة الواحدة، وفي الآية المجموعة القليلة العدد لتكون أكثر لفائدته وأعم لنفعه. ولو كان لكل باب منه قبيل، ولكل معنى سورة مفردة لم تكثر عائدته، ولكان الواحد

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، حقّقها وعلّق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦)؛ ص٥٢-٥٣.

مـــن الكفار والمعاندين المنكرين له إذا سمع السورة منه لا يقوم عليه الحجة به إلا فـــي النوع الواحد الذي تضمّنته السورة الواحدة فقط، فكان اجتماع المعاني الكثـــيرة في السورة الواحدة أوفر حظاً وأجدى نفعاً من التمييز والتفريد للمعنى الذي ذكرناه»[1].

وجـــاء حديـــث الباقلاني (ت٤٠٣هـــ) عن القصة القرآنية في معرض حديـــثه عـــن أجناس الكلام العربي وأنواعه. وكان انطلاقه من النص القرآني أساســـاً أو معـــياراً يقـــوّم بـــه هذه الأجناس التي لم تخرج عمّا تعارف عليه البلاغـــيون من النقاد الذين تقدّموه مثل معايير (الجودة، والرداءة والفصاحة). وعـــندما تحـــدّث عـــن القـــرآن الكريم وّظف أصنافاً أخرى للكلام مثل الخبر وضرب المثل. يقول الباقلاني:" وأمّا الوجه الثاني الذي ذكرناه، من إخباره عن قصص الأولين، وسير المتقدمين، فمن العجيب الممتنع، على من لم يقف على الأخـــبار، ولم يشتغل بدرس الآثار»[2]. ولذا تأتي القصة القرآنية عند الباقلاني مقترنة بالموعظة كما في حديثه عن قصتي موسى ونوح[3].

وقـــد قارن الباقلاني بين القصة القرآنية والشعر مبيّناً أن أية سورة من السور القرآنية تتضمن من القصص ما لو تكلفت العبارة عنها بأضعاف كلماتها لـــم تستوفِ ما استوفته " وإن أردت أن تتحقق ما وصفت لك، فتأمل شعر من شـــئت من الشعراء المفلقين، هل تجد كلامه في المديح والغزل والفخر والهجو يجـــري مجرى كلامه في ذكر القصص؟ إنك لتراه إذا جاء إلى وصف واقعة، أو نقـــل خبر، عامي الكلام، سوقي الخطاب، مسترسلاً في أمره، متساهلاً في كلامه، عادلاً عن المألوف من طبعه، وناكباً عن المعهود من سجيته، فإن اتفق

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٥٤.

(٢) الباقلانـــي؛ إعجـــاز القرآن، تحقيق محمد شريف سكر، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٨٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص٣١، ص٢٧٧-٢٧٨.

له في قصه كلام جيد، كان قدر ثنتين أو ثلاثة، وكان ما زاد عليها حشواً، وما تجاوزها لغواً ... ولا أقول إنّها تخرج من عادته عفواً، لأنّه يقصر عن العفو، ويقف دون العرف، ويتعرّض للركاكة"[1].

إذن لا يعتد الباقلاني بالقصة الشعرية؛ فبلاغة الكلام تتحدّد بمدى اقترابه من الأنموذج الأعلى (القرآن الكريم). ولهذا فعندما يقترب الكلام من هذا الأنموذج كما هو حال (الشاعر في مديحه وغزله وفخره) فإنّ هذا الكلام يُعد نصاً مقبولاً معترفاً به، أمّا عندما يبتعد الكلام عن هذا الأنموذج فإنّه يصبح داخلاً في حيّز "اللانص" كما هو حال القصة الشعرية التي نعتها الباقلاني بأنها "عامية الكلام، سوقية الخطاب". وقد شكّل التكرار مبحثاً من مباحث الإعجاز والبلاغة القرآنية التي وقف عندها الباقلاني في مواضع شتى من مصنفه مثل حديثه عن مواضع تكرار قصة موسى عليه السلام إذ يقول: " إن أردت أن تتبيّن ما قلناه فضل تبيّن، وتتحقّق ما ادعيناه زيادة تحقّق فإن كنت من أهل الصنعة فاعمد إلى قصة من هذه القصص، وحديث من هذه الأحاديث فعبّر عنه بعبارة من جهتك، وأخبر عنه بألفاظ من عندك، حتى ترى فيما جئت به النقص الظاهر، وتتبيّن من نظم القرآن الدليل الباهر. ولذلك أعاد قصة موسى في سور وعلى طرق شتى، وفواصل مختلفة مع اتفاق المعنى"[2].

وعقد الفخر الرازي (ت٦٠٦هـ) فصلاً في كتابه (الإيجاز في دراية الإعجاز)، لبيان فساد طعن الطاعنين من جهة التكرار والتطويل. وإعجاز القرآن الكريم عند الرازي يكمن في فصاحته "فالعرب تُحدُّوا إلى معارضته ولم يأتوا بها، ولولا عجزهم عنها لكان مجالاً أن يتركوها"[3]. ولهذا ينبري الفخر

---

(١) إعجاز القرآن، ص٢٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٥٢؛ وانظر أيضاً: المصدر نفسه، ص٢٥٠.

(٣) الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥، ص٧٨.

الـــرازي لتفنيد حجج الطاعنين في القرآن. وقد كان مبحث التكرار في القصة القرآنـــية واحداً من المحاور التي دار حولها هذا السجال النقدي. فالتكرار في القرآن الكريم لا يُعاب، كما يرى الرازي، للأسباب التالية:

- يُعاب التكرار إذا كان في الموضع الواحد. والله تعالى إنما أنزل القرآن على رسوله في ثلاث وعشرين سنة، حالاً بعد حال. وقد عُلِمَ من حاله أنه كان يضيق صدره لما يناله من الكفار. وكان تعالى، يسليه بما ينزل عليه من أقاصيص من تقدّم من الأنبياء ويعيد ذكره بحسب ما يعلمه من الصـــلاح، ولهـــذا قال سبحانه ﴿ وكُلاًّ نَقصُ عليك من أنباءِ الرُّسُلِ ما نثبتُ به فُؤادَكَ﴾ [سورة هود: ١٢٠]" (١).
- "أيضـــاً فـــلأن ظهور الفصاحة وفريتها في القصة الواحدة إذا أُعيدت أبلـــغ مـــنها في القصص المتغايرة؛ فهذا هو الفائدة فيما تكرّر في كتاب الله من قصة موسى وفرعون وسائر الأنبياء"(٢).
- "مـــا تكـــرّر فيّ سورة الرحمن من قوله ﴿ فبأي آلاءِ ربّكما تُكذبانَ ﴾ فلـــيس بتكرار، لأنه سبحانه ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كل نعمة بهذا القـــول، وإنّما عنى بالتثنية الجن والإنس، ومعلوم أنّ الغرض من ذكره عقيـــب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى. وإن كان اللفظ واحداً"(٣).

---

(١) الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص٣٨٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه الصفحة نفسها.

- المثل والقصة القرآنية:

شكّل المثل (التمثيل) موضوعاً مشتركاً بين الدراسات النقدية سواء منها تلك التي تهتم بنقد الشعر ونقد النثر أو دراسات الإعجاز القرآني[1]. فمن أصحاب الدراسات النقدية الذين أشاروا إلى الاقتران بين الأمثال والقصص ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥هـ) إذ يقول: "وجعلت القدماء أكثر آدابها وما دوّنته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش، وإنّما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمونة [إلى] نتائجها، وتصريف القول في ذلك حتى تبيّن لسامعه ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضييعهم إياها. ولهذا بعينه قصّ الله علينا أقاصيص من تقدّمنا ممن عصاه وآثر هواه، فخسر دينه ودنياه، ومن اتبع رضاه فجعل الخير والحسن عقباه، وصيّر الجنة مثواه ومأواه، وقال في [مثل] ذلك ﴿ ولقد وصّلنا لهَم القولَ لعلّهم يَتذكرّون ﴾[2]. وخصّص ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) باباً من أبواب العمدة للأمثال

---

[1] المثل : الحديث نفسه ... وامتثل القوم وعند القوم مثلاً حسناً، وتمثّل إذا أنشد بيتاً ثم آخر ثم آخر، وهي الأمثولة، وتمثّل بهذا البيت وهذا البيت بمعنى. والمثل: الشيء الذي يُضرب لشيء مثلاً فيُجعل مثله. وفي الصحاح ما يُضرب به من الأمثال. قال الجوهري: ومثل الشيء أيضاً صفته.. ويقال تمثّل فلان ضرب مثلاً، = وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً. وقد يكون المثل بمعنى البصر، ومنه قول عزّ وجل ﴿ فجعلناهم سلفاً ومثلاً للآخرين ﴾، ويكون المثل بمعنى الآية، قال الله عزّ وجل في صفة عيسى ﴿ وجعلناه مثلاً لبني إسرائيل ﴾. اللسان مادة (مثل). وقدم لنا أبو الفضل الميداني (ت ٥٣٩هـ) في مجمع الأمثال طائفة من تعريفات اللغويين للمثل، انظر: مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

[2] البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ص١٤٦.

القرآنـــية أسماه (الأمثال الطوال). وكان حضور القصة القرآنية عنده مُمثلاً في عـــدد من الآيات القرآنية الكريمة التي وردت في سياق العظة والاعتبار " فمن الأمـــثال الطـــوال قولـــه تعالى ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً للذين آمنوا امرأة فرعون ﴾ [التحريم: ١١][1].

وقـــد حدَّد ابن رشيق دلالات هذه القصص بأنَّها المثول بهدف التأسي والعظـــة والزجر والأمر أو تفيد معنى المثال الذي يُحذى عليه، ويُجعل مقياساً لغـــيره. أي أنهـــا لا تخـــرج عن مفهوم الأمثولة أو الحكاية ذات المغزى كما وجدنـــا عـــند ابن وهب الكاتب. وهكذا يغفل ابن رشيق الالتفات إلى النواحي القصصية التي تميّز الأمثال[2].

وجعـــل الكلاعـــي (ت٥٤٥هـــ) الأمثال المرسلة نوعاً سردياً مستقلاً في حديثه عـــن أجناس الكلام العربي التي تشمل ما هو نثري وما هو سردي (قصصي) فتحاشـــى بذلك الالتباس الذي وقع فيه ابن وهب الكاتب عندما قرن بين الأمثال والقصـــص. يقـــول الكلاعـــي: " وتأملتُ، أدام الله توفيقك، النثر فوجدتُ فيه أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأنَّ كثيراً من العلماء قـــد عُنوا بهذا الباب. وجعلت أبحث عن ضروب الكلام، فوجدتها على فصول وأقســـام مـــنها: التَّرسيل، ومنها التَّوقيع، ومنها الخُطبة، ومنها الحِكَم المرتجلة،

---

(١) انظـــر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـــ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨٣.

(٢) حـــددّ ابـــن رشيق تعريف المثل بأنه: هو المَثَل والمِثْلُ والشبيه والنظير. وقيل إنما سُمي مـــثلاً، لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبداً، يتأسى به، ويعظ، ويأمر، ويزجر. والماثل الشاخص المنتصب من قولهم (طلل ماثل)، أي شاخص، فإذا قيل رسم ماثل، فهو الدارس والماثل من الأضـــداد قال قوم: إنما معنى المثال الذي يُحذى عليه، كأنه جعله مقياساً لغيره". العمدة، ج١، ص٢٨٢.

والأمـــثال المُرسَلة، ومنها المُورَّى والمُعمّى، ومنها المقَاماتُ والحِكايات، ومنها التَّوثيقُ، ومنها التَّأليف"[1].

وأمّـــا ابن الأثير (ت٦٣٧هـــ) فقد جاء حديثه عن الأمثال عارضاً في بيانه العدة الثقافية التي يجب أن يعتد بها الكاتب والشاعر. وحد المثل عنده هو "القـــول الوجيز المرسل ليعمل عليه، وحيث هي بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها"[2].

وورد مبحـــث المثل (التمثيل) عند طائفة كبيرة من أصحاب الدراسات الإعجازيـــة؛ وتداخلـــت هذه الدراسات مع أصحاب الدراسات البلاغية والنقدية بســـبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربي القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التي عرضت لهم في النص القرآني[3].

ويعنـــي المـــثل (التمثيل) عند ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـــ) وسيلة لبـــيان المعـــنى وكشـــفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسي للمعنى. أي بواسطة المثال الحسي، الذي يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له. إذ يقـــول ابن سنان: " وأمّا الاستدلال بالتمثيل فأن يزيد في الكلام معنى يدل على صـــحته بذكر مثال له"[4] وقد أتى ابن سنان بشواهد شعرية أبرز فيها المعاني المجردة في صورة حسية تصويرية مقتصراً على التمثيل الاستعاري فقط.

والمـــنحى الوعظي الاعتباري في الأمثال والقصص القرآنية هو الذي جعـــل ابن سنان الخفاجي وسواه من البلاغيين يقتصرون على التمثيل الحسي

---

(١) إحكام صنعة الكلام، ص١٠٢-١٠٣.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص٦١-٦٣.

(٣) انظـــر: ألفـــت الروبـــي، المـــثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ضمن كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ص٨٨.

(٤) ابـــن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تصحيح وتعليق عبد المتعال الصعيدي، ط١، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة،١٩٥٣، ص٣٢٤.

دون التمثيل المجرد لما في ذلك من دلالات الوعظ، والزجر، والنهي، والأمر، والتنبيه، والإقناع وهو ما يتناسب مع الحكاية ذات المغزى. والتمثيل الحسي عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) رؤيا معرفية للعالم وللأشياء من حوله؛ فقد استغرق الكلام على التمثيل وضروبه جانباً كبيراً من أسرار البلاغة. وجعل عبدالقاهر الجرجاني التمثيل، سواء أكان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه، طريقة من طرائق تقديم المعنى إلى المتلقي " فإنا نعلم أنّ المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر كما أخبر الله تعالى عن إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله:﴿ قال بَلَى ولَكن ليطمئنَ قَلبي﴾ [البقرة: ٢٦٠] والشواهد على ذلك كثيرة، والأمر فيه ظاهر" [١].

- وقد يكون التأويل قائماً على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل. كما في حديث الجرجاني عن الآية القرآنية الكريمة ﴿ والسماواتُ مطويات بيمينه﴾ [الزمر: ٦٧] إذ يقول: " وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، وكما أنا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عزّ وجل ﴿ والأرضُ جميعاً قَبضتُهُ يومَ القيامة ﴾ [الزمر: ٦٧] أن محصول المعنى على القدرة ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسماً للقدرة. بل نصير إلى القدرة عن طريق التأويل والمثل فنقول": إنّ المعنى، والله أعلم، إن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عزّ وجل مثل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه"[٢].

وأمّا الإمام القاضي أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي الإشبيلي (ت٥٤٣هـ) فقد أفرد بابا من كتابه (قانون التأويل)، لذكر الأمثال القرآنية الكريمة وبيان حكمتها. فحكمة الأمثال، عند الإشبيلي على ضربين منها ظاهر ومنها باطن. "أمّا المعنى الظاهر فإنّ الفصاحة العربية والبلاغة السليقية، وهي

---

[١] أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ص١٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٥٩.

التـــي تمـــيّز بها القرآن، وعنها وصلت المعاني إلى القلوب، فإن القول إذا كان بديع النظم، حسن الرصف كان ألوط بالنفس، وأسرع إلى القبول والفهم، وبهذا كانت العرب تبالغ في خطابها، وتباري في كلامها، فجاءهم الله من ذلك بما لا طاقـــة لهـــم به، وإن جرى في أساليبهم"[1]. "وأمّا الباطن فإنّ الله أراد أن يعلم الخلـــق كـــيف يـــتجاوزون فـــي العبرة من المشاهدة إلى الغيب"[2]. ويعترض الإشبيلي على ما زعمته الصوفية من كون الباري إنّما ضرب الأمثال لانتقاش العلـــوم فـــي اللوح المحفوظ دون الكشف الصريح قائلاً: " هذه نزعة فلسفية، وأغراض عن الحق قصية ... وقد بيّنا فساد هذا الغرض"[3].

وقد عرض الإشبيلي نماذج من الأمثال على ما تقدم ذكره، ومنهجه في العـــرض قائم على ذكر الآية القرآنية، موضع المثل (التمثيل) وبيان تأويلها. ويـــبدو مـــن تأويل الإشبيلي أنه كان ينفر من تأويل الصوفية المجازي للنص القرآني نفوراً شديداً[4].

ويقـــرب مـــن ذلـــك قـــول القائل [من الطويل وزاوج ابن الزملكاني (ت٦٥١هـــ) بين الشواهد القرآنية والشواهد الشعرية بعد أن جعل التمثيل قسماً مـــن أقسام ثلاثة تكوّن باب المجاز هي الكناية، والاستعارة، والتمثيل[5]. وجاء

---

(١) قـــانون الـــتأويل، دراسة وتحقيق محمد السليماني، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظـــر: علـــى سبيل المثال تعليقه على كبير الصوفية في قوله تعالى: ﴿ إنك ميت وإنهم ميـــتون﴾ [الزمـــر؛ ٢٩]، "كـــلام غريب على طريقتهم لست له، ولا أنتم، فأعرضنا عنه". قـــانون الـــتأويل، ص٢٦٥. وقد يشير الإشبيلي إلى تعدّد تأويل المعنى عند المتلقي كما في ذكـــره الـــتأويلات الخمســـة لقوله تعالى: ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً رجلاً فيه شركاءُ متشاكسون﴾ [الزمر، ٢٨]". قانون التأويل، ص٢٦٩-٢٧٠.

(٥) انظـــر: التبـــيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـــ/١٩٦٤، ص٣٧.

حديثه عن المثل القرآني عندما أراد بيان صنف من أصناف التمثيل هو المزج بين شيئين ثم تشبيه شيئين بعد مزجهما قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ الذين حُمِّلوا التوراةَ ثـم لم يَحملوها كَمَثَلِ الحمار يَحملُ أسفاراً﴾ [سورة الجمعة: الآية٥] "شبّهوا في حفظهم التوراة ودرسهم لها مع تركهم العمل بأحكامها بحمار حمل كتباً، لا يجد من حملها نفعاً إلا التقل،] [١]:

زواملُ للأشعارِ لا عِلْمَ عندهم ... يجيدهـا إلا كعلمِ الأباعـرِ

لعمرك ما يدري البعير إذا غدا ... بأثقالهِ أو راح ما في الغرائرِ

وشـكّل المـثل القرآني عند ابن أبي الإصبع (ت٦٥١هـ) واحداً من مصـادر متنوعة جاءت في باب التمثيل؛ فإلى جانب التمثيل القرآني لدينا أمثال السنة النبوية، وأمثال الإسلام، ودواوينه الستة[٢].

ومفهـوم التمثـيل عـند ابـن أبي الإصبع متصل بالتأويل العقلي عند المتلقي كما في حديثه عن قوله تعالى: ﴿ وقُضِيَ الأمرُ﴾ [هود: ٤٤]: " وحقيقة هـذا: أي هلك من قضي هلاكه، ونجا من قُدّرت نجاته، وإنّما عدل عن اللفظ الخـاص إلـى لفظ التمثيل لأمرين: أحدهما اختصار أمر اللفظ، والثاني كون الهـلاك والـنجاة كانا بأمر مطاع، إذ الأمر يستدعي آمراً، وقضاؤه يدل على قدرة الآمر وطاعة المأمور، ولا يحصل ذلك من اللفظ الخاص"[٣].

---

[١] التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ص٤٧-٤٨.

[٢] دواويـن الحديـث الستة هي: صحيح البخاري، وصحيح مسلم، وسنن الترمذي، وموطأ مالك، وسنن النسائي، وسنن أبي داود: انظر تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمود شرف، ط١، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥،ص٢١٩.

[٣] تحرير التحبير، ص٢١٤.

- ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي:

نستطيع أن نقع من خلال تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي الشعر والنـثر وأنواعهما الأدبية المتفرعة عنهما Sub Genres على تصوُّر معين يفيدنا في معرفة سياقات التلقي الجمالي والتاريخي لهذه الأجناس(Narration Genus) والأنـواع (Narration Genres). أي أننا نعد تاريخ الأجناس الأدبية" مسلكاً زمنياً لتأسيس وتحوير متواصلين لأفق توقع وتغييره بصفة متواصلة"[1]. والناظر في تأريخ الأنواع السردية العربية يرى أن تأصيلها لم يقتصر على بيئة نقدية واحدة، وإنَّما نحن في حقيقة الأمر أمام بيئات نقدية متعددة تضافرت جميعها في تخليق هذه الأنواع السردية؛ فهناك اللغويون والبلاغيون، والمناطقة، والأصوليون. وهؤلاء جميعاً بتعدّد حقولهم المعرفية أوجدوا أدبيات كثيرة ومتنوعة تفرض على الباحث إعادة قراءتها وتلقيها.

وبدلنا إطار البحث إلى وجود ثلاثة أنماط لتلقي السرد العربي القديم هي:

أ- التلقي التأصيلي.

ب- التلقي التفاضلي.

ج- التلقي المتعالي.

أ- التلقي التأصيلي: ونقصد بهذا النمط من التلقي الوقوف عند جهود النقاد القدامى لضبط الأنواع السردية ووضع الحدود لها وإدراجها في بعض

---

(١) هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمّادي صمود، ط١، ١٤١٥/٦/١هـ، ١١/٤/ ١٩٩٤. كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٧٢.

التصـــنيفات النوعـــية. ولا نســـتطيع أن نزعم أن النقاد القدامى بلوروا نظرية مـــتكاملة حـــول الأجـــناس والأنواع الأدبية. ولكننا نستطيع أن نقع في مجال دراســـاتهم النقدية على بعض الإرهاصات والاجتهادات التي لا بدَّ من إحالتها على أنساقها الثقافية التي صدرت عنها في علاقتها بالموروث السردي.

١- التصنيفات السردية الجامعة:

تتســـم هـــذه التصـــنيفات الـــنقدية الجامعة بأنها لا تعتد بثنائية الكلام المـــنظوم/ المنـــثور[١]. وإنَّمـــا تتحدث عن تصنيفات لا ينتظمها مفهوم شامل لجنســـي الشـــعر والنـــثر. ومن أوائل التصنيفات النقدية الجامعة ما نجده عند الجـــاحظ (ت٢٥٥هـــ) الذي عدّد في (بخلائه) أصناف كلام البخلاء؛ إذ يقول رداً علـــى القـــارئ الـــذي طلـــب مـــنه تصنيف كتاب في (البخل والبخلاء): " ... وقلـــت: اذكـــر لي نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز في ذلك فـــي باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد". فيرد عليه الجاحظ مُبيِّناً ما قام بـــه في كتابه " قائلاً: "وذكرت ملح الحرامي، واحتجاج الكندي، ورسالة سهل بـــن هـــارون، وكـــلام ابـــن غزوان، وخطبة الحارثي، وكل ما حضرني من أعاجيـــبهم وأعاجيـــب غـــيرهم"[٢]. يفيدنا نص الجاحظ في بيان وعيه النقدي بالفوارق الدلالية والاصطلاحية لأوصاف الكلام وأقسامه من الملح، والنوادر، والأعاجيب، والجد والهزل، والاحتجاج، والرسالة، والخطبة. والجامع بين هذه الأوصاف المختلفة أنها تنتظم في محور واحد هو موضوع (البخل). ونجد في موضـــع آخـــر من البخلاء حديثاً عن هذه الأقسام " فأمَّا ما سألت من احتجاج

---

[١] وهـــي الثنائـــية التـــي رسخّها بعض النقاد العرب القدامى مثل ابن المقفع (ت١٤٢هـــ)، وبشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـــ)، وابن المعتز (ت٢٩٦هـــ)، وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥ هـــ)، والمرزوقي (ت٤٢١هـــ)، ابن رشيق (ت٤٥٦هـــ) وسواهم.

[٢] البخلاء، ص١.

الأشـــحاء، ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم متفرقاً، وفي احـــتجاجاتهم مجملاً، فهو أجمع لهذا الباب من وصف ما عندي دون ما انتهى إليَّ من أخبارهم على وجهها"[1].

ويقـــدم الجـــاحظ كتابه إلى المتلقي بأنه سيستفيد منه ثلاثة أشياء: "تبيّن حجة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شـــئت، وفـــي لهو إذا مللت الجد"[2]. ويقول في موضع آخر " قد ذكرنا رسالة ســـهل بن هارون، وقصص الكندي، وأحاديث الحارثي واحتجاجهم، وطرائف بخلهـــم، وبدائـــع حـــيلهم"[3]. وقد قدّم لنا الجاحظ هذه التصنيفات كلها دون أن يؤطـــرها بلاغـــياً ونقديـــاً ودون أن ينتظمها إطار شامل يجمعها، ويردها إلى أصلها من المنظوم أو المنثور.

ونقـــع فـــي كـــتاب (البيان والتبيين) على تأصيل نقدي جامع كذلك في حديث الجاحظ عن أصناف البلاغة. إذ يقول: "ونحن إذا ادعينا للعرب أصناف الـــبلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يـــزدوج،... العلـــم أن ذلـــك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك، والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل"[4]. ويقول في موضع آخر مبيّـــناً صـــلة الخصائص الأسلوبية في علاقتها بالوظائف الاجتماعية للأنواع الأدبـــية، "ونبدأ على اسم الله بذكر مذهب الشعوبية ومن يتحلّى باسم التّسوية، وبمطاعـــنهم علـــى خطباء العرب بأخذ المِخْصَرة عند مناقلة الكلام، ومساجلة الخصوم بالموزون والمُقفّى والمنثور الذي لم يُقَفّ، وبالأرجاز عند المَتْخ وعند

---

(1) البخلاء، ص٥.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص١.

(4) الحيوان، ج٣، ص٢٩.

مُجاثـاة الخَصْـم، وسـاعة المشاولة، وفي نفس المجادَلة والمحاوَرة، وكذلك الأسـجاعُ عند المنافرة والمفاخرة، واستعمال المنثور في خطب الحَمَالة، وفي مقامـات الصُّلح، وسَلِّ السخيمة، والقولُ عند المعاقَدة، والمعاهَدة، وتركُ اللفظ يجري على سجيّته وسلامته حتى يخرج على غير صنعة، ولا اجتلاب تأليف، ولا التماسِ قافية، ولا تكلّف لوزنٍ"[1].

وأمّـا المـبرّد (ت٢٨٥هـ) فيشير إلى الأنواع الأدبية التي تضمّنها كـتابه (الكامل) بقوله: "هذا كتاب ألفناه يجمع ضروباً من الآداب: ما بين كلام منـثور، وشـعر مرصـوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"[2].

٢- النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جديدة:

نجد عند ابن عبد الغفور الكلاعي (ت٥٤٥هـ) في كتابه (إحكام صنعة الكلام) تصنيفات سردية جديدة حاول من خلالها أن يحدّد النوع السردي تحديداً يبعده عن الغموض. وعقد الكلاعي فصلاً للحديث عن الكتابة وآدابها حاول فيه أن يمهـد لتصـنيفه الجديـد. وهـو تصنيف يمزج بين أنواع نثرية وسردية وبديعـية. فضـروب الكـلام عنده هي: الترسيل، والتوقيع، والخطبة والحكم والأمـثال، والمقامة، والحكاية، والتوثيق، والتأليف، والمورّى، والمعمّى[3]. ثم انصـرف الكلاعـي للحديـث عن أقسام الكلام المسجع من منقاد، ومستجلب، ومضـارع، ومشـكل. وكـل قسم من هذه الأقسام يُعد صنفاً جامعاً تتدرج في

---

(١) البيان والتبيين، ج٣، ص٥-٦.

(٢) الكامل، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ج١، ص١.

(٣) إحكام صنعة الكلام، ص١٠٣.

إطـــاره أصـــناف أخـــرى، فالترســـيل عند الكلاعي، على سبيل المثال، أقسام منها[1]:

١) **العـــاطل:** لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل، وهو أصل النثر، إذ التحمّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه.

٢) **الحالـــي:** وهو ما حُلّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاســـتعارة. وجـــاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأتِ في باب العاطل.

٣) **المصـــنوع:** وهو ما نُمّقَ بالتصنيع، ووُشِحَ بأنواع البديع، وحُلّي بكثرة الفواصل والأسجاع.

٤) **المُرصَّع:** وهو ما رُصّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض.

٥) **المُغصّـــن:** وهـــو مـــا كـــان ذا فروع وأغصان بحيث تتم فيه المقابلة متوازية.

٦) **المُفصّل:** وهو ما تراوح فيه المنظوم بالمنثور فجاء كالوشاح المفصّل.

٧) **المُبتدع:** وهو ما يُقرأ فيه كلمات من جهتين وثلاث وربما أربع.

ولابـــن ســـعيد (ت٦٨٥هـــ) تصنيف آخر للأنواع؛ إذ جعل النظم في خمس طـــبقات: هي المرقص والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك[2]. وجعل نـــثر القدمـــاء جمـــيعه داخلاً في طبقة المقبول وما تحتها. وأورد من النثر في كـــتابه مـــا كان مقيداً بالسجع المسهل للحفظ مما هو داخل في طبقتي المرقص والمطرب[3].

---

(١) إحكام صنعة الكلام، ص١٠٣-١٦١.

(٢) انظر: المرقصات والمطربات، ط١، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣، ص٦-٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص٩.

وأوجد القلقشندي (ت٨٢١هـ) تصنيفاً سردياً جامعاً لفنون الكتابة في عصره جعلها في ثلاثين قسماً هي: الإجازات، والأمان، والإيمان، والتذاكر، والتفاوض، والتقاليد، والتهاني، والتواقيع، والخطب، والرسائل، والسجلات، والصدقات، والطرخانيات، والظهرات، وعقود الصلح، والعمرات، والعهود، وقسمات البندق، والكتب، والمكاتبات، والمبايعات، والمثالات، والمراسيم، والمسامحات، والمطالعات، والمقاطعات، والمقامات، والملطفات، والمنشورات والمهادنات، والوصايا[1].

٣- تحوّلات النوع السردي:

لقد سعينا جاهدين في الفصل الأول إلى بيان التحوّلات التي طرأت على الأنواع السردية الكبرى من قصة عجائبية، ومقامات، وسير شعبية. بيد أننا نقف على ظاهرة فريدة لتحوّل أو هجرة نوع سردي (قصصي) من منشأه السردي إلى جنس آخر مغاير (الشعر)، وهو (الكان وكان). يقول صفي الدين الحلي (ت٧٥٠هـ) في حديثه عن منشأ هذا النوع السردي: "مخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد، فلم يجارهم فيه مجارٍ، ولم يدخل لهم مُبارٍ في غبار. وسُمّي بذلك لأنهم أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات والمنصوبات، والمراجعات فكان قائله يحكي ما كان وكان، ولفظه قالب لذلك، وقابل له، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، وظهر لهم مثل الشيخ العلامة ندوة الأفاضل جمال الدين بن الجوزي، والشيخ الفاضل الكامل شمس الدين محمد بن الواعظ، والشيخ الأفضل الأكمل شمس الدين بن الكوفي الواعظ، رحمهم الله تعالى، فنظموا فيه المواعظ، والرقائق، والزهديات، والأمثال، والحكم فتداولها الناس، وصارت إلى الآن تُستحضر في المذاكرات ويُذاكر بها في المحاضرات"[2].

---

(١) انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٢٤-١٥٦.

(٢) العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصّار، ط٢، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١١٥.

تحـــوّل فن الكان والكان إذن من طبيعته السردية (القصصية) إلى نوع شـــعري عامي أو غير معرب، وفق تصنيف الحلي، جنباً إلى جنب مع الزجل والقومـــا. وكان السبب وراء هذا التحوّل والهجرة أفق التوقع عند المتلقين؛ فقد ســـاعد رواج مـــثل هذا النوع السردي على انتقاله من حيّز محدود (الحكايات، والخـــرافات، والمنصـــوبات، والمـــراجعات)، إلـــى حـــيّز أوسع هو المواعظ والـــرقائق، والـــزهديات، والأفعـــال، والحكم تم اتسع بعد ذلك ليشمل الغزل، والغزل بالمذكر وبالمؤنث. كما يتضح لنا من نماذج الكان والكان التي استشهد بها الحلي[1].

٤ – النقاد القدامى وحد المقامات:

تـــرد كلمـــة (مقامـــة) فـــي (الرســـالة العذراء)، لإبراهيم بن المُدبِّر (ت٢٧٨هـــ) في وصيته لمن يريد أن يتخذ الكتابة صناعة إذ يقول له بعد أن ينصـــحه بامتلاك ثقافة جامعة تشمل رسائل المتقدمين والمتأخرين، والاستعانة بالـــنوادر والأشعار كي يتسع منطقه، ويعذب لسانه، ويطول قلمه: " وانظر في كتـــب المقامات، والخطب، ومحاورات العرب، وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورســـائلهم، وعهودهـــم، وتوقـــيعاتهم، وسيرهم، وكيدهم في حروبهم، بعد أن تتوســـط علـــم الـــنحو الشـــريف واللغة، والوثائق والشروط، ككتب السجلات والأمانات فإنّه أول ما يحتاج إليه الكاتب"[2].يجعل ابن المُدبِّر المقامة نوعاً أدبياً مجاوراً للأنواع الأدبية المعروفة آنذاك مثل النوادر، والسير، والأخبار، ولكنه

---

(١) انظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص١١٦-١٢٥.

(٢) محمـــد كـــرد علـــي، رسائل البلغاء، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٥هـــ/ ١٩٤٦م، ص٢٠٨-٢٠٩؛ الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، ط٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـــ/ ١٩٣١م، ص٧.

لم يبين المقصود بكتب المقامات، ولعلّه يعني بها المفهوم الوعظي الذي وجدناه عند ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) [١].

ولم يكن الثعالبي (ت٤٢٩هـ) في الفصل الذي أفرده للحديث عن بديع الزمان معنياً بالوقوف عند الأنواع السردية (القصصية)، والتنظير لها. ويدلنا على ذلك أنه عقد فصلاً عن القصاص والمذكرين والمتصوفين في كتابه (خاص الخاص). ولم تخرج دلالة القاص عنده عن الواعظ (المُذكِّر). فهو يذكر أقوالا عدة بهذا الصدد منها" قال بعضهم" إذا رأيتم رياض الجنة فارتعوا فيها؛ يعني مجالس الذكر. وقال آخر: الدعاء". " وكان ابن السمّاك يقول: مثل المُذكِّر كالنخلة لا يزال فيها رزق ورفق"[٢].

وفي حين أن الزمَخشري (ت٥٣٨هـ) كان مُعاصراً للحريري، وشَهِدَ ازدهار هذا النوع السردي الجديد، ولكنه لم يُعنَ في معجمه (أساس البلاغة) بالكشف عن تطوّر دلالة المقامة بعد مرور أكثر من قرن على ريادتها عند البديع. ولا تخرج دلالة المقامة عنده عن المعنى الوعظي إذ يقول: " وقام بين يدي الأمير بمقامة حسنة وبمقامات: بخطبة أو عظة أو غيرهما"[٣]. وربَّما كانت مرجعية الزمخشري الاعتزالية، القائمة على الخيال المتعقّل سبباً من أسباب إهماله تطوّر هذا النوع السردي عند البديع ومن تلاه من مقاميين.

وفي حديثنا عن المقامات وإشكالية الريادة الإبداعية أوردنا نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) في كلامه عن صلة أحاديث ابن دُريد (ت٣٢١هـ) بمقامات البديع. ونذكر هنا أجزاء من النص التفت فيها الحصري

---

[١] انظر: الفصل الأول، ص١٠٢

[٢] خاص الخاص، شرحه وعلّق عليه مأمون بن محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤، ص١٠٩.

[٣] أساس البلاغة، تحقيق عبدالرحيم محمود، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٣٨٢.

إلـــى بعـــض المناحـــي الفنية في (المقامات البديعية) إذ يقول عن أحاديث ابن دُريـــد: " ... عارضها (البديع) بأربعمئة مقالة في الكدية؛ تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رجلين: سمّى أحدهمـــا عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافـــثان السحر في معانٍ تُضحك الحزين، وتُحرّك الرصين، يتطلع منها كل طـــريفة، ويوقـــف منها على كل لطيفة، وربَّما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"[1]. ويمثل نص الحصري أول تعريف نقدي للمقامات وخاصة مقامـــات الـــبديع إذ نظـــر إليها بوصفها نوعاً سردياً، وتطرّق إلى الشخصيتين الرئيســـيتين فـــيها وإلى أغراضها الجامعة بين الجد والهزل. كما أنّ الحصري أورد في نصه مصطلحي "الحكاية" و "الرواية".

وقـــد مـــيّز الكلاعـــي (ت٥٤٥هـــ) بين نوعين سرديين هما المقامات والحكايات. وذلك في الفصل الذي عقده للحديث عنهما[2]. واكتفى الكلاعي في حـــد المقامـــات بحديث الحصري الذي أوردناه ولم يتجاوزه. أمّا حد الحكايات عـــنده فإنـــه لا يـــتجاوز منظور بعض النقاد القدامى إلى الخيال بوصفه كذباً واختلاقاً. وهو ما أشرنا إليه في حديثنا عن نظرة الكلاعي لكتابي "كليلة ودمنة" و "القائف"[3].

ويـــبدو مـــن حديث الكلاعي عن مقامات البديع أنّه تلقاها تلقي المنبهر المعجـــب بها؛ إذ يصف بديع الزمان أنّه كان فريد عصره في صنعة النظم فلم يذكـــر معـــه أحد، ولا كانت فوق يده يد، وهذا الاسم غريب الشأن، ألا تراه قد

---

(١) زهـــر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، ط٤، دار الجيل، بيروت، د.ت ، ج١، ص٢٧٣-٢٧٤.

(٢) إحكام صنعة الكلام، ص١٩٦-٢٠٧.

(٣) انظر: هذا الفصل، ص٣٦١.

اختص به رؤساء البيان، كأحمد الجعفي، وأحمد الهمذاني، وأحمد المعري، ثلاثة كهقعة الجوزاء، أو كما قال فيهم أبو العلاء[1]:

ثلاثةُ أيامٍ هي الدهرُ كلُّه وما هي غيرُ الأمسِ واليومِ والغَدِ

ولم يخفِ الكلاعي انزعاجه بما حدث لترجمة البديع في اليتيمة التي أتت الأندلس مختصرة، "ولم تنبه على جلالة قدر البديع وفصاحة نظمه ونثره"[2]. ولكن ماذا عن الحريري والمقاميين الذين عارضوا البديع، ولماذا لم يذكرهم الكلاعي؟. يجيبنا الكلاعي قائلاً: " ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو يُنتهى عنها، وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتاب، بما نزهت عن ذكره هذا الكتاب!"[3].

وتأتي المقامات مقترنة بالحريري عند ابن الأثير (ت٦٣٧هـ). وقد عدّ ابن الأثير مقامات الحريري وخطب ابن نباتة نماذج متميزة من الكلام المنثور، ولكنه مع ذلك يطلب من المبدع الإكثار من حفظ المنظوم والإقلال من حفظ المنثور قائلاً: " حتى إني حظرت على نفسي حفظ شيء من مقامات الحريري، وخطب ابن نباتة وهما عكاز أهل الزمان من متعاطي هذه الصناعة. وكل هذا فعلته فراراً أن يعلق بخاطري شيء من تلك الألفاظ والمعاني"[4]. وفي حديثه عن تفاوت الملكات الإبداعية عند الأديب الواحد يدلّل ابن الأثير على ذلك بأنموذج الحريري صاحب المقامات "الذي عندما حضر بغداد ووقف على مقاماته قيل: هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة

---

(١) إحكام صنعة الكلام، ص١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٤.

(٤) الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق جميل سعيد، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص٥٠.

ويحســـن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، فأفحم ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة، فقال فيه بعضهم[1]:

شَيْخٌ لنا من ربيعَةِ الفَرَسِ ... ينتفُ عثنونه من الهوَسِ

أنطقَهُ اللهُ بالمَشانِ وقَـدْ ... ألجمه في بغدادَ بالخَرِسِ"

ويعقد ابن الأثير مقارنة بين المقامات، ولا سيّما مقامات الحريري، والمكاتبات (الكـتابة الديوانية) في محاولة منه لتقليل التفاوت في الصناعة الواحدة؛ فهو لا يعجـب مـن الحبسـة التـي طرأت على الحريري وألجمته في مجلس ديوان الخلافـة، ويقول رداً على من سأله عن ذلك: " فقلت: لا عجب؛ لأن المقامات مـدار جمـيعها علـى حكاية تخرج إلى مخلص. وأمّا المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له؛ لأنّ المعاني تتجدّد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجماً"[2].

ولم يتفطن ابن الأثير إلى بنية المقامات السردية؛ فهو يختزل المقامات كلّهـا، مقامات الحريري وربّما مقامات سواه، في أنموذج محدود للغاية (حكاية تخـرج إلى مخلص)، في حين تكون المكاتبات على النقيض بحر لا ساحل له؛ ومعانيها متجدّدة في مقابل معانٍ محدودة تتسم بها المقامات! وموقف ابن الأثير أنـه يحـاول أن يسلب النوع السردي الجديد (المقامات) تميزه ويصيره نمطاً جامداً مكروراً يخلو من الإبداع. واحتفاؤه بالمكاتبات له ما يبرره؛ فهذا الوزير

---

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص٨.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٨-٩.

الكاتب يعلي من شأن مهنته التي تندرج في إطار الأدب السلطاني/ البلاغة السلطانية الذي لا مكان فيه لأنماط مخاتلة على شاكلة المقامات مثلا.

وقد تحدّث القلقشندي (ت٨٢١هـ) في المقالة العاشرة من (صبح الأعشى) عن الفنون التي ليس لها تعلُّق بكتابة الدواوين السلطانية ولا غيرها. وقسّم هذا النوع من الكتابة إلى بابين اثنين: يسمى الأول منهما بـ (الجديات)، ويقدم لنا أمثلة عليه. ويسمى الآخر (الهزليات) ولا يقدم لنا أي شيء بصدده. وباب "الجديات" عند القلقشندي يقسم إلى ستة فصول. وبعض هذه الفصول يتضمن أصنافاً، والأصناف تتضمن أضرباً على النحو التالي:

١- المقامة ٢- الرسائل ٣- قدمات البندق ٤- الصدقات ٥- ما يكتب للعلماء وأهل الأدب ٦- في العمرات التي تكتب للحاج[١].

ويعرّف القلقشندي المقامات بأنها: "جمع مقامة بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس لسماعها. أمّا المقامة بالضم فبمعنى الإقامة، ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة ﴿الذي أحلّنا دار المقامة من فَضْله﴾ [سورة فاطر: ٣٥]. وحد المقامات عنده لا يخرج عن النظرة المحدودة لها على الرغم من اعترافه أن ابن الأثير لم يوفِ الحريري حقه، ولا عامله بالإنصاف، ولا أجمل معه القول[٢]. ويبدو أنّ المقامة تطوّرت في عهد القلقشندي، وأصبحت تعني رسالة. بيد أن نظرة القلقشندي إلى مقامات الحريري لا تخلو من تناقض ففي حين يعلي من شأن المقامات الحريرية، ويصيّر مقامات البديع بالنسبة لها كالمرفوضة[٣] نجده يورد مقالة ابن الأثير

---

[١] انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٤، ص١٢٥ وما بعدها.

[٢] المصدر نفسه، ج١٤، ص١٢٥.

[٣] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

عن المقامات مُسلَّماً بها[1]. إذ يقول: " ومن هنا تنقّص الوزير ضياء الدين ابن الأثير في المثل السائر المقامات الحريرية وازدهارها جانحاً إلى أنّها صور موضوعة في قوالب حكايات مبنية على مبدأ ومقطع بخلاف الكتابة فإنّ أحوالها غير متناهية، ولو روعي حال ما يكتب الكاتب في أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات"[2].

٥- النقاد العرب القدامى والسيرة الشعبية:

غيّب النقاد العرب القدامى السيرة الشعبية فلم يُؤثر عنهم أنهم أفردوا أبواباً أو فصولاً من مصنفاتهم للحديث عنها[3]. وقد أشار ابن الأثير إلى وجود أدب الملاحم عند الفرس وغيابه عند العرب على الرغم من تميّز لغتهم بالثراء والغنى الدلالي. يقول ابن الأثير: " وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذا النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه، وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر"[4].

ولا نجد عند نقاد العصر المملوكي ومؤرخيه، وهو العصر الذي ازدهرت فيه هذه السير الشعبية ازدهاراً كبيراً، أية إشارة إلى نشوء هذه السير

---

[1] صبح الأعشى ، ج١، ص٨٦.

[2] المصدر نفسه، ج١٤، ص ١٢٥.

[3] سنبحث أسباب التغييب في التلقي المتعالي، انظر هذا الفصل، ص٣٩٤ وما بعدها.

[4] المثل السائر، القسم الرابع، ص١٢.

وتشـــكلاتها الســـردية. وتبرز عند هؤلاء النقاد عناية كبرى بالبلاغة الرسمية والأدب الســـلطاني مُمثلاً في المكاتبات والكتابة الإنشائية (الديوانية)، ونجد ذلك عند شهاب الدين الحلبي (ت٧٢٥هـــ)، والقلقشندي (ت٨٢١هـــ) وغيرهم.

ونســـتثني من هؤلاء النقاد ابن خَلدون (ت ٨٠٨هـــ) الذي سبق لنا أن أوردنـــا حديـــثه عـــن بني هلال وهجرتهم الكبرى من جزيرة العرب إلى بلاد الغـــرب الإســـلامي[١]. ويقول ابن خَلدون في حديثه عن الجازية الهلالية " إنَّ بنـــي هـــلال يتـــناقلون مـــن أخبارها ... ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المبانـــي، متفقة الأطراف، وفيها المطبوع والمنتحل والمصنوع، ولم يفقد فيها مـــن البلاغة شيءٌ وإنَّما أخَلوا فيها بالإعراب فقط، ولا مدخل له في البلاغة... إلا أنَّ الخاصـــة من أهل العلم بالمدن يزهدون في روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب، ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة، وليس كذلك، وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة، وفُقِدَتْ فيه صحة الرواية فلذلك لا يُوثق به، ولو صحت روايتهُ لكانت فيه شواهدُ بأيامهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم. لكنا لا نثق بروايتها"[٢].

وتفيدنا بعض الإشارات الأدبية والتاريخية المتناثرة في مصنفات الكتب القديمـــة عـــن تشكّل نص السيرة الشعبية. فابن كثير (ت٧٧٤هـــ) تحدَّث عن البطّال وهو أحد الشخصيات الرئيسة في سيرة الأميرة ذات الهمة على نحو لا يخـــتلف عما ورد في السيرة ذاتها[٣]. وقال عنه ابن تغري بردي (ت٨٧٤هـــ) إنـــه " شهد عدة حروب وأوطأ الروم خوفاً وذلة. وللعامة حكايات ترويها عنه

---

(١) انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص ٢٥٦.

(٢) تـــاريخ ابـــن خلـــدون، تحقيق تركي فرحان المصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩هـــ/١٩٩٩م، م٦، ص٢١-٢٢.

(٣) انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ط٣، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج٩، ص٣٣١-٣٣٤.

مـــن مخـــترعات القصاصين"[1]. وجعل المقري (ت١٠٤١هـــ) حديث البطّال وألف ليلة وليلة من الأحاديث المشهورة في بلاد الأندلس[2].

وســـبق لـــنا أن بيّـــنا ورود شخصـــيات بعض السير الشعبية بوصفها شخصـــيات مرجعية واقعية، مثل (دالة المحتالة) في مروج المسعودي[3]. وهذا يشـــير إلـــى نمـــو البنية الحكائية في هذه السير؛ فبعد أن كانت تُروى منفصلة أصـــبحت تنـــتظم فـــي وحدات حكائية مُتضدّدة، وهو ما نجده في نسخ السيرة الشـــعبية التي بين أيدينا. وهذا يعني أيضا أنّ الإبداع الشعبي كان يسير بمعزل عن التغييب النقدي الرسمي.

ب- التلقي التفاضلي:

احـــتفى الـــنقد العربي القديم بالمفاضلة بين الأنواع والأجناس الأدبية. وتحفـــظ لـــنا بعـــض المصادر الأدبية القديمة أخباراً عن مفاضلات جرت في العصر الجاهلي، وكان عماد هذه المفاضلات الشعر والنثر[4]، بيد أنّ المفاضلة بيـــن المنظوم (الشعر) والمنثور (النثر) سوف تأخذ ملحى نقدياً أو لنقل سوف تشـــكّل حركة نقدية كبرى شأنها في ذلك شأن المفاضلة بين الشعراء ابتداءً من القـــرن الثالـــث للهجرة وما تلاه من قرون. ولن تكون الأحكام الذوقية وحدها الســـبب في تفضيل جنس المنظوم على جنس المنثور أو العكس، وإنّما ستتحكم الأنســـاق الثقافـــية في هذه المفاضلات، الأمر الذي يجعلنا نتحدث عن تحوّلات خطـــيرة جرت في بنية المجتمع العربي الإسلامي وآفاق تلقيه فنكون بذلك أمام الثنائـــية التالـــية مركـــزية الشعر/ مركزية النثر. ونكون أيضاً أمام نسق ديني

---

(1) النجوم الزاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [--١٩]، ج١، ص٢٧٢.

(2) المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(3) انظر: مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨.

(4) من ذلك على سبيل المثال خبر ابنتي الخس جمعة وهند. انظر: البيان والتبيين، ج١، ص ٥٢، ٣١٢-٣١٣ و ٣٢٤، ج٤، ص١٦٢-١٦٣، عيون الأخبار، ج٢، ص٢١٤.

يـرجع المفاضـلات إلـى أنموذج مثالي أعلى (القرآن الكريم)، كتاب العربية الأكـبر. إلـى جانـب النسـق الأخلاقي في المفاضلات الذي يذكرنا بالأحكام الذوقـية الصـادرة عـن نقاد جاهليين وإسلاميين في صدر الإسلام والعصر الأموي. ولم تخلُ المفاضلات كذلك من توجهٍ نحو المتلقي وشروط تلقيه، ومن توجهٍ نحو المادة الإبداعية شعراً ونثراً وجمالياتها الأسلوبية.

وتـدور دراسـتنا علـى هذه المفاضلات؛ أي المفاضلة بين المنظوم والمنـثور. ويهمنا من هذه المفاضلات علاقتها بالأنواع السردية (القصصية)، إن وُجِدَتْ هذه العلاقة.

نقـع على إشارات نقدية قليلة عن علاقة الأنواع السردية (القصصية) بالمفاضـلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. فقد أغفل ابن وهب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الأنـواع السـردية (القصصية)، واكتفى بالإشارة إليها بإيجاز في أسـاليب تأليف الكلام أو العبارة من خبر، وإنشاء وتشبيه، وكناية، وتعريض، واسـتعارة ثم قصص وأمثال؛ أي أنه اكتفى بجعلها من وجوه البلاغة. والتفت بعض النقاد القدامى إلى الأمثال وأيام العرب مثل ابن الأثير[1]. والقلقشندي[2]، وجعلوهـا ضـمن منظومة البلاغة وأغفلوا الإشارة إلى سائر الأنواع السردية القصصية. ولعلَّ أهمها القصة العجائبية والمقامات. وتعمّد ابن الأثير أن يسوّغ إهمالـه المقامـات على الرغم من اعترافه بفضلها حتى لا يعلق بخاطره شيء ممـا سـبق إلـيه غـيره من أرباب الكلام المنثور فيعوق ذلك ابتكار المعاني وفـرادتها. يقـول ابـن الأثـير: " ومن الناس من ذهب إلى الإكثار من حفظ الخطـب والرسـائل لمـن تَقَدَّمه وأنا لا أرى ذلك، لأمرين: أحدهما ألا يعلق بالخاطـر شـيء ممـا سبق إليه غيره من أرباب الكلام المنثور. والآخر أن

---

[1] انظر: المثل السائر، ج١، ص٢٣.

[2] انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٣٤.

وعلى الرغم من التحوّل في وظيفة المبدع (المتفنّن) وبروز أنماط مدينية صاعدة مثل بلاغة الترسل والخطب وصناعة البلاغة إلا أنّ الموروث النقدي لم يستجب لمثل هذه التحوّلات فقد جعلها تابعة لمركزية الشعر الذي ظفر بمتابعات نقدية واسعة دارت حول بعض الشعراء مثل أبي نواس وأبي تمّام والبحتري والمتنبي.

جـ- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة):

رسخّت البلاغة الرسمية التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بين بلاغتين؛ بلاغة الخاصة وبلاغة العامة. ويقول عبد الحميد الكاتب وهو بصدد إرساء تقاليد سلطانية تشمل أركان التلقي كافة من (مبدعٍ ومتلقٍ ونص): "البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة"[1]. ونجد الأصول الأولى لمبدأ موافقة الحال ما يجب لكل مقام من المقال في صحيفة بشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـ) الذي أكّد دور السياق الخارجي في البلاغة لافتاً الانتباه إلى وظيفتها النفعية من خلال قوله: " وإنّما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[2]. وقد تحكّمت الأصول العقائدية في حد البلاغة عند ابن المعتمر. فمبدأ العدل الاعتزالي يؤكّد أنّ العقل الذي هو حجة الله على عباده أعدل الأشياء توزعاً بين الناس وأنه لا فارق بينهم إلا بالتقوى " وأنّ الإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكمة، يجود لفظه ويحسن أدبه"[3]. ويحيلنا هذا القول على تأكيد احتفاء صحيفة بِشر بالتلقي الذي أخذ يستوعب المنطوق والمكتوب

---

(١) ابن حُجة الحموي، ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٨٦.

معـاً. لكـن لن يستمر هذا الاحتفاء مع أجيـال المعتزلة الذين عاصروا بشراً والذيـن أتـوا بعده. فواصل بن عطاء (ت١٣١هـ) يؤكد القطيعة المعرفية مع العامـة؛ إذ تُروى عنه أقوال منها " ما اجتمعت العامة إلا ضرت،" وقوله " ألا قاتل الله هذه السفلة، تواد من حاد الله ونبيه، وتحاد من وادّ الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله"[١]. ويحدّد الجاحظ مجتمع النخبة في حديثه عن اللغة التي ينبغي أن يستعملها الكاتب (مجتمع الخاصة) قائلاً: " وإذا سمعتموني أذكـر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو والصناع والباعة، ولست أعني أيضـاً الأكـراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مـثل البربر والطيلسان، ومثل موتان وجيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنّما الأمـم المذكـورون فـي جميع الناس أربع: العرب، وفارس، والهند، والروم. والـباقون همج وأشباه الهمج، وأمّا العوام من أهل ملتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة هنا، على أنّ الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً"[٢].

وتصـدر نظرة الجاحظ لثنائية (الخاصة/ العامة) عن منظورين عرقي وطبقـي. فالمنظور العرقي هو الذي يجعل العرب في طليعة الأمم تليها الأمم الأخـرى في فارس، والهند، والروم. والمنظور الطبقي هو الذي يجعل العوام مـن العـرب والمسـلمين أرقى من أبناء الشعوب الهمجية والزنوج وسواهم، وأدنـى من مجتمع النخبة. ولا يكتفي الجاحظ بمثل هذا التقسيم والتصنيف؛ إذ إنـه في مجتمع النخبة نفسه سيكون تفاضل وتمايز وتراتبية ثقافية واجتماعية. ويؤكـد ذلك قوله: "على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً". ولا نستطيع أن نغفـل أثر التكوينات المدينية الصاعدة في إحداث مثل هذه التراتبية التي شكّلت ثقافة جديدة هي الأدب السلطاني.

---

(١) البيان والتبيين، ج٢، ص٢٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٧.

ونجد عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) تأكيداً لهذه التراتبية الثقافية الصادرة عن تراتبية اجتماعية. فقد صرّح ابن المعتز بما كان سواه من النقاد يتلطف في إيصاله إذ يقول: " ألا ترى أنّ جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب... هذا، وليس شيء أضر من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين، ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ثم الأقرب بالأقرب من خاصة أولاده، ووجوه قواده، وعامة أجناده، من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن، ويبعث على تهدُّم الدول، وتنقل المُلك، ويحوّل الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة"[١].

وقد قسّم ابن وهب الكاتب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الكلام إلى صنفين " هما الكلام الجزل وهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء والكُتاب والأدباء. والكلام السخيف كلام الرعاع والعوام الذين لم يتأدبوا، ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء"[٢]. وتندرج ثقافة العوام في إطار الكلام السخيف. يقول ابن وهب " وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يُستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك، وألفاظ السخفاء والسفهاء فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوا خرجت عن معنى ما أُريد بها، وبردت عند مسمعها، وإذا حكاها كما سمعها، وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أُريد بها، فلم يكن على حاكيها عتب في كافة لفظها"[٣].

ولعلّ هذه الرؤية السكونية والعالم الثابت الذي رسخّته البلاغة الرسمية المهيمنة هي التي جعلت أبا هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) ومن تلاه من

---

(١) ابن المعتز، فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق جورج قنازع، فهد أبو خضرة، ط١، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص٣٢-٣٣.

(٢) البرهان في وجوه البيان، ص٢٤٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٤٨.

بلاغيين يتوارثون فهم الجاحظ وابن المعتز لمعنى البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته!). ولذلك يؤكّد أبوهلال العسكري أنّ كلام " سيد الأمة بكلام السوقة إنّما هو جهل بالمقامات"[1].

ويصف التوحيدي (ت٤١٤هـ) العامة بالصفات التالية: " همج ورعاع، وأوباش، وأوناش، ولفيف، ورعائف، وداصة، وسقاط، وأنذال، وغوغاء، لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس، ولؤم الطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين".[2] وفي المحاورة التي دارت بين ابن حيّان والوزير ابن سعدان يرد ما يلي: " هذا فن حسن وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والمحافظين فكان جواب أبي حيّان: إنّ التصدي للعامة خلوقة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة، وما تعرّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم.

وليس يقفُ على القاص إلا أحد ثلاثة: إمّا رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإمّا رجل عاقل فهو يزدريه لتعرّضه لجهل الجهال، وإمّا له نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية ولذاته العقلية، وينقطع عن الازدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة؛ إمّا مقتبساً منهم، وإمّا قابساً لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلا

---

[1] كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٧.

[2] الصداقة والصديق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.ن. ص٧.

درهماً وإلا ديناراً أو ثوباً، ومناصبة شديدة لمماثليه وعداته"[1]. وقد آثرنا إيراد نص أبي حيان على الرغم من طوله لأنّه يبرز لنا موقف مبدع وناقد في الآن نفسه من القص والقصاص. وهو موقف ينظر إلى القصاصين بعين الازدراء والاستهجان لأنّ ثقافتهم مستمدة من ثقافة العامة، والغوغاء، والسفلة، والأوباش. ويشير نص التوحيدي إلى (نوع/ نمط) متلقي هذه القصص الذي لا يخرج عن رجل أبله، ورجل عاقل يزدريه، ورجل متوسط بين الخاصة والعامة. وثقافة القاص وفقاً للتوحيدي تجعله ينقطع عن مجالسة أهل الحكمة (ثقافة النخبة). وقد كانت الرؤية العقلانية هي الموجّه لأبي حيّان في تناوله أشكال القص وأنواعه التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً في عصره (القرن الرابع للهجرة). وكما حكم التوحيدي على هزار أفسانة بأنها داخلة ضمن ضروب الخرافات فإنّ حكمه على القص عامة ينسجم مع رؤيته العقلانية تلك. ولعلّ هذه الرؤية هي التي جعلته يلتقي مع نقاد السلطة الدينية في رؤيتهم النقلية (ابن قُتيبة على سبيل المثال!).

وقد ساهمت بلاغة السلطة في خلق جو من النفور والقمع لنتاجات العامة جميعها، فأبوعقال الكاتب يؤلف كتاباً في أخلاق العوام. والقاضي محمد بن إسحاق الصيمري يؤلف كتاباً آخر عن "مساوئ العامة وأخبار السفلة والأغتام"، والسرّاج الطوسي يعقد باباً في كتابه (اللُمع) في ذكر جماعة المشايخ الذين رموهم بالكفر[2]. وفي مقابل ذلك نجد احتفاء البلاغة المقموعة (جماعة إخوان الصفاء) بالعامة، فهم قد ضمّنوا رسائلهم فصلاً في بيان "فضل الفقراء والمساكين من العامة"[3].

---

[1] كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٢٥.

[2] آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ج١، ص٣٩٤.

[3] فصل في بيان فضل الفقراء والمساكين وأهل البلوى، الرسالة الأولى، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٥٤-٣٥٦.

ويبّن الجباري (ت٨٥٤هـ) في كتابه (المسهب) تجاهل الثقافة العالمة إبداعات العوام ونتاجاتها قائلاً: " ولشُطار الأندلس من النوادر والتركيبات وأنواع المضحكات ما تملأ الدواوين ما حكى وما ركب ولا استغرب أحد ما أورده ولا تعجب، إلا أنّ مؤلفي هذا الأفق طمحت هممهم عن التصنيف في هذا الشأن، فكاد يمر ضياعاً "[1].

وتذكر الحكاية التي يرويها الصولي (ت٣٣٥هـ) عن الخليفة الراضي (ت٣٢٩هـ) أنه كان يقرأ عليه يوماً شيئاً من شعر بشّار، وبين يديه من الكتب كتب لغة وكتب أخبار، إذ جاءه خدم من خدم جدته فأخذوا جميع ما بين يديه من الكتب، دون أن يكلموه ومضوا، فاغتاظ الخليفة الراضي، ثم مضت ساعات ردوا بعدها الكتب كما هي، فقال لهم الراضي: " قولوا لمن أمركم بهذا قد رأيتم هذه الكتب، وإنّما هي حديث فقه وشعر ولغة وأخبار وكتب العلماء، ومن كمّله الله بالنظر في مثلها وينفعه بها، وليست من كتبكم التي تبالغون فيها مثل عجائب البحر وحديث سندباد والسنور والفأر"[2].

ويؤشر لنا خبر الصولي على تنبه الخليفة الراضي إلى ما سبق أن حذّر منه ابن المعتز من خطر امتزاج ثقافة الخواص بثقافة العوام فالراضي يحافظ على تلك الحدود المرسومة والحواجز الموضوعة بين هاتين الثقافتين، والثقافة المعتمدة عنده هي ثقافة الحكماء التي أكّدها التوحيدي لا الثقافة الوهمية (ثقافة الوهم والعجائب والغرائب). وقد كان عصر الصولي كما هو عصر أبي حيّان التوحيدي (القرن الرابع للهجرة) سوقا رائجة لتخلُّق القص العجائبي وازدهاره بين المتلقين على اختلاف فئاتهم من خواص وعوام.

---

(١) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م٣، ص١٥٦.

(٢) الصولي، أخبار الراضي بالله أو تاريخ الدولة العباسية من ٣٢٢هـ إلى ٣٣٣ هـ من كتاب الأوراق، عُني بنشره ج. هيورث، د.ن. ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩. ص٦.

وإلى جانب تلقي العامة/ الخاصة يندرج التلقي المتعالي أيضاً في مقولة النص/ الأنموذج واللانص. وفي إيجاد أنموذج أعلى تُقاس إليه سائر النماذج. ولعلَّ موقف ابن الطُقطقي (ت٧٠٩هـ) في تقديمه لكتابه (الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية) ما يشي بهذا النمط من التلقي فهو يرى " أنَّ كتابه هذا إن نُظِرَ إليه بعين الإنصاف رُئي أنفع من الحماسة التي لهج الناس بها، وأخذوا أولادهم بحفظها فإنَّ (الحماسة) لا يُستفاد منها أكثر من الترغيب في الشجاعة والضيافة وشيء يسير من الأخلاق في الباب المُسمَّى بباب الأدب والتأنُّس بالمذاهب الشعرية. وهذا الكتاب يُستفاد منه هذه الخصال المذكورة، ويُستفاد منه قواعد السياسة، وأدوات الرياسة. فهذا فيه ما في الحماسة وليس في الحماسة ما فيه"[1]. ولم يكن الشعر (كتاب الحماسة) هو الأنموذج المتدني قياساً إلى كتاب (الفخري)، وإنَّما هناك أنموذج آخر مُتدنٍ يذكره الفخري وهو (المقامات) إذ يقول عن كتابه: " وهو أيضاً أنفع من (المقامات) التي الناس فيها معتقدون، وفي تحفظها راغبون؛ إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرُّن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أنَّ ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على النزر الطفيف، فإن نفعت من جانب، ضرت من جانب"[2].

وقد كانت وظيفة الأدب النفعية الصادرة عن البلاغة السلطانية والأدب السلطاني هي المعيار الذي جعل ابن الطُقطقي لا يعتد بأظهر كتابين رآهما في عصره وهما الحماسة والمقامات. " إذ إنَّ النص المعتمد في كتاب (الحماسة) هو باب الأدب الذي تُستفاد منه الأخلاق. أمَّا المقامات فإنها تخلو من هذه الوظيفة النفعية التي قد تكون شرعية أو تعليمية أو تربوية أو أخلاقية

---

(١) ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢١.

تهذيبيـــة"[1]. وتأسيســـاً على ذلك لا يتبقى منها سوى الوظيفة الجمالية والتمرُّن علـــى الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. وهذه الوظيفة لا تعني شيئاً عـــند ابـــن الطقطقـــي. وابن الطقطقي (العلوي، الشيعي) يقترح على المتلقي عـــوض الاســـتغراق فـــي قراءة الحماسة والمقامات أن ينشغل بقراءة كتابين آخرين هما: (نهج البلاغة) و (اليميني) للعتبي[2].

ويقـــول ابـــن الطُقطقي: " وبعض الناس تنبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية فعدل الناس إلى (نهج البلاغة) من كلام أمير المؤمنين علي بـــن أبـــي طالـــب عليه السلام فإنه الكتاب الذي يُتعلّم منه الحكم، والمواعظ، والخطـــب، والتوحيد، والشجاعة، والزهد، وعلو الهمة، وأدنى فوائده الفصاحة والـــبلاغة، وعـــدل الناس إلى (اليميني) للعتبي. وهو كتاب صنفه مؤلفه ليمين الدولة محمود بن سبكتكين يشتمل على سير جماعة من الملوك بالبلاد الشرقية، عـــبّر فيه بعبارات حظها من الفصاحة وافر، وصاحبها إن لم يكن ساحراً فهو كاتب ماهر، والعجم مشغوفون به مجدون في طلبه"[3].

إذن لدينا كتابان هما (نهج البلاغة) وهو أنموذج البلاغة الأعلى بالنسبة لعلـــوي شـــيعي، والكتاب الآخر (اليميني) سيرة موضوعية لأحد السلاطين أي بلاغة سلطانية. ولعلَّ ابن الطُقطقي كان يحاول من خلال إدراجه الكتاب الآخر (اليميني) أن يخطب ود السلطة الحاكمة آنذاك (دولة الغزنويين).

---

(1) ألفـــت الرويـــي، الموقـــف مـــن القـــص في تراثنا النقدي، ط١، مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٤.

(2) أبـــو نصـــر العتبـــي: مؤرخ عاش في خراسان له كتاب (اليميني) في تاريخ محمود بن سبكتكين الغزنوي، توفي (٤٢٧هـــ/١٠٣٦م)، الزركلي، الأعلام، م٦، ص١٨٤.

(3) الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ص٢٢.

رابعاً: شروح المقامات:

أفـرد الثعالبـي (ت٤٢٩هـ) فصلاً كاملاً في يتيمته للحديث عن تفرّد الـبديع في مقاماته ورسائله. وبيان حاله ووصفه[١]. ولم يتجاوز الثعالبي دائرة الإعجـاب والانبهار بمعاصره الذي وصفه بأنّه " كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة الـيد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع"[٢]. وكانت مقامات البديع الأربعمئة، حسب وصف الثعالبي، تشمل: " ما تشـتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسـحر العقول"[٣]. وخطاب الثعالبي النقدي لا يخرج عن نمط خطاب أنصار البديع الذين تحزّبوا له وناصروه في معركته الإبداعية مع الخوارزمي. فها هو ذا الكاتـب المعـروف أبو علي مسكويه (ت٤٢١هـ) يكتب إلى البديع قائلاً: " فهمت خطاب الشيخ الفاضل، الأديب البارع، الذي لو قلت إنه السحر الحلال والعذب الزلال لنقصته حقه[٤]:

يا بارعاً في الأدب المُجتنى ... منه ضروبُ الثمرِ الطيبِ
لو قلتُ: إنَّ البحرَ مستغرقٌ ... في بَحْرِكِ الفيّاضِ لم أكذبِ
إذا تبـوأتَ محـلاً فمَـا ... نزلـتَ إلا مَنْزِلَ الكوكـبِ

ولـم تتشكّل حركة نقدية حول مقامات البديع باستثناء الإشارات النقدية العابرة التي أشرنا إليها. ولم يؤثر عن البديع في المصادر التي ترجمت له أنه

---

[١] يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٣-٣٣٤.

[٢] المصدر نفسه، ج٤، ص٢٩٣-٢٩٤.

[٣] المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص٢٩٤.

[٤] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط٣، دار الفكر، ١٩٨٠، ج٥، ص١٥-١٦.

كان يعقد مجالس يملي فيها مقاماته. فالأخبار الواردة عنه تفيدنا أنه كان يرتجل المقامات ارتجالاً؛ أي أن سمات الشفاهية كانت بارزة في مقاماته كما بيّنا سابقاً[1].

وقد تمثّل تلقي مقامات البديع في الرغبة في محاكاتها واتخاذها أنموذجاً أدبياً " أعلى " ولا يختلف في مثل هذا التلقي الإبداعي المشارقة عن المغاربة والأندلسيين. وكان أول المتذوقين لها الناسجين على منوالها ابن شُهيد (ت٤٢٦هـ) الذي أنشأ على مثالها قطعاً وصفية في وصف الماء، والبرغوث، والثعلب، والحلوى[2]. ومن الذين عارضوا مقامات البديع أيضاً ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) الذي أورد ابن بسّام في الذخيرة طرفاً من أخباره وآثاره قائلاً:"ولابن شرف مقامات عارض بها البديع في بابه، وصبَّ فيها على قالبه"[3]. وعارض البديع أيضاً أبوالمغيرة بن حزم الذي قال عنه ابن بسّام: " وعرضت على أبي المغيرة رسالة بديع الزمان في الغلام الذي خطب إليه وده بعد أن عذر، وبقل وجهه وأزهر فعارضها برقعة"[4].

ونجد عن الشّريشي (ت ٦١٩هـ) الشارح الأندلسي لمقامات الحريري بعض الإشارات الطريفة إلى تعصب بعض علماء الأدب في الأندلس للبديع وتفضيلهم إياه على الحريري، وكان دافعهم في ذلك أنّ فضل البديع يكمن في ارتجاله؛ بمعنى أنه يمثل مذهب أهل الطبع في حين مثّلت مقامات الحريري التي أنشأها كتابة ولم يرتجلها سبباً في تأخر الحريري عند هؤلاء العلماء. إذ يقول الشّريشي: " وسُئِلَ بعض علماء الأدب من أهل عصرنا عن الحريري والبديع، فقال: لم يبلغ الحريري أن يُسمَّى " بديع يوم"؛ فكيف يُقارن بديع

---

(1) انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص٣١٦

(2) انظر: إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٤٣.

(3) الذخيرة، القسم الرابع، م١، ص١٩٦.

(4) المصدر نفسه، القسم الأول، المجلد الأول، ص١٤٠.

زمان!"، وجرى ذكر مقاماته في مجلس بعض أشياخنا، وكان حافظاً أديباً فقال: مقامات البديع يحكى أنها ارتجال، وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه: اقترحوا غرضاً نبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا فيملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه، وهذا أقوى دليل، إن صحّ، على فضل البديع"[1].

وقد مثّلت بلاغة البديع عند ابن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ) ضرباً من البلاغة الرفيعة جعلته يشيد بها، ويعلي من شأنها فالمتأخرون عنده جميعاً " مبعدون عن البلاغة، ومقربون من الصلف والتزيّد حاشا الحاتمي وبديع الزمان فهما مائلان نحو طريقة سهل بن هارون"[2].

وقد عدَّ أبو الحكم المغربي (ت٥٤٩هـ) مقامات البديع أنموذجاً أعلى في البلاغة والفصاحة، إذ يقول في بيان إعجابه بمؤلفات ممدوحه الأديب الهيتي[3]:

إذا رامَ قافيةً نَظْمها ... غدا طوْعَه سهلُها والعسيرُ
وذاك الذي شعره حِنْطة ... وشعرُ سواه لدينا شعيرُ
وما كمقاماته للبديعِ ... وليسَ له اليَومَ فيها نظيرُ

وعلى الرغم من شهادة الحريري لبديع الزمان الهمذاني بالريادة الإبداعية عندما وصف نفسه في خطبة مقاماته بأنّه لم يدرك (الظالع شأو الضليع) فإنّ مقامات الحريري وحدها هي التي أثارت حركة نقدية كبرى تمثّلث في عشرات الشروح التي تباينت مناهج شُرّاحها، الأمر الذي يجعلنا

---

(١) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٤.

(٢) ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ج٤، ص٣٥٢.

(٣) العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج١، القسم الرابع، ص٣٧٤.

نتساءل: لماذا تركّزت هذه الشروح على مقامات الحريري وحدها دون سواها؟ وهل تمثل هذه الشروح تاريخاً لجماليات التلقي يؤسّس اندماجاً وانصهاراً لآفاق التوقع Horizon of Expectations أو يؤسّس تغيراً في هذه الآفاق لتلقٍّ سردي منفرد؟

وربّما كانت مقامات الحريري بما تمثّله من نص ثقافي يشمل الصنعة اللفظية ويشمل كذلك سواها من فنون القول العربي سبباً لمثل هذا التلقي. وقد وصف الحريري مقاماته بأنّها تحتوي على " جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، مما أمليتُ جميعه على لسان أبي زيد السّروجي وأُسنِدَتْ روايته إلى الحارث بن همّام البصري"[1].

واتخذ ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) المقامة إطاراً يتوسل به لتناول عدد من المسائل النقدية الخاصة بالشعراء والسرقات الشعرية. فجاءت مقامته الطويلة (مسائل الانتقاد) على لسان البطل أبي الريّان الصلت بن السكن بن سلامان[2]. وعلى الرغم من حديث القيرواني في خطبة مقاماته عن احتذائه ما وضعته الأوائل من كتاب (كليلة ودمنة) و (النمر والثعلب) لسهل بن هارون وما زوّره بديع الزمان الهمذاني من مقامات[3] إلا أنّ الأحاديث التي تضمنت المقامة اكتفت باللمح النقدي السريع، والإشارات الخاطفة لقرابة أربع وأربعين شاعراً من الجاهليين والإسلاميين . وبالتالي فإنّنا لا نستطيع أن

---

(١) المقامات الأدبية، ص٥.

(٢) انظر: مسائل الانتقاد، دراسة وشرح وتحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.ن.

(٣) المصدر نفسه، ص٨١-٨٣.

نتحدث عن البنية السردية في هذه المقامة كما كان الحال على سبيل المثال في المقامة الجاحظية لبديع الزمان الهمذاني. والحريري هو أول شارح لمقاماته وتحفل مصادر الأدب القديمة بأخبار عن مجالس الحريري والطلاب الذين كانوا يتوافدون عليه. فقد ذكر الذهبي أنَّ الحريري " أملى بالبصرة مجالس"[1]. وذكر الذهبي طائفة من الرواة أو المتلقين المباشرين لمقامات الحريري ولمصنفاته الأخرى ومنهم: " ابنه أبو القاسم عبد الله، والوزير علي بن طراد، وقوام الدين علي بن صدقة، والحافظ ابن ناصر، وأبو العبّاس المندائي، وأبو بكر بن النقور، ومحمد بن أسعد العراقي، والمبارك بن أحمد الأزجي، وعلي بن المظفر الظهري، وأحمد بن الناعم، وضوجهر بن تركانشاه، وأبو الكرم الكرابيسي، وأبو علي بن المتوكل وآخرون. وآخر من روى عنه بالإجازة أبو طاهر الخشوعي الذي أجاز لشيوخنا"[2]. وذكر السيوطي جانباً من مجالسه وماذا كان يحدث فيها، " قال بعضهم: قرأت المقامات على مؤلفها فوصلت إلى قوله:

يا أهلَ ذَا المَغنى وُقيتم شَرّاً ... ولا لَقيتم ما بقيتم ضرّاً

قد دَفَع الليلُ الذي اكفهرّا ... إلى ذَرَاكم شَعثاً مُغبرّاً

فقرأته (سغباً معترّاً) ففكر ساعة، ثم قال: والله لقد أجدت في التصحيف فإنه أجود، فربّ شعث مغبّر غير سَغِب معتّر، والسغب المعتّر موضع الحاجة، ولولا أني كتبت بخطي إلى هذا اليوم على سبعمئة نسخة قُرئت علي لغيّرته كذلك"[3]. ويدلنا هذا الخبر أن الحريري كان يملي نسخه إملاءً بعد أن قام بكتابتها، وأن عدد سبعمئة نسخة من المقامات في ذلك العصر الذي لم يشهد الطباعة الآلية يدلنا على أن مقامات الحريري كانت من الكتب التي تلقى رواجاً

---

(١) سير أعلام النبلاء، تحقيق محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ج١٤، ص٤٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠٠.

(٣) بغية الوعاة، ج٢، ص٢٥٨، طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، م١٦، ص٢٢٤.

كبيراً عند المتلقين[1]. وقد مثّلت مقامات الحريري جاذبية أدبية كبرى لمتلقيها من شُرّاح وسواهم. ولعل شغف الناس بهذه المقامات بلغ حداً جعل بعض الناس يزعم أنّ المقامات للحريري وكتاب (كليلة ودمنة) رموز في الكيمياء. ويعلق على ذلك طاش كبري زاده قائلاً: " سمعته يقول ذلك غير مرة. وكل ذلك من شغفهم وكلفهم بحبها. نسأل الله العفو والعافية"[2].

كما أنّ أحد شُرّاح مقامات الحريري هو الشُميم الحلّي (ت٦٠١هـ) الذي كان لا يقيم لأحد من أهل العلم المتقدمين ولا المتأخرين وزناً، ولا يعترف سوى بالمتنبي في مديحه، وابن نُباتة في خطبه، وابن الحريري في مقاماته، قد دفعه فشله، ثلاث مرات، في محاكاة مقامات الحريري للتفوّق عليها إلى غسله هذه الشروح في البركة! فكما يقول: " ما أظن الله خلقني إلا لإظهار فضل الحريري!" [3].

وأورد حاجي خليفة (ت١٠٦٧هـ) ثبتاً بأسماء سبعة وثلاثين شارحاً للمقامات. وكان أول شارح قرأ المقامات على الحريري هو أبو سعيد محمد بن

---

[1] انظر أيضاً ما أورده ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٥، ص٢٢٠٧، عن لقاء أبي الفضل جابر بن زهير أبي القاسم الحريري وقراءته عليه مقاماته، وانظر ابن خلكان، وفيات الأعيان، م٦، ص١١٩، وحديثه عن ياقوت الموصلي الذي أخذ النحو عن أبي محمد سعيد بن المبارك المعروف بابن الدّهان النحوي، وقرأ عليه من تصانيفه جملة، وكان ملازمه، وقرأ عليه ديوان المتنبي، والمقامات الحريرية وغير ذلك.

[2] طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، ج١، ص٣٤٣.

[3] انظر: معجم الأدباء، ج١٦، ص٢٦٧-٢٦٩، وانظر ما قاله الزَمخشري عن مقامات الحريري:

أُقسمُ بالله وآياتِه ... ومشعرِ الحجِ ومِيقاتِهِ
أنّ الحريريَ حريٌ بأنْ ... تُكتبَ بالتِبرِ مقاماتِه

علـــي بـــن عـــبدالله بن أحمد الحلّي قرأها على مؤلفها الحريري[1]. والجاواني الحلـــوي (ت٥٦١هـــ) الذي التقى بالحريري، وقرأ عليه المقامات فأُعجِب بها وافتتـــن؛ فـــألّف شـــرحاً لها سماه "الجاواني الحلوي شارح المقامات"[2]. ولعلّ الحـــركة النقدية الكبرى التي تشكّلت حول مقامات الحريري كانت من الشُرّاح المغاربـــة والأندلســـيين فـــإلى جانب معارضة المبدعين مقامات الحريري كما تمثّلـــت في المقامات اللزومية للسرقسطي الإشتركوني كانت هناك صلة وثيقة بيـــن بعـــض الأندلســـيين والحريري. فقد قال ابن سعيد المغربي عن مقامات الحريـــري:" إمـــام عصـــره، ومقاماتـــه قد شرّقت وغرّبت حتى صار ابتذالها عيباً"[3].

وذكـــر ابن خيّر (ت٥٧٥هـــ) في (فهرسة ما رواه عن شيوخه) كتاب الخمســـين مقامـــة من إنشاء الشيخ الإمام أبي محمد القاسم ابن علي بن محمد الحريـــري البصـــري " حدّثني بها الشيخ الحاج المحدّث أبو الحجّاج يوسف بن علـــي بـــن محمـــد القضـــاعي ثم الأندي رحمه الله، قراءة مني عليه بلفظي، بحاضرة المرية حرسها الله، في شهر ذي القعدة من سنة ٥٣٤هـــ قال: حدّثني بهـــا الشـــيخ الإمام الأجل الرئيس الأوحد أبو محمد الحريري قدّس الله روحه، قراءة مني عليه وسماعاً غير مرة بمنزله ببغداد حرسها الله في شوال من سنة

---

(١) كشف الظنون، م٢، ص٦٣٦.

(٢) انظـــر: الوافـــي بالوفـــيات، م٤، ص١٥٥، طـــبقات الشـــافعية الكبرى، م٦، ص١٥٢؛ بـــروكلمان، تـــاريخ الأدب العربي، م٥، ص١٦٦، الزركلي، الأعلام، م٦، ص٢٧٨؛ وعن شـــروح المقامـــات انظر: كشف الظنون، ج٤، ٣٥٧. وانظر أيضاً: الثبت الذي أعده: أيمن أديـــب بكيراتـــي فـــي تحقيقه للايضاح في شرح المقامات، رسالة ماجستير، إشراف عمر موســـى باشـــا، جامعة دمشق، ١٤١٥-١٤١٦هـــ/١٩٩٤-١٩٩٥، ص١٧٤-٢١١ (مقدمة التحقيق، الجزء الأول).

(٣) المرقصات والمطربات، ص١٥.

٥٠٤هـ"[١]. ومن الذين التقوا بالحريري في بغداد الحسن بن علي البطليوسي، وعيسى بن إبراهيم بن جمهور القيسي[٢]. ومن أوائل شُرّاح المقامات الأندلسيين أحمد بن داود بن يوسف الجُذامي، وأبو عبدالله محمد بن أحمد الزُّهري الأندلسي الإشبيلي[٣].

ولم يقتصر تلقي المقامات في الأندلس على العرب والمسلمين فقط؛ فقد ترجم يهوذا الحريزي (المتوفى بعد سنة ٦٠٢هـ) كامل مقامات الحريري إلى العبرية، وألّف بدوره مقامات باللغة العبرية أيضاً في سفر تحكموني أو (كتاب الحكمة)[٤]. والوقوف عند هذه الشروح يمكننا من استجلاء ملامح الحركة النقدية الكبرى التي دارت حول مقامات الحريري. ولمّا كانت معظم هذه الشروح مخطوطة لم تجد سبيلها إلى الطباعة بعد فقد انتخبنا لبيان هذه الحركة التي دارت حول مقامات الحريري ثلاثة شروح تمثل مشارب منهجية متنوعة:

أمّا أولها: فهو الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب البغدادي (ت٥٦٧هـ) والانتصار للحريري، لابن بري (ت٥٨٢هـ). لنتبيّن من خلاله المعارضات النقدية المبكرة حول مقامات الحريري.

وثانيها: شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ)، وهو شرح لغوي يفيدنا في الوقوف عند النواحي اللغوية للمقامات.

---

(١) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق روحية عبدالرحمن السويفي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٨٧.

(٢) ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ٢٦ابن بشكوال، الصلة، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ج٢، ٤٤٠.

(٣) التكملة، ص٩٢؛ نفح الطيب، ج٢، ص٤١٢.

(٤) انظر، محمود طرشونة، فن المقامة في الأندلس، ضمن إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف، تونس، ٢٠٠٠، (الدراسات الأدبية؛ ٢٤)، ص٦٦.

ويتيح لنا خطاب المقدمة الذي افتتح به ابن الخشّاب اعتراضه على مقامات الحريري الكشف عن اتجاهاته في تناول نص إبداعي سابق (نص المقامات الحريرية، ودرة الغواص) . والعلاقة القائمة بين النص اللاحق (نص ابن الخشّاب)، والنص السابق هي علاقة معارضة؛ فخطاب ابن الخشّاب يعمل على " تقويض خطاب الحريري وإحلال خطاب آخر محله يحقّق مبدأ تنقية اللغة العربية كما تحقّق عندما وضع الكسائي (ت١٨٩هـ) أول مصنف في لحن العامة"[١]. وتابعهم في ذلك علماء آخرون كان من أظهرهم ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) والتبريزي (ت٥٠٢هـ) معاصرا الحريري"[٢]. وقد جاء في مقدمة الشرح: " وبعد، فهذه حروف وقعت في المقامات التي أنشأها أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، ينكرها العالمون بالعربية بما تنطق به مصنفاتهم، وتتفق عليه مؤلفاتهم، نبَّه عليها الشيخ الإمام أبو محمد عبدالله بن محمد بن أحمدَ المعروف بابن الخشّاب البغدادي، رحمة الله عليه، حين قُرئت عليه المقاماتِ، ولعلَّها أُخِذتَ عنه أكثر من أخذها عن جامعها. وقد كان ابن الحريري عفا الله عنه مُكباً عليها، صارفاً مدة مهله فيها، وهو ينقح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره، وبكر دهره ولقد خطف

- ابن بري، ترجمته في وفيات الأعيان، مجلد ١، ص٢٦٨، بغية الوعاة، ص٢٧٨، خزانة البغدادي، ج٢، ص٥٢٩.

[١] يوهان فك، العربية، ترجمه عبدالحليم النجّار، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥١، ص٨٩.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠٩-٢١١.

أكـثرها مـن مواضـع يدل تهديه إليها على فضل بارع، ولم يكن رحمه الله مدفوعاً عن فطنة ثاقبة وغريزة في التلفيق مطاوعة مجاوبة"[1].

وقـد بنى ابن الخشّاب تصوّره النقدي لمقامات الحريري على منطلقين اثنيـن: أمّا الأول فهو نفي صفة المصنف عن الحريري وإحلال صفة السارق محلهـا. وسرقات الحريري وفقاً لابن الخشّاب كثيرة واردة في مواضع متعدّدة منها السرقات النثرية، ومنها السرقات الشعرية. وقد كانت أول سرقة نبّه عليها ابـن الخشّاب استعارة الحريري مقولة الجاحظ في (البيان والتبيين) "ونعوذ بك مـن شـر اللسـن وفضـول الهـذر، كما نعوذ بك من معرة اللكن وفضوح الحصـر"[2]. ويصـف ابن الخشّاب الحريري في هذا الموضع بأنه "أغار على بلديـه، ولـم يحل صبوته في غير نديه"[3]. والسرقة النثرية الأخرى التي نبّه عليها ابن الخشّاب هي استعارة الحريري بعض مقالات المعري في رسائله[4]. وسـرقات الحريـري الشـعرية، وفقاً لمنظور ابن الخشّاب، تقوم أصلاً على انـتحال ألفـاظ الشعراء والإغارة عليها. وقد جاء حديث ابن الخشّاب عن هذه السـرقات فـي سـياق إيـراده بعـض الألفاظ التي جاءت في بعض مقامات الحريـري. ومـنها مـا جـاء، على سبيل المثال، في المقامة الأولى من قول الحريـري " خـاوي الوفـاض، بـادي الإنفاض" إذ يعلق عليها ابن الخشّاب "الوفضة الجعبة. قال الشنفرى:

---

(1) الاعـتراض علـى الحريري في مقاماته لابن الخشّاب والانتصار للحريري لابن بري، ضمن كتاب المقامات الأدبية للحريري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٩٢هـ/١٩٥٠م، ص٣.

(2) المصدر نفسه، ص٤.

(3) المصدر نفسه، ص٣.

(4) المصدر نفسه، ص٤.

لها وَفْضَةٌ فيها ثَلاثون سَيْحفاً إذا واجهتهنَّ النُّحوُر اقشعرّتِ[1]

وأمّـا المـنطلق الآخر الذي بنى عليه ابن الخشّاب تصوّره النقدي فهو التنبـيه على مجانبة الحريري الصواب اللغوي، ومبدأ الفصحى النقية. إذ يقول ابـن الخشّـاب عـن الحريـري :" حكى مذهب العرب والنحاة في مجموعه الموسـوم بـ (درة الغواص في لحن الخواص)، إلا أنه خالف إلى ما نهى عنه سـهواً، أو لأنّه عرف بعد وضعه المقامات على الخطأ، وشبيه بحاله هذه ما تمَّ فـي كتـب العلماء باللغة من النهي عن استعمال ما، ثم يستعملونه في خطب كتبهم لغلبة العادة، هذا ابن قُتيبة ينهي في أدب الكاتب عن قولهم: عيّرته بكذا، والصـواب عـيّرته كذا بلا باء، وقال في خطبة الكتاب: " وكانت قريش تُعيّر بأكل السخينة"[2]. وكان هذا المنطلق دافعا لابن الخشّاب في تتبع المواضع التي خـالف فـيها الحريري مبدأ الصواب اللغوي ممّا أدى إلى لحنه ولا سيّما في مخالفـته، أي الحريري، رأي البصريين في المسألة المشهورة التي جرت بين سـيبويه والكسائي حول قول: كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو إياها[3]. وكثيراً ما نبّه ابن الخشّاب على تضمين كلام الحريري في مقاماته اسـتعمالات تُعد من غلط العامة في قوله "فانصرفت من حيث أتيت، وقضيت العجـب مما رأيت". قال ابن الخشّاب رحمه الله، قال الأصمعي في كتابه فيما تغلـط فـيه العامـة: تقول قضيت العجب من كذا، والصواب ما كدت أقضي العجب، والمعنى على ما قاله الأصمعي"[4].

---

(1) الاعتراض، ص٧.

(2) المصدر نفسه، ص٢٠.

(3) المصدر نفسه، ص٣٠.

(4) المصدر نفسه، ص١٠.

وتتبع ابن بري مواضع اعتراض ابن الخشّاب على الحريري في ثلاث وعشـــرين مقامـــة من مجموع خمسين. وكان انتصار ابن بري للحريري قائماً على إيجاد تخريجات لغوية صائبة تبعد مقامات الحريري عن الخطأ اللغوي.

وينـــبّه ابـــن بري في عدد من المواضع على أنّ ابن الخشّاب لا يذكر أوجـــه الاســـتعمال اللغوي كافة؛ فقد علّق على كلام ابن الخشّاب في نقده لقول الحريـــري " فانصـــرفتُ من حيثُ أتيت، وقضيتُ العجبَ مما رأيت". إنّما منع ابن الخشّاب أن يذكر الوجه الذي صغّره ووصفه بالضعف، مخافة أن يتعصب متعصب لابن الحريري فيقوى ذلك الوجه الضعيف ويصححه "[1].

وتنـــبّه ابن بري على بعض جماليات نص مقامات الحريري، ولا سيّما اســـتعاراته التي أوردها من نثرية وشعرية. وفي حين كانت رؤية ابن الخشّاب الـــنقدية قاصـــرة على مواضع الخطأ والصواب حتى في الاستعارات والتأويل المجـــازي كما في تعليقه على (تمادينا في الرحلة) إذ يقول: " إنه أخطأ في هذا الاستعمال إلا أن يتعسف له في التأويل"[2]. فإنّ ابن بزي في مقابل ذلك يحتفي باتســـاع كـــلام العرب وبالتأويل المجازي. وبرز هذا المنحى في مواضع شتى فـــي انتصـــاره للحريـــري. منها قوله: " لا شيء أحسن من استعارة الأطمار للشـــمس عـــند غـــروبها لأنّ الشفق قد صار عليها كاللباس وهي تضيء فيه، فكأنهـــا قـــد لبســـت أطماراً، وهي الثياب الخلقان"[3]. ويقول في موضع آخر " اســـتعار ابـــن الحريـــري لأواخر الليل عند طلوع الفجر المشيب من أحسن الاستعارات، ومن أنكر ذلك فقد أنكر غير منكر"[4].

---

(١) االاعتراض، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص١٨.

ووظّـف كلّ من ابن الخشّاب وابن بري الشواهد القرآنية، والحديثية، والشـعرية، والأمثال وكلام العرب كما استشهدا بعلماء اللغة من أمثال الخليل بن أحمد، وسيبويه، والأصمعي والكسائي، وابن دُريد، وابن السيرافي وسواهم. وجـاء التعريف بملطية (علم/اسم مكان) عارضاً في موضع التعليق على قول الحريـري " أنختُ بمَلطْية مطية البين " إذ يقول ابن الخشّاب: الصواب بملطية مخففـا، وكذلـك استعمل، وهو معرب، والذي استعمله أبو محمد بالتشديد: هو المتعارف بين العامة. قال ابن بري: مَلَطْية: اسم أعجمي من الأسماء الأعجمية كثيراً ما تغيّرها العرب"[1].

وتـرد كلمـة (مـثل) و(أمـثال) فـي مواضع عدة من (الاعتراض والانتصـار) على لسان كل من ابن الخشّاب وابن بري. ولعلّ الموضع الأبرز للمـثل فـي علاقـته بالعوالم السردية وتصوّر بعض النقاد القدامى له كان في تعلـيق ابن الخشّاب على ما جاء في خطبة الحريري من نظم مقاماته في سلك الإفـادات، ومسـلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات[2]. إذ يقول ابن الخشّاب: " لو أمسك عن هذا الفصل لأمسك عنه، ولكن غمز الزاري عليه في وضـع المقامـات وجهله، والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع يعيب من هذا الجهة، وابن الحريري في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط إذ كان ما احتج به من الموضوعات علـى ألسـنة العجمـاوات والجمـادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث ابـن همّـام، وأبي زيد السّروجي، لأن ما ذكر من ذلك في الكتاب المعروف بكلـيلة ودمنة أو حكايات السندباد موضوعة وضع الأمثال لتفيد الحزم والتيقظ، وتنـبّه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة، وتعطي التجربة لذي الغِرّة

---

[1] الاعتراض، ص٣١.

[2] المقامات الأدبية، ص٧.

ولذلـــك وضُعَتْ الأمثال"[1]. ويحيلنا نص ابن الخشّاب إلى تصوّر بعض النقاد العـــرب القدامـــى للمـــثل (الأمثولة الوعظية). ولا تخرج هذه النظرة عن النقد الأخلاقـــي المســـتند إلى أحكام القيمة. وهو نقد يحصر دلالة المثل بصيغ ثابتة وأنماط حكمية جاهزة تُستخدم في موقف مماثل لمورده الأصلي؛ إذ يعرّف ابن الخشّاب المثل بأنّه" القول الوجيز المُرسل ليُعمل عليه"[2]. وبهذا الحد يدخل ابن الخشّاب كليلة ودمنة وحكايات السندباد في إطار المثل ويقرنها بقصص الأمثال القرآنية في منظومتها الوعظية مع تنزيه هذا القصص عن التشبيه بما في كليلة ودمـــنة[3]. على حين يخرج ابن الخشّاب مقامات الحريري من هذا الإطار أو هذا الحد، وتصبح المقامات وما جاء فيها من تجوّز من مناهي الشرع.

وكـــان معـــيار الصدق والكذب هو الذي يتحكّم في رواية ابن الخشّاب لمقامـــات الحريري؛ فعندما نكون أمام خيال (متعقّل) يرد الأمور إلى مواضعها يصبح من البديهة علينا أن نعلم أن "الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة، ولا الـــنمر الشـــجرة، ولا القـــرد السلحفاة، ولا الحمام الشاه. إذا أخبر به مخبر لم يلتـــبس بصدق"[4]. وعندما نكون أمام "خيال جامح" فإنّ هذا الخيال يصبح عند ابـــن الخشّاب كذباً ووضعاً؛ فالإخبار عن الحارث والسَروجي ممكن أن يكون صـــدقاً عـــندما لا يخرج عن المألوف " وإن لم يكن ذلك فهو كذب لا محالة، يلتـــبس مـــثله بالصدق، إذ غير مستحيل في العرف والعادة أن يُوجد في الناس داهـــية يكـــنى أبـــا زيـــد، ويكون من سَروج، ويكون من البلاغة والخلاص والتصـــرف فـــي أبـــواب الحيل في المتعارف ما حكى الحارث بن همام عنه، وكذلـــك وجـــود الحـــارث واتفـــاق اجتماعه مع أبي زيد على ما وصف ابن

---

(1) الاعتراض، ص٦.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحريـــري، فهذا يشبه الصدق، ويدخل تحت إنكاره، فهو كذب لأن واضعه لا يدعي صحته، والأول لا يشبه الصدق من وجه، فأمره غير مخيّل، وقد بان أنه غالط في التمثيل أو مغالط"[1].

وكمـــا كـــان الحال عند ابن الجوزي الذي شكّلت أوامره ونواهيه في (كـــتاب القصـــاص والمذكرين) مفارقة بين ما فرضه من شروط على القص وبين ما كان يحدث في مجالس وعظه وتذكيره فإن ابن الخشّاب البغدادي يمثل أيضـــاً هـــذه المفارقـــة بين الإعجاب الكامن (الخفي) بالثقافة الشعبية والتعالي علـــيها. إذ يذكـــر في أخباره أنه كان " يلعب الشطرنج مع العوام على قارعة الطـــريق، ويقف في الشوارع على حلق المشعبذين واللاعبين"[2]. وقد قيّد ابن الخشّـــاب متلقي المقامات الحريرية برؤية أخلاقية محدودة. وكانت هذه الرؤية سببا في تلقٍّ محدود لنص المقامات وعوالمه السردية قام به ابن بري. فإذا كان ابـــن الخشّاب يصرح بكذب الحريري في اختلاق شخصيتي الحارث بن همّام وأبـــي زيـــد السَـــروجي، اللتين لا تعودان إلى مرجع متخيّل مثل كليلة ودمنة وحكايات السندباد إنما تعودان إلى مرجع واقعي لا يشبه الصدق من وجه، فإنّ ابـــن بري يرسّخ مقالة التماثل التام بين المرجعية الواقعية (الحقيقية)، والعوالم الفنية بما يؤدي إلى إقصاء الخيال الإبداعي. يقول ابن بري: " لا معنى لإنكار ابن الخشّاب على ابن الحريري في ذكر أبي زيد السَروجي والحارث بن همّام فإنّ أبا زيد السَروجي كان موجوداً؛ أخبرني تاج الدين بن حمويه بدمشق، قال: حدثـــنا الإمـــام أبو عبدالله محمد بن عبد الرحمن بن محمد المسعودي البندهي قال: سمعت الثقة أبا بكر عبدالله بن محمد بن أحمد القتوي البزّار ببغداد يقول:

---

(1) الاعتراض، ص٦.

(2) انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج١٢، ص٥٠؛ ابن القفطي، إنباه الرواة، ج٢، ص ٩٩؛ بغية الوعاة، ج٢، ص٣٠، الزركلي، الأعلام، ج٤، ص٢٠٣.

سمعت الرئيس أبا محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري صاحب المقامات يقول: أبو زيد السَروجي، وكان شحاذاً بليغاً، ومكدياً فصيحاً، ورد علينا البصرة، ووقف يوماً في مسجد بني حرام يتكلم ويسأل الناس شيئاً، وكان بعض الولاة حاضراً، والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبهم بفصاحته وحسن صياغة كلامه وملاحته، وذكر أسر الروم ابنته، كما ذكره في المقامة الحرامية، وهي الثامنة والأربعون"[1]. ولم ينشغل ابن بري سوى بالمحاكاة الحرفية التامة بين (المقامة الحرامية)، وما جاء من حديث عن أبي زيد السَروجي الشيخ المكدي الشحَّاذ. وكان أبو زيد السَروجي بهذا شبيهاً بشخصية خالويه المكدي في حديث الجاحظ عنه، فكما أفرد ياقوت الحموي ترجمة متصلة لخالويه ظناً منه أنه إنسان من لحم ودم تحدث ياقوت وسواه من المؤرخين اللغويين عن المُطهَّر بن سَلار السروجي بوصفه إنساناً حقيقياً[2].

وعلى الرغم من تضمّن الأمثال التي وردت في (الاعتراض) و (الانتصار) سروداً قصصية مرتبطة بضربها (نوعها) ونشأتها إلا أنَّ كلاً من ابن الخشَّاب وابن بري لا يهمهما في هذه الأمثال سوى دلالتها اللغوية المحضة التي تبعدها عن أي تصوّر مجازي. فعلى سبيل المثال ينفي ابن الخشَّاب وجود مبالغة في المثلين اللذين استشهد بهما الحريري في المقامة السابعة والعشرين: " وكان يوماً أطول من ظل القناة وأحر من دمع المقلات " . يقول ابن الخشَّاب: " لا مبالغة في المثلين في مثل هذا الموضع. وإن كانت العرب قد ضربت بهما المثل في الطول والحرارة"[3].

---

(1) الاعتراض، ص٧.

(2) انظر على سبيل المثال: الحافظ جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة، ج٢، ص٢٥٧، الذهبي، سير أعلام النبلاء، ط١، منشورات المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م، ص٤٠٠-٤٠١؛ الموسوي، نزهة الجليس ومنية الأديب، ج١، ص٣.

(3) الاعتراض، مصدر سابق، ص٢٦.

ويقــف ابن بري عند زمن استعمال الفعل الوارد في المثل "ولا أدري أي الجــراد عاره" وما أدري أي الجراد عاره، أي أخذه، فاستعمله ماضياً وهــذا هــو المعروف، وأمّا ما يعاره فغير معروف في هذا المثل عند أحد من أهل اللغة، بل الأمر بالعكس من ذلك عندهم، لأنّه لا يُستعمل هذا المثل إلا في الماضي دون المضارع"[1].

وقــد شــكّل نــص ابــن الخشّــاب نــواه لتولــيد عدد من الحواشي والاعتراضــات الــنقدية عليه من خصومه النقاد الذين كان ابن بري أشهرهم. وقد وقفتُ على حواشٍ نقدية وُضِعَتْ على حاشية على المقامات لابن الخشّاب، وتُعــرف هــذه الحواشي (بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري)[2]. وجاء في الورقة الأولى للمخطوطة، بخط غير واضح، أن شارحها هو شهاب الديــن أحمــد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هــ) [3]. ولم يتناول الشارح جميع الموضــوعات التي أثارها اعتراض ابن الخشّاب وإنّما ردَّ على بعضها. وهو فــي ردوده كــان متعصباً لطريقة الحريري على طريقة ابن بري إذ يقول في معــرض تعليقه على تهمة السرقة التي وجهّها ابن الخشّاب للحريري " الأليق أن لا يظــن بالحريــري على جلالة قدره ونفسه أنه أغار على بلديه في هاته الســجعة. والأحســن أن يُقــال: إن هذا من وقع الحافر على الحافر، وتوارد الخاطــر على الخاطر. وهذا ليس لتخطئة وجه، إذ هو كثير الاطلاع"[4]. كما

---

[1] الاعتراض، ص٢٤.

[2] حــواشٍ تعــرف بالمنافســات فــي نقد المقامات المشهورة للحريري، على حاشية على المقامات لابن الخشّاب، المصدر بروكلمان، الملحق ٤٣٩/١، مركز الوثائق والمخطوطات، الجامعة الأردنيّة، صورة بالميكروفيلم (رقم الشريط ٤١٩١).

[3] هو من شيوخ الأدب في مصر مولده ومنشأه ووفاته في القاهرة، من كتبه (قلائد النحور فــي جواهــر البحور)، وشرح (المقامات الحريرية)، و(التذكرة) وغيرها. انظر: الزركلي، الأعلام، م١، ص٢٣٠.

[4] المنافسات في نقد المقامات المشهورة للحزيري، ص٣-٤.

أنَّــه يعــترض على حديث الحريري: " قاضياً حق الرعاية "، كلام رديء في الاســتعمال إذ لا يقول من له ذوق في صحة الاستعمال يا فلان قد قضيت حق رعايــتك، وإن كان ليس بالخطأ، ولكنه كما نرى"[1]. ويقول الشارح: " لم أفهم مــراده بقولــه: كلام رديء في الاستعمال، مع اعتراضه في كلامه: بأنه ليس بالخطأ"[2]. ويقول الشارح في موضع آخر " كلمة "لألأ" قال شهاب الدين أحمد الحجــازي: قلــت هــذه اللفظة وردت في اللغة بمعنى لاعب. وهو مفاعل من الجانبيــن، وهــو الذي أراده المصنف فيصح على الوجهين، لكن على نصب الأفــق، ورفــع ذنب السرحان فحينئذ يصح قول الحريري ويلغى الاعتراض، والله أعلــم"[3]. ويشكل نص هذا الشارح تفاعلاً نصياً مع نص شرح الشَريشي إذ تكــثر الإحالــة في هذا الشرح، المنافسات في نقد المقامات، إلى الشَريشي، والفَنجدَيهي[4].

ب- شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ):

تكشــف مقدمة أبي البقاء العُكبري لشرحه عن منهج شارحه في تناول الــنص الإبداعــي (المقامات الحريرية) وعن التفاعل النصي، بين هذا الشرح وشروح أخرى للمقامات. يقول العُكبري: [5]" وبه نستعين الحمد لله على فضله العمــيم، وصــلواته علــى رســوله الهادي إلى الصراط المستقيم، وعلى آله وأصــحابه وأتباعه على دينه القويم. أمَّا بعد فإني لمَّا رأيتُ المقامات الحريرية

---

[1] المنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري ، ص١٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٦.

[3] المصدر نفسه، ص١٧.

[4] انظر على سبيل المثال: الصفحات ٧،٩ من المخطوطة.

[5] عــالم بالأدب واللغة والفرائض من كتبه (شرح ديوان المتنبي)، و (اللباب في علل البناء والإعــراب)، و(شــرح اللمع لابن جني)، و(التبيان في إعراب القرآن)، و(شرح المقامات الحريرية).

مشـــحونة بالألفاظ اللغوية، وهي أحد الكتب التي عُني بها علماء العربية دعاني ذلـــك إلـــى تفسير ما غمض من ألفاظها على الإيجاز، وقد كنت عثرتُ لبعض الـــناس علـــى شيء من ذلك، إلا أنه أسهب فيه بما لا يحتاج إليه، وربَّما فسر اللفظة بغير ما قصده منشؤها، والله الموفق للصواب"[1].

وتدلنا المقدمة على الآتي:

- تميز مقدمة العُكبري بابتعاده عن تقريظ الذات وتضخم الأنا الإبداعية.
- يبدو المنحى اللغوي ظاهراً من نص المقدمة بوصفه دافعاً رئيساً لإنشاء هـــذا الشرح، فالمقامات الحريرية مشحونة بالألفاظ اللغوية، وهي ألفاظ غامضـــة. وهـــي بحاجـــة إلى متلقٍّ مثالي يفك مغاليق النص ويكشف أسراره.
- مـــيل الشـــارح إلى الإيجاز في شرحه، وقد عبّر عن ضيقه وتبرّمه بما وضعه بعض الشارحين الذين كنى عنهم بـــ (بعض الناس) من شروح مســـهبة مطولة. وربّما كان العُكبري يغمز في كلامه هذا بعض شروح معاصريه التي مُلِئَتْ باستطرادات خارجة عن متن الشرح الأصلي مثل شرح أبي السعادات تاج الدين الشافعي (ت٥٨٤هـــ)، وسلامة الضرير (ت٥٩٠هـــ)، وصدر الأفاضل القاسم بن الحسين (ت٦١٧هـــ) وأبي العبّاس أحمد بن عبد المؤمن الشَريشي (ت٦١٩هـــ) [2].

وقـــد صنف العُكبري شرحه على ترتيب المقامات فجعله فصولاً بعدد مقامـــات الحريري ورقَّم كل فصل منها برقم العدد الذي تحمله المقامة المقابلة.

---

[1] شـــرح مـــا في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تحقيق علي صافي صانب، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥، ص١٥٧.

[2] انظر: بوجمعة جمي، خطاب المقدمات في شروح مخطوطة- لما أبدعه الحريري من مقامـــات، مجلة جذور الرياض، ذو القعدة ١٤١٩هـــ/فبراير ١٩٩٩، م١، ج١، ص٢٤٣-٢٤٤.

وبسبب غلبة الطابع اللغوي على هذا الشرح نجد المصنف يكثر فيه من ذكر الشيوخ الموثوق بعلمهم ومنهم ابن دُريد، والأصمعي والمفضل، والأزهري، وابن السكيت، وابن فارس. وأحال المصنف كذلك على شروح بعض غريب اللغة بالرجوع إلى شرحها من نسخة من المقامات بخط الحريري " على أنه بخط الحريري مُهمَل العين"[1]. "وقد حقّقه ابن الحريري في خطه على ما فسرنا"[2].

وتضمّن شرح العُكبري شواهد من القرآن، والحديث، وكلام العرب لتفسير غريب اللغة في مقامات الحريري. وتناول الشارح طائفة كبيرة من المسائل اللغوية. ونقل لنا إحدى مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين حول تصوّر الأصل في بناء لفظة ويك[3].

وعلى الرغم من المنحى اللغوي لشرح العُكبري في اتجاهه لتفسير غريب ألفاظ مقامات الحريري إلا أنّ هذا الشرح تضمّن بعض الإشارات المتناثرة التي يفيدنا جمعها في بيان تصنيف الأنواع السردية عند شارح لغوي. فقد وقف العُكبري عند الأمثال الواردة في مقامات الحريري، وأشار إليها بالعبارات التالية؛ "مثل، هذا مثل، وهو مثل، وهو مثل للعرب، مثل يُضرب، يُضرب به المثل، ضرب به المثل، وأصله مثل، أراد المثل السائر"[4]. وكانت إشارة العُكبري للأمثال إما برواية المثل بلفظه في تفسير معناه، أو بذكر أصله، أو بالإشارة إليه وشرح معناه أو بذكر أصله وتناول مسألة ضبطه[5]. ولعلّ اتجاه العُكبري إلى الإيجاز هذا هو الذي جعله لا يسهب عند ذكر أي قصة من قصص الأمثال. فعلى سبيل المثال عندما ورد ذكر عرقوب، في

---

(1) شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، ص٣٣٦.

(2) المصدر نفسه، ص٢٩٣.

(3) المصدر نفسه، ص٢٤٦.

(4) المصدر نفسه، ١٦١، ٢٣١، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٩٧، ٣٦٢، ٣٨٨.

(5) المصدر نفسه، ص ص ٢٣١، ٣٢٠، ٣٢١، ٢٩٧، ٢٨٤.

شـــرحه اكـــتفى بوصـــفه بأنه " رجل من العمالقة طلب منه بعض الناس شيئاً فوعـــده ثـــم مطله مرة بعد مرة حتى طال الزمان، ولم يعطه شيئاً فضُرِبَ به المـــثل[1]. وإلـــى جانب الأمثال وحكاياتها تضمّن شرح العُكبري إشارات إلى بعض الأنواع السردية العربية القديمة:

المَقامـــة: "المَجلس والجمع مقامات. وهي أيضاً بمعنى الإقامة. والمقامة أيضاً: الجماعـــة والذي يريده المجلس. فالمقامة عنده: الأمر الذي وقع منه في مجلس أو جرى مجراه"[2].

الأســـاطير: "جمع أسطار وأسطار جمع سطر بفتح الطاء، وهي لغة من السطر وجمع الجمع، فأمّا سطر بسكون الطاء فجمع سطور"[3].

الخُـــرافة: "الأحاديث الباطلة المعجبة المضحكة، وأصله من خَرفت الثمرة إذا قطعـــتها فكـــأنّ تلـــك الأحاديث مُخترفة مقتطعة. وقيل معناها يطرف بها كما يُطـــرف بالثمرة. وقيل هو من الخَرَف وهو فساد العقل لأن الخَرِف يتحدث بما شـــاء. وقـــيل: أصله أنّ رجلاً يُقال له خُرافة أخذته الجن فلما خلص منه كان يـــتحدث بأحاديـــث غريبة فيستطرف حديثه، وربما استبعدوه فكذّبوه فسمي كلّ حديث يشبهه حديث خُرافة"[4].

---

(1) شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، ص٣٧. انظر كذلك: ولا عطر بعد عروس في كتاب شرح غريب المقامات الحريرية، دراسة وتحقيق محمد رجب ديب، ط١، دار الأحـــباب، بـــيروت، ١٤١٢هـــ/ ١٩٩٢، ص٣٨، قصة السموءل بن عادياء اليهودي، شـــرح غريب المقامات الحريرية، ص٤١٣-٤١٤، حرب البسوس، شرح غريب المقامات الحريـــرية، ص٢٤٥ وتفـــرّقوا أيادي سبأ، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤٢، وحال الجريض دون القريض، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٢٥٥-٣٠٠.

(2) المصدر نفسه، ص١٨٢-١٨٣.

(3) المصدر نفسه، ص٤٩.

(4) المصدر نفسه، ص٢٧٤-٢٧٥.

المـــنادمة والسمر: "المنادمة المحادثة في الليل، ومنه النديم وهو الذي يشرب مـــع الإنسان يؤانسه. واشتقاقه من الندم لأنه لا ينفك من كلمة يندم عليها، وقيل لأنـــه يُندم على فراقه وقيل هو مقلوب من المدامنة وهو الإدمان"[1]. و"السمر: سمرت تحدثت ليلاً مع جماعة وأصله من السمر وهو سواد الليل"[2].

ولـــم يـــتعدَ حـــد هذه الأنواع السردية التي عرض لها العُكبري منحى الإيجـــاز الذي ميز شرحه. وقد اكتفى بتعريفها وحدها لغوياً ومعجمياً، وجعله هـــذا الـــتعريف يقـــف عاجزاً عن تتبع تطور هذه الأنواع السردية، ولا سيّما المقامـــة. ومن المباحث السردية الطريفة التي نجدها في شرح العُكبري حديثه عمَّـــا وضـــعه الـــناس علـــى ألسنة الجماد والحيوان للتنبيه والتمثّل. إذ يقول العُكـــبري: " إنَّ الـــناس وضعوا كلاماً ينسبونه إلى الحيوان غير الناطق وإلى الجمـــاد للتنبـــيه والتمـــثّل، فمن ذلك ما قالت العرب على لسان الضأن: " أوّلدُ رُخـــالاً وأُجـــزُّ جُفَـــالاً وأُحلَبُ كُثَبَاً ثِقالاً ولم ترَ مثلي مالاً. وقد قالت السمكة للضب: رد الماء. فقال: أصبح قلبي صَرِداً لا يشتهي أن يَردا. إلا عَرَاراً عَرِداً وصلِّيانا بَرِداً، وعَنْكثاً مُلْتَبِداً. قيل للهلال ما أنت ابن ليلة: فقال: رضاعُ سخيلة. وقالت النخلة للنخلة: أبعدي ظلك عن ظلتي حتى أحْمل حِملكِ وحِملي"[3].

وقـــد أدرج العُكبري هذه الحكايات ضمن التنبيه والتمثّل أي الحكايات ذات المغـــزى مثل كليلة ودمنة على خلاف المبرّد الذي أدرجها ضمن تكاذيب الأعراب.

جـــ- شرح المقامات الحريرية للشَريشي:

صنّف الشَريشي (ت٦١٩هـــ) ثلاثة شروح لمقامات الحريري. وذكر له السيوطي هذه الشروح الثلاثة دون أن يسميها[4]. على حين وصفها المقري

---

[1] شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٨.

[3] شرح ما في المقامات الحريرية، ص١٩٢-١٩٥.

[4] بغية الوعاة، ج١، ص٣٣١.

نقـلاً عـن ابـن الأبّار بأن الشّريشي "شرح مقامات الحريري في ثلاث نسخ كـبراها الأدبية، ووسطاها اللغوية، وصغراها المختصرة"[1]. ونجد في (كشف الظـنون) تفصيلاً أكبر لهذه الشروح فالشرح الأول أو الشرح الكبير" لم يترك فـي كـتاب من شروحها فائدة إلا استدرجها فصار شرحاً يُغني عن كل شرح تقدّمـه، ولا يُحتاج إلى سواه في لفظ من ألفاظها، وقد أخذ من شرح الفَنْجَديهي شـيئاً كثـيراً كمـا ذكره فيه، وأول الكبير للشّريشي الحمدلله الذي اختص هذه الأمـة بأفصـح الألسـنة...إلخ" أمّا الشرح الثاني وهو (الشرح المتوسط)، فقد اقتصـر فـيه علـى شـرح غريـب اللغـات، ولم يلتفت إلى ذكر شيء من المحاضـرات لمّـا سـأله أهل سجلماسة أن يشرحها لهم بأسهل ما يمكن من العبارة إذ لغتهم بربرية فشرحها شرحاً مجرداً وممزوجاً"[2]. ويبدو من الشرح الثانـي الـذي صـنّفه الشّريشي لأهل سجلماسة أنّه، أي الشارح، كان يخضع لحاجات المتلقين في سبيل تيسير تلقي هذه المقامات لديهم.

وكانـت شـروح الشّريشي تُقرأ على طلبة العلم. ويورد المقري خبراً نقـلاً عن ابن الأبّار الذي لقي الشّريشي بدار الشيخ أبي الحسن ابن حريق من بلنسـية قبل توجهه إلى إشبيلية في سنة ست عشرة وستمئة " وهو إذ ذاك يقرأ علـيه شـرحه للمقامـات فسـمعت عليه بعضه وأجاز لي سائره مع رواياته وتوالـيفه"[3]. كمـا كان أبو الحسن، علي بن محمد بن علي الرُّعيني الإشبيلي (ت٩٦٦هـ) واحـداً من تلامذة الشّريشي، ويقول عنه: " لقيته بشَريش عام خمسـة عشـر وست مئة، وحضرت مجلسه وأخذت عنه، وأجاز لي جميع ما رواه وألفـه"[4]. ويبدو أنّ ضخامة الشرح الأول الكبير كانت مدعاة لاختصار

---

[1] المقري، نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

[2] كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٧.

[3] نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

[4] الرُّعينـي، برنامج شيوخ الرُّعيني، حقّقه ابراهيم شبوح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٧١هـ/ ١٩٦٢م، ص٩٠.

كـــان أول من قام به الشَريشي ثم تبعه في ذلك شُرّاح آخرون كان من أظهرهم شهاب الدين أحمد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هـ) [١].

وقد ضمَّن الشَريشي خطبة مقدمة شرحه الكبير طائفة من الأمور التي تفصـــح عن منهجيته في هذا الشرح. فقد بدأ الخطبة بخطاب عقائدي ينبّه على الصـــلة الوثـــيقة بيـــن اللغة العربية الفصحى والإسلام" فاش احتفى هذه الأمة بأفصـــح الألسنة، وأفسح الأذهان، وشرّف علماءها بالاقتتان في أفانين البلاغة والبـــيان"[٢].ويـــتجاور الخطـــاب العقائدي في هذه المقدمة جنباً إلى جنب مع خطـــاب السلطة، فالشرح موجه إلى قارئ ضمني هو، أمير المؤمنين الموحدي أبـــو عـــبدالله، ويـــرد ذكر هذا القارئ الضمني مرتين في الخطبة الأولى في مفتـــتحها والأخرى في خاتمتها[٣]. وأحسب أنّ ذكر هذا الراعي الرسمي عادة دأب علـــيها المؤلفـــون والشُـــرّاح القدامى الذين كانوا يطمعون في أن يحظوا برعاية السلطان.

وقـــد كان إعجاب الشَريشي وانبهاره بمقامات الحريري الدافع الرئيسي الـــذي جعله ينشىء هذا الشرح إلى جانب المنطلقات الأخرى التي أشرنا إليها عـــندما تحدّثـــنا عن الخطاب العقائدي وخطاب السلطة. فمقامات الحريري هي التـــي " بزّ (بها) البلغاء فائقاً، وأتى بالمعنى الدقيق للفظ الرقيق مطابقاً، وخلّدها تاجاً على هامة الأدب وتقصاراً"[٤].

وأفصـــح الشَريشي في خطبة مقدمته كذلك عن كيفية تلقيها (السماع)، فهـــو يفصله جيلان عن الحريري فالرواية الأولى: " كان أول من أخذت عنه

---

[١] كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٨.

[٢] الشَريشـــي، شـــرح مقامـــات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ج١، ص٣.

[٣] انظر المصدر نفسه، ج١، ص٣، ص١٠.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص٥.

روايـــتها، وتلقيت منه درايتها ببلدي الشيخ الفقيه المحدّث الراوية أبي القاسم بن عبد ربه القيسي المعروف بابن جمهور عن منشئها أبي محمد الحريري"[1].

والرواية الثانية: "حدّثني بها أيضاً ببلدي الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهـــري عـــن ابن جمهور المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبي الحجّاج القضاعي، كلاهما عن أبي محمد الحريري"[2].

الرواية الثالثة: "حدّثني بها أيضاً إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبدالله بـــن محمد بن عبدالله الحجري عن القضاعي، وحدّثني بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشي المعروف بالخشوعي عن الحريري"[3].

الـــرواية الـــرابعة: "حدّثنـــي بها أيضاً الشيخ الفقيه الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشني بسنده بعد وقوفه رحمه الله على هذا الشرح وأمر لي بتكميله"[4].

وأشار الشَريشي في خطبة-شرحه كذلك إلى إفادته من شروح المقامات ومـــن كتب أخرى دون أن يسميها قائلاً: " لم أدعُ كتاباً أُلِفَ في شرح ألفاظها، وإيضـــاح أغراضها، وتبيين الإنصاف بين انفصالها واعتراضها إلا دعيته"[5]. ولكـــنه يصرح بوجود نص سيكون بؤرة التفاعل النصي في شرحه، وأعني به شـــرح الفَنْجَديهي فهو النص الذي حظي بإعجاب الشَريشي وجعله يعيد النظر

---

[1] الشَريشي، شرح مقامات الحريري ، ج١، ص ٥.

[2] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ج١، ص٥.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص٦، عن شيوخ الشَريشي انظر: برنامج شيوخ الرُعيني، ص٩٠-٩١؛ المراكشي، السفر الأول من كتاب الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ص١، ص ٢٦٨-٢٧٠.

[5] المصدر نفسه، ج١، ص٦.

فـيما قـرأه من كتب واستوعبه من شروح سابقة. ولقد وصف ابن خلكان هذا الشـرح بأنـه "شرح مُطوّل، استوعب فيه ما لم يستوعبه غيره، وأنه يقع في خمس مجلدات كبار، وأنه كتاب مشهور كثير الوجود بأيدي الناس"[1]. ويرجع ابـن خلكـان عنصـر الطول في هذا الشرح إلى كون القَنْجَديهي، معلم الملك الأفضـل ابن السلطان صلاح الدين، "حصّل بطريقه كتباً كثيرة نفيسة غريبة، وبها استعان على شرح المقامات"[2].

- تشكّل نص الشَريشي:

مـثّل المـنحى اللغوي اتجاهاً مميزاً في شرح الشَريشي فهو يقول في مقدمـته: " أودعـته من اللغات أصحها وأوضحها وأسلسها قياد لفظ وأسمحها، وأولاهـا بالصـواب في مظان الاختلاف وأرجحها، ونسبتُ المشكل منها إلى قائله من جهابذة العلماء، وجمعت بين مشهور اللغات ومشهور الأسماء"[3]. وقد حشـد الشَريشـي في مؤلفه الموسوعي كتباً كثيرة وشروحاً مختلفة منها كتب اللغة مثل تهذيب اللغة للأزهري، ونوادر الشيباني، وأبي زيد، وكتب ابن قُتيبة، وابن السكيت وغيرها.

- الـنص الموازي: يتسم شرح الشَريشي شأنه في ذلك شأن شرح القَنْجَديهي بالسـمت الاستطرادي أو الطابع الاستطرادي. وكما برّر الجاحظ في كتبه لهذا المـنحى من الكلام فإنّ الشَريشي يتوجه إلى المتلقي في حديثه عن الإحماض الذي " هو الانتقال من الشيء إلى الشيء، وأصله من الإبل ترعى الخلّة، وهي حُلْـو المرعى، فتملّه فتنتقل إلى الحمْض تأكل منه فيُذهب الحمْض عن قلوبها اسـتيلاء الحـلاوة فتنشط بذلك على المرعى فيقال: أحمض الرجل إحماضاً.

---

(1) وفيات الأعيان، م٤، ص٣٩٠.

(2) المصدر نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

(3) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٨.

والعـــرب تقول الخُلة خبز الإبله، والحِمْض فاكهتها، فأراد به تنقلّه في المقامات مـــن حكايـــة فائقة إلى قضية رائعة، ومن موعظة تُبكي إلى ملهية تُسلّي. وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفيٌ للملل والكسل عن قارئها"[1].

وقـــد مثّل النص الاستطرادي في شرح الشَريشي نصاً ثقافياً يكوّن ما أسـماه ابـــن خلّـــدون (علم الأدب) عند العرب الذي يعني " الأخذ من كل علم بطـــرف"[2]. وكان سبيل الشَريشي لتكوين هذا النص الثقافي تجاور النصوص علـــى اخـــتلاف مشـــاربها؛ إذ يتجاور النص الشعري والنص النثري والنص التاريخـــي، وجغرافيا المكان الأسطوري. وإلى جانب كتب اللغة والأدب التي اعـــتمدها الشَريشـــي شكلّت كتب التاريخ والرحلات جانباً من هذا الشرح مثل تواريـــخ الطـــبري، والمسعودي، واليعقوبي، وكتب الرحلات مثل رحلة شيخه ابن جُبير.

وقـــد وظّف الشَريشي المنحى الإخباري (الخبر) في حديثه عن الأعلام الـــواردة في (مقامات الحريري). وعلى الرغم من كون الإشارات التي جاءت عـــن الأعلام في مقامات الحريري موجزة مقتضبة إلا أنَّ الشَريشي حوّل نواة الـــنص الأول أو الخبر الأول إلى تاريخ متخيّل يوازي التاريخ الحقيقي. ويقول الشَريشـــي في حديثه عن نسوة تاريخيات " على أنه لو حابتك شيرين بجمالها، وزُبـــيدة بمالهـــا، وبلقـــيس بعرشها، وبوران بفرشها، والزباء بملكها، ورابعة بنســـكها وخُنْدُف بفخرها، والخنساء بشعرها في صخر، لأنفت أن تكون قصيدة رحلـــي وطـــروقة فحلي"[3]. ويحافظ الشَريشي على عنصر المتخيّل في أخبار هـــؤلاء النسوة إذ يخطئ في نسبة شيرين ويجعلها ابنة أبرويز من هرمز. وهو

---

[1] شرح مقامات الحريري ، ج١، ص٣٢.

[2] مقدمة ابن خلدون، ص ٣٤٣.

[3] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٤١.

كسرى أبرويز بن هرمز. غير أن شيرين في حقيقة الأمر زوجة كسرى أبرويز بن هرمز وهي ليست من أصل "ساساني"، ولكنها أرمنية وكانت مسيحية. ويُفصّل الشّريشي في أخبار بوران ويجعلها مطولة في ثماني صفحات. ويذكر قصة الزنبيل الأسطورية التي فنّدها بعض المؤرخين. كما يورد الشارح بلقيس التي لم يرد اسمها في القرآن الكريم اعتماداً على الإسرائيليات، ووصف الشّريشي عرش بلقيس الأسطوري ووصفه لا يختلف عما نجده عند بعض المؤرخين المسلمين.

وكوّنت الجغرافيا المتخيّلة جانباً من شرح الشّريشي، فالمكان عند الشّريشي ليس هو المكان الجغرافي ذي الأبعاد المحدودة. وإنّما تدخل الأسطورة والمتخيّل في تكوينه ليضحي "علامة ثقافية "[1]. كما تتجاور جغرافيا المكان المتخيّلة مع الوصف الأدبي عندما يوظّف نُقولاً كثيرة من رحلة ابن جُبير إلى بلاد المشرق مثل وصف دمشق: " وقال شيخنا ابن جُبير مدينة دمشق هي جنة الشرق، ومطلع حسنه المونق، وعروس المدن، قد تحلّت بأزاهير الرياحين، وتجلّت في حلل سُندسية ..."[2].

وعلى الرغم من السمة الاستطرادية الموسوعية لشرح الشّريشي إلا أنه لم يستثمرها في بيان مفصل للأنواع السردية في العربية، ولم يخرج تعريفه للمقامة وسواها من ضروب الكلام عن الحد الذي وضعه سابقوه من شُرّاح المقامات الحريرية. فالمقامات على سبيل المثال هي "المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يُسمى مقامة ومجلسا لأنّ المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس، ولأنّ المحدث يقوم بعضه

---

(1) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٣٤٦، "وصفه مدينة الإسكندرية".

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٤.

تـــارة، ويجلس ببعضه أخرى. قال الأعلم: المقامة المجلس: يقوم فيه الخطيب يحض على فعل الخير"[1].

ولم يختلف مفهوم المثل عنده عن الحكاية الوعظية ذات المغزى، وهو مـــا وجدناه عند ابن الخشّاب في تعليقه على كلام الحريري " ومن نقد الأشياء بعيـــن المعقـــول، وأنعم النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفـــادات، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات"[2]. ويقول الشَريشـــي: " أراد مـــا أُلفَ من الكتب مما له حقيقة له في الظاهر، وقد ضمّن الحكـــم الشافية في الباطن، مثل كتاب كليلة ودمنة وغيره، مما أُلفَ على ألسنة مـــا لا عقـــل له ولا روح. وكذلك المقامات وإن كان ظاهرها كذباً فالقصد بها تمريـــن الطالـــب وتهذيبه وتزكية عقله، وأن يكتسب تجارب الدنيا في حكايات السّـــروجي فـــيكون مُنـــبّهاً لما يطرأ عليه من النوازل فتؤمن على عقله الغفلة والخديعـــة إلـــى مـــا ينضاف إليه من تعليم صنعة الكتابة والشعر، فإنّها أعون شيء عليها"[3]. ومن الأنواع السردية التي عرض لها الشَريشي وجاء عرضه موجـــزاً للغاية الملح، والنوادر، والكنايات، والأحاجي، والفتاوى اللغوية، وملح القصـــاص، والـــنادر، والغريـــب، وحديث خُرافة، والقصص، والخبر المأثور والأسمار، والأحاجي، والنديم والأطروفة[4].

وشكّلت الأمثال جانباً من النص الثقافي الاستطرادي أو النص الموازي فـــي شـــرح الشَريشـــي. وقد تحولت الأمثال عنده إلى نصوص إخبارية تأتي روايـــتها في كثير من الأحيان على لسان رواة متعددين. ومن ذلك حديثه عن

---

[1] شرح مقامات الحريري ج١، ص٢٢.

[2] المقامات الأدبية، ص٢٢.

[3] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٤٤.

[4] انظر: المصدر نفسه، ج١، ٣٠، ٣١، ٦٩، ١٨٦، ٢٢٥، ج٢، ص٢٠٣.

(خفـــي حنيـــن) في المقامة العاشرة[1]. فأقام الشارح بذلك للنص وجهة النظر الطوّافـــة أو الجوّالة. ومن الأمثال الأخرى التي تضمّنت أخباراً وحكايات ذات مـــنحى ســـردي: "لا عطـــر بعـــد عروس"[2]، "طلب أثراً بعد عين"[3]، "حال الجريض دون القريض"[4]، و"دقوا بينهم عطر منشم"[5].

* * * *

وعلـــى الـــرغم من تغييب الموروث النقدي والبلاغي للقص العجائبي والسيرة الشعبية بفعل عوامل عدة بيناها في سياقاتها إلا أنّ القص لم يمتثل لهذا التغييب، واستمرّ في تحوّلاته وتشكّلاته عبر قرون عدة. وعلى الرغم من تعدد أنمـــاط تلقـــي الأنـــواع السردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى ما بين تلقٍّ تأصـــيلي، وتفاضـــلي، ومـــتعالٍ إلا أنّ جهود هؤلاء النقاد قصرت الموروث الســـردي علـــى الأنمـــوذج اللغـــوي كما هي الحال في حكايات كليلة ودمنة لابـــن المقفـــع والمقامات ولا سيّما مقامات الحريري. في الحين الذي نلمح فيه عـــند بعـــض شُـــرّاح المقامات الحريرية التفاتات يسيرة إلى المناحي السردية والثقافية لهذا النوع السردي.

---

(1) شرح مقامات الحريري ، ج١، ص٤٤٣.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٣-٣٥٤.

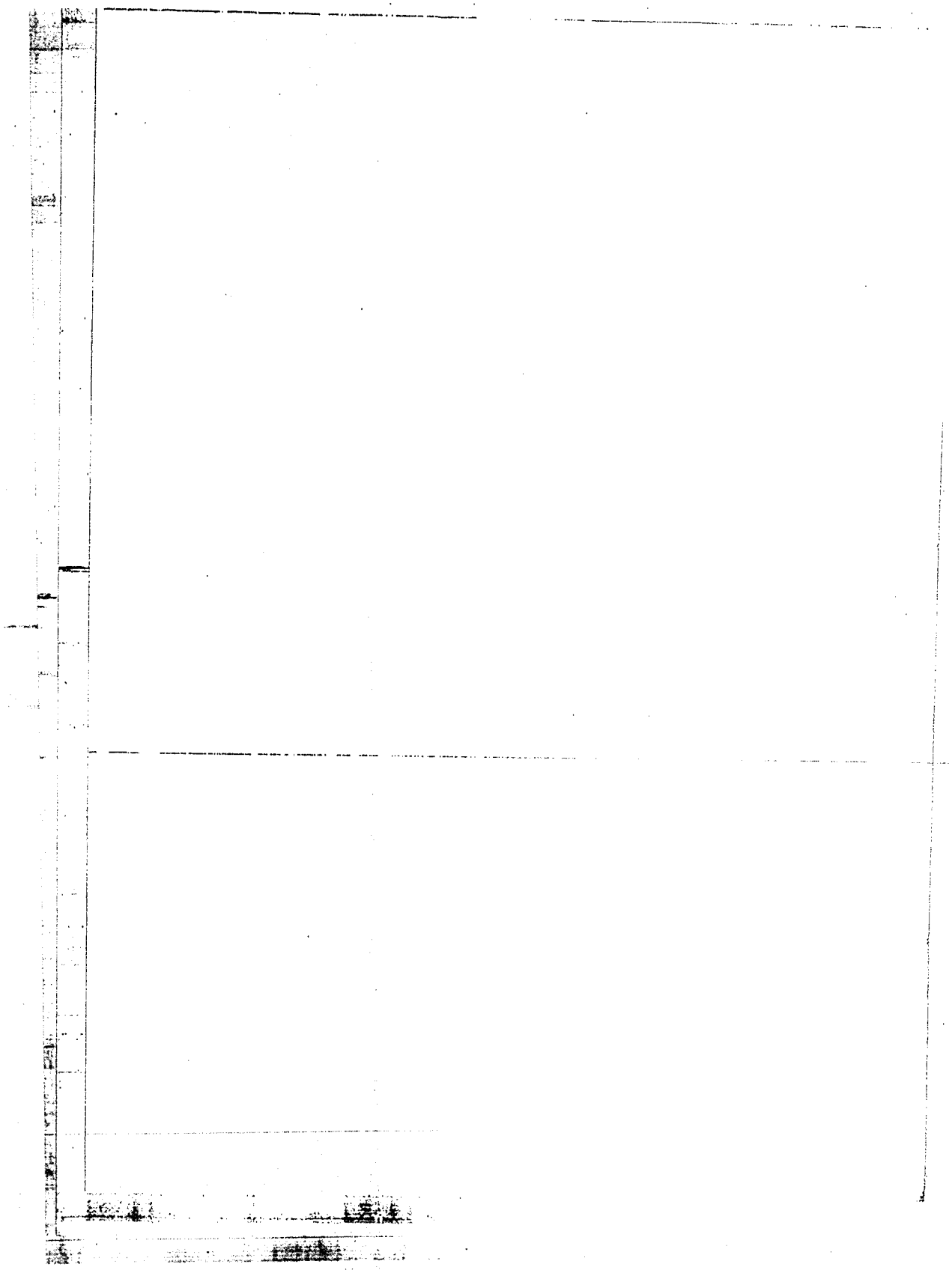
(3) المصدر نفسه، ج١، ص٤.

(4) المصدر نفسه، ج٢، ص١٢١-١٢٢.

(5) المصدر نفسه، ج٥، ص٢٢٨.

الفصل الثاني

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد



الفصل الثاني

آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد

يسعى هذا الفصل إلى بيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد؛ أي النقد الذي استضاء بمنجزات النظرية النقدية الغربية مثل الشكلانية والبنيوية وما بعد البنيوية، ونظريات السرد، والنقد الثقافي.

ويقوم هذا الفصل على ركائز تبحث في سرديات التلقي، وفي نقد النقد لهذا الموروث السردي في المشهد النقدي العربي كما تشكّل منذ القرن التاسع عشر وصولاً إلى المشهد النقدي المعاصر، وهذه الركائز هي:

أولاً: تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي.

ثانياً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث.

ثالثاً: تلقي الموروث السردي في النقد الجديد.

ونشير إلى أننا لم نتناول التلقي المقارن للأنواع السردية الكبرى وهي: (القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، مع معرفتنا أنه يشكل جانباً مهماً من جوانب تلقي الموروث السردي رغبة منا في تحديد إطار البحث وحصره. فالتلقي المقارن يستدعي الخوض في بحر واسع من دراسات المستشرقين والمستعربين في أكثر من لغة. ولهذا اكتفينا بالإشارة إلى الجهود الاستشراقية وتوظيفها في عدد من مواضع هذا الفصل.

أولاً: تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي:

أ- تلقي الموروث السردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

شهدت المرويات السردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، تلقياً واسعاً واهتماماً كبيراً عند المستشرقين، وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وهو العصر الذي شاعت فيه عند الغرب صورة الشرق المنمطة بفعل المؤثر الاستشراقي، والمركزية الغربية، وأدبيات المذهب الرومنطيقي Romanticism . وأحسب أن الأهمية الكبرى التي حظيت بها المقامات في تاريخ السرد العربي القديم ونقده كانت سبباً في التفات بعض المستشرقين إليها ومنهم الفرنسي البارون دي ساسي S.de Sacy (ت ١٨٣٨م)؛ فقد نشر هذا المستشرق مقامات الحريري إلى جانب كتاب كليلة ودمنة مع شروح مستوفاة في مجلدين[١].

وحظيت مقامات الحريري بعناية مستشرقين آخرين منهم لومسدن Lomsden (ت ١٨٠٩م)، وكوسان دي برسفال Caussin de Perceval (ت ١٨٣٥م)، وآرنست فردريك روز مولر E.F. Rose Muller (ت ١٨٣٥م)[٢].

ونالت ألف ليلة وليلة نصيباً كبيراً من جهود المستشرقين. فقد كان المستشرق الألماني هابخت C.M. Habicht (ت ١٨٣٩م) أول من طبع كتاب ألف ليلة وليلة سنة ١٨٢٥، ونشر منه ثمانية أجزاء ثم أنجز سائره فليشر

---

[١] انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ط٣، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص٦٩. وقد أفاد دي ساسي في شرحه لمقامات الحريري من شروح أربعة هي: " كتاب الإيضاح في غريب المقامات الحريرية" للمطرّزي، وكتاب " شرح ما غمض من الألفاظ اللغوية من المقامات الحريرية" لأبي البقاء العُكبري، و" شرح المقامات" للشّريشي، وشرح الشيخ شمس الدين أبي بكر محمد بن أبي بكر الرازي؛ انظر التصدير الذي وضعه دي ساسي، في: كتاب المقامات للشيخ الحريري مع شرح مختار للبارون سلوستر دي ساسي"، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣، ص٣.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص٦٩، ٧٠.

Flisher [1]. وقـام بورغشـتال Porgushtal (ت ١٨٥٦م) بنشر حكايات لم تكـن شائعة من ألف ليلة وليلة[2]. ونشر المستشرق الفرنسي J.J.Marcel في بـاريس وليبزج ١٨٢٨م "حكايات الشيخ المهدي" أو " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم والناعس" للشيخ محمد الحنفي المعروف بالمهدي[3].

وفـي الحيـن الذي تقبّلت فيه الذائقة الأوربية كتاب (ألف ليلة وليلة) فـإنّ مقامات الهمذاني والحريري جرى اختزالهما في البعد اللغوي والتعليمي، وانحصـر تلقـيهما علـى الأوساط الاستشراقية فقط. وقد نعت آرنست رينان Renan كـتاب مقامـات الحريـري بأنّه " كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والـذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوّره في مجال سوء الذوق" [4].

---

[1] انظر : لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص ٧١.

[2] انظر: محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط٢، منشـورات مركـز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م، ، ص١١؛ عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣ م، ص٣٨.

[3] انظر: محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، حكايات الشيخ المهدي، هل هي أول مجموعة قصصـية فـي أدبـنا الحديـث؟، مجلـة فصـول، المجلد العاشر، العدد الثاني، يوليو، أغسطس، ١٩٩١، ص١٩٧-٢٠٦. والشـيخ محمـد الحنفي المعروف بالمهدي وُلِدَ مَن والدين قبطيين في مصر سنة ١٧٣٧م، وكان اسمه هبة الله ثم أسلم وهو صغير دون البلوغ، وتقدم في المناصب، وألقى الدروس في الأزهر، ورافق طوسـون باشـا في حرب الوهابيين، وصارت إليه رتبة شيخ الإسلام سنة ١٢٢٧هـ (١٨١٢م) وتوفي سنة ١٢٣٠هـ (١٨١٥م). وله كتاب روايات على شكل ألف ليلة وليلة دعاه " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المسـتنيم والناعس"، ونشره مارسل بعنوان " الليالي العشر المشؤومة حكايات عبد الرحمن"، انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣١؛ محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، ص١٩٧.

[4] عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٥م، ص٧٥، ويمكن أن نفسر عـدم تقبل المقامات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر باختلاف أوساط التلقي وأنساقها الثقافية، إذ يرجع فـان ديـك لاخـتلاف الظواهر الثقافية وشيوع أنواع من النصوص بما في ذلك البنيات النسقية، والأسلوبية، والبلاغـية بين ثقافة وأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره. انظر: فان ديك، النص بنياته ووظائفـه، ضـمن: نظـرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص٧٨.

وتكشف لنا شهادات الرحّالة الغربيين إلى بلاد المشرق العربي في القرن التاسع عشر الميلادي عن رواج مرويات السيرة الشعبية والحكايات العجائبية. إذ يذكر ج. دي. شابرول G.de Cohabrol في كتابه (وصف مصر) بأنّ آلاف الأشخاص في القاهرة كانوا يترددون يومياً على المقاهي، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية. وفي حديثه عن المصريين المحدثين يذكر أنّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة مقهى تستقبل المقاهي الفخمة منها بين مئتين ومئتين وخمسين زائراً كل يوم. ويتزاحم الجمهور في المقاهي حيث الرواة والمنشدون يقصون بحماسة ملتهبة مغامرات عجيبة تخلب الألباب بطريقة فريدة[1].

ويقدم محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين) إحصاءات بالمقاهي آنذاك؛ فيذكر أنّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تُعمّر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصاص، أو سماع الرباب من الشعراء الكذّابين الذين يقصون عليهم قصص زناتة، وسيرة بني هلال، وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو "دون جوان"[2].

- ويذهب محسن جاسم الموسوي إلى أن "عدم ذيوع المقامات والسير عند المتلقي الأوربي يرجع إلى طبيعة الوسط المستقبل، وهو وسط مبني أولاً لا يتحمس لسخرية المقامات أو نقدها أو طريقتها في الحوار أو في اعتماد النوادر والأخبار. كما لا يتحمس مثل هذا الوسط لسير الفروسية التي استجاب لها وسط أسبق في قرون ماضية قبل ظهور المدنية الحديثة". الرواية العربية، النشأة والتحول، ط١، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦ص١٦، ١٧.

(١) وصف مصر، المصريون المحدثون، ترجمة زهير الشايب، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٣٨-١٤٠.

(٢) انظر: محمد عمر، حاضر المصريين، أو سر تأخرهم، تحقيق: مجدي عبدالحافظ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٤٨-٢٤٩، [عن نسخة مصورة عن الطبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٠٢م]، وربما كان هذا الإقبال الكبير على تلقي مرويات السير الشعبية سبباً في طبعها وتداولها طوال القرن التاسع عشر؛ إذ طبع سليمان التونسي سيرة "عنترة بن شداد". وقام الكونت رشيد الدحداح بطبع سيرة عنترة بن شدّاد تلاه بعد ذلك نخلة قُلفاط الذي نشر سلسلة متصلة من السير الشعبية والحكايات منها: (حمزة البهلوان)، (وبهرام شاه) و (فيروز شاه) و (ألف نهار ونهار). وأشرف خليل سركيس على نشر (ألف ليلة وليلة)، ثم (سيرة عنترة). انظر: لويس شيخو، ص٢٧٠ . وقد وصف إدوارد لين في كتابه (عادات -

ومـــن الأمور المستظرفة لجوء السلطة إلى نشر خطابها الرسمي غير الرائج عند المتلقين من عامة الشعب مستعينة بمرويات السير الشعبية. إذ يذكر لويـــس عـــوض أنّ صحيفة (جرنال الخديوي)، التي صدرت باللغتين التركية والعربـــية عـــام(١٨٢٧م) وتحولـــت بعـــد عـــام واحد إلى جريدة (الوقائع المصـــرية)، كانت متخصصةً في الأخبار الرسمية للدولة. وكي تقوم السلطة بـــترويج هذه الصحيفة وأخبارها بين الناس كانت تنشر بعض حكايات ألف ليلة ولـــيلة لإقـــبال الـــناس عليها[١]. وقد أصبح التقليد الذي أرسته جريدة(الوقائع المصـــرية) نهجـــاً ســـارت علـــيه فيما بعد عدد من الصحف والمجلات التي خصصت للسير والقصص باباً أسمته "باب الفكاهات"؛ أي الروايات نشرت فيه السير الشعبيّة إلى جانب القصص الموضوعة أو المترجمة[٢].

وفي مقابل رواج هذه المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانـــب المتلقين سيتشكل موقف متعالٍ للثقافة المتعالمة (العالمة) منها سنجده عـــند كـــل مـــن محمـــد عبده ومحمد حسين هيكل وغيرهما. وهو الأمر الذي سنتناوله تفصيلاً في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي المتعالي[٣].

وقـــد تأثّـــر بهـــذه المقامات وخاصة مقامات البديع والحريري بعض الأدبـــاء المصـــريين والشوام في القرن التاسع عشر. ومن أوائل هؤلاء السيد أحمد ابن عبد اللطيف البربير الحسيني (ت١٨١١م) الذي ذكر لويس شيخو أنّ

- المصريين المحدثين وتقاليدهم) الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من (مغامرات الأميرة ذات الهمة) التي تتألف من خمسة وخمسين جزءاً لم يفلح بعد طول البحث إلا في تأمين قسم يتضمن الأجزاء الثلاثة الأولى إضافة إلى قسم آخر يشمل الجزءين السادس والأربعين والسابع والأربعين. انظر: إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص٤٢٤.

(١) انظر: لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، ط٤، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م، ج١،ص٤٠٠.

(٢) انظـــر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي ١٨٧٠/١٩١٤م، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص١٧.

(٣) انظـــر: هـــذا الفصـــل، ص ٤٥٢ وما بعدها. الموروث السردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

لـــه تآليف أدبية ومنظومات أخصها مقاماته التي يبتدئ أولها بقوله:" حكى بليغ هـــذا الـــزمان والعصر في حديث ألذ من سلافـــة العصر "[1]. ومن المقامين الآخريـــن الذيـــن اتخـــذوا المقامة مثلاً يحتذونه ومنوالاً ينسجون عليه حنانيا المنير، ونقولا الترك (ت ١٨٢٨م)، وإبراهيم الأحدب (ت١٨٩١م)، والشُّدياق (ت ١٨٨٧م)، واليازجي (ت ١٨٧١م)، وسواهم[2].

وقد بذل كتاب النثر هؤلاء جهوداً كبيرة من أجل بعث تقاليد النثر القديم وترسيخ أنموذج أدبي عدوه معياراً أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية) هو مقامات الحريري التي جرى اختزالها في بعدها اللغوي فقط كما فعل المستشرقون من قبل. ولذا يرى بيير كاكيا Pierre Cachia أنّ موقف كتاب النثر هذا كان عائداً إلى أنّ استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقع أن يبدع أحد الكتاب في مجاله. وكان التصوّر يذهب إلى أنّ" المهارة الفائقة هي في استخدام الكلمات"[3].

وتمثل مقامات ناصيف اليازجي (ت١٨٧١م) خير أنموذج لتقاليد كتاب النـــثر (الصـــفوة الثقافـــية) فـــي القرن التاسع عشر. فقد حدّد اليازجي هدفين رئيســـيين أراد تحقـــيقهما أولهمـــا المنحى اللغوي من خلال احتذاء الأساليب الســـردية التقلـــيدية. فقـــد أكّـــد اليازجـــي أنه تحرّى في كتابه ما استطاع من

---

[1] لويـــس شـــيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٢٥، وانظر ما قاله لويس شيخو عن المعلم إلياس أده (ت ١٨٢٨م): " وقـــد عـــارض أصـــحاب المقامات فوضع منها إحدى عشرة مقامة نسبها إلى راوٍ دعاه الحازم ومســـفار فكه سماه أبا النوادر. وفي كتابنا (علم الأدب) (٢٧٨:١) مقامة منها وهي الأولى المدعوة بالديرية نسبة إلى دير القمر، قدّمها المؤلف للأمير بشير وأودعها من حسن التعبير وبديع اللفظ وبليغ المعاني ما يدل على براعته في فنون الإنشاء"، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣٩.

[2] انظر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي، ص١٢ .

[3] بيـــير كاكيا، كتاب النثر، ترجمة عفت خوقير، ص٥٦٧، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربـــي الحديـــث، تحرير عبد العزيز السبيّل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جده، ١٤٢٣هـــ/٢٠٠٢م، رقم (١٢١).

" الفوائـــد، والقواعد، والغرائب، والشوارد، والأمثال، والحكم، والقصص التي يجـــري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسن الأســـاليب، والأســـماء النـــي لا يُعـــثر عليها إلا بعد جهد التفتير والتنقيب"[١]. والهـــدف الآخـــر الـــذي سعى اليازجي إلى تحقيقه هو المحاكاة السردية لرواد المقامات؛ إذ يعترف بأنه جاء متطفلاً على " مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفـــيق أحاديـــث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ( ) وذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[٢].

ولـــم يلتزم أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م) في كتابه (الساق على الساق في ما هو الفارياق) شكل المقامة التزاماً تاماً. فقد كان كتابه مزيجاً من محاكـــاة المقامـــة العربية. وهو في جانب ثانٍ صدى للمؤثرات الفكرية الغربية التـــي عـــرفها الشدياق مباشرة. وهو في جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التـــي كانت سائدة في المرويات السردية العربيّة كالسير الشعبيّة وحكايات ألف ليلة وليلة[٣]. والكتاب كذلك "نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان، والثقافات، والديانات"[٤].

ومـــثّل المـــوروث السردي العربي القديم جانباً من الموضوعات التي دارت حولها بعض مسرحيات رواد المسرح العربي. فقد استقى مارون النقّاش (ت ١٨٥٥م) الفكـــرة الأساســـية لمســـرحيته الثانية (أبي الحسن المغفل) من قصـــص ألـــف لـــيلة ولـــيلة[٥]. واستلهم أبو خليل القباني (ت ١٩٠٢م) بعض

---

(١) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ص٩-١٠ .

(٢) المرجع نفسه، ص٩-١٠.

(٣) انظـــر: إبراهـــيم الســـعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٧، ص٣٩.

(٤) جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، مجلة فصول، القاهرة، عدد ٤، ١٩٩٨، ص١٥.

(٥) محمـــد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: التطورات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي، ترجمة ابتسام صادق، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٤٦٥-٤٦٦.

مســـرحياته من الحكايات العجائبية والسير الشعبية كما في مسرحيات (هارون الرشـــيد مـــع أنس الجليس)، و(هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب)، و(الأمير محمود نجل شاه العجم)، و (عنترة بن شدّاد) [1].

ب- الموروث السردي والنقد الإحيائي:

اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السردي فلم يقصروا اهتمامهم على الشعر فقط. ومن أبرز هؤلاء النقاد محمد روحي الخالدي (١٨٦٤/١٩١٣ م) فـــي كتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ١٩٠٤) وقســـطاكي الحمصي (١٨٥٨/١٩٤١م) في كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد ١٩٠٧) .

١- محمد روحي الخالدي وكتابه(تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو):

عُنـــي الخـــالدي في تصديره لكتابه ببيان مفهوم الأدب الذي اتخذ عنده معنى شاملاً يكاد يقترب من مفهوم الأدب، كما عرّفه ابن خلدون، وهو " الأخذ مـــن كل علم بطرف". إذ يقول الخالدي: "أدب كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور، ويشتمل على فنون الشعر، والأغاني، والروايات والقصـــص، وضـــروب الأمـــثال، والحكم، والنوادر، والحكايات، والمقامات، والتاريخ، والسياسة، والرحلة وغير ذلك"[2].

وبيّن الخالدي الصلة بين التحولات الثقافية والتحولات الأسلوبية مورداً مـــثالاً علـــى ذلـــك استقاه من سياقين ثقافيين مختلفين. أمّا السياق الأول فهو الـــتحولات الثقافـــية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر؛ إذ استمر الصراع

---

(١) انظر: محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية، ص٤٧٨.

(٢) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، ط٤، الأمانة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٨٤، ص ٦٠.

بيـــن الأسلوبين الكلاسيكي المتصنع والرومانسي الحر. أمّا السياق الآخر فهو مـــثال مستقى من الأدب الشعبي وأنساق تلقيه عند العوام (الثقافة غير العالمة). إذ يقـــول الخـــالدي: " في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر أي ما بين سني ١٧٧٠-١٧٨٠ جـــاء أدباء الألمان بُطرزٍ جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب، وأقبل الناس عليه إقبالاً عظيماً... ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألفـــوه الامتـــياز بالفضل والعلم بين الخواص، وإنّما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعـــوام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يُقال لهم (بورجوا). فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنع، واستعملوا اللهجة المألوفـــة بيـــن قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كل ما يحدث انفعالاً في النفس وتهييجاً في العواطف بغير تهافـــت على البديع من الألفاظ ولا على رعاية القواعد. وصوّروا في كلامهم الغرائـــب والعجائب التي تتشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها ولا تطمئن القلوب إلا بعد الوصول لنهايتها، فإنّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار. ولذا نرى عوامنا فـــي كل قطر وبلد يدورون وراء القصاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير أبي ليلى المهلهـــل، والزناتـــي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف، والملـــك زاد بخـــت بـــن شـــهربان، وجمـــيع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايـــات. وإذا بـــات بطـــل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر وفهم ما جرى له"[1].

ويؤكّـــد الخـــالدي فـــي موضع آخر من كتابه أهمية مسايرة الأساليب الأدبـــية لمعايـــير الذوق السائد؛ فالأساليب لا تتطوّر من خلال محاكاة النماذج الجاهـــزة فـــيها وإنّمـــا من خلال الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، وفي استجابتها كذلك للأنساق الثقافية التي تصدر عنها. ويترتب على هذا أنّ محاكاة

(١) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص١٥٤-١٥٥.

أنمـــوذج شـــعري أو سردي يحظى باحتفاء الثقافة العالمة مثل المعلقات السبع والمقامات يصبح غير ذي جدوى. وخاصة أن احتفاء الثقافة العالمة (الرسمية) بهـــذه النماذج حصرها في نماذج سردية مغلقة متعالية تمثل الأنموذج الأفضل والأرقـــى الذي يطمح كل مبدع ومنشئ للوصول إليه بعد أن كانت هذه النماذج ذاتهـــا إبداعاً ينفتح على مسارب ثقافية متنوعة. ويقول الخالدي في حديثه عن الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة: " فالتكلُّف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي ونظـــم قصـــيدة ثامنة للمعلقات السبع أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليس فيه كبير فائدة ما دام الأصل في الكلام للمعاني، والمقصود من المعانـــي إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي، ونحن غافلون عن كثـــير من حقائقه، ولا ندري بأي عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساســـنا بهـــذا الوسط الذي نحبه، وهو سجن لنا فهذه المعاني البليغة العالية ينبغـــي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع من الكلام الفصيح بغير تهافت مـــنهم علـــى الكلمـــات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس، وطباق، وقراءة الكلام طرداً وعكساً، وأمثال ذلك مما يعده العقلاء من الملاعب البيانية إذ ليس هـــذا غاية الأدب والغرض منه. وخير اللفظ ما جاء بالطبع والبداهة بلا تكلف، ولا تحرٍّ في القواميس والمنشآت"[1].

---

(1) تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص٦٣-٦٤ . ويقول ناصر الدين الأسد في تعليقه على كـــلام الخالدي: " قيمة هذا الكلام في أنه صدر في تلك الحقبة التي كانت عادة أكثر الأدباء فيها الإفراط في المحسنات اللفظية والتكلف والتقليد وإشارته إلى " نظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع" ربّما كان المقصود بها ما ذكره بعد ذلك في الكتاب نفسه من تقليد أدباء عصره وشعرائه لأدباء العصور الماضية وشعرائها، ومحاولة بعـــض معاصـــريه نظم معلقات سبع على نمط المعلقات السبع الجاهلية، وقد ذكر أسماء هؤلاء الشعراء من معاصريه ومطالع قصائدهم. وأمّا إشارته إلى " سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني " فلعله يقصد بها الشيخ ناصيف اليازجي في (مجمع البحرين)، وهو ستون مقامة حذا فيها حذو الحريري وغيره من الأدباء الذين حاولوا السير على هذا الدرب"، ناصر الدين الأسد، محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٧٨.



حصي، وكتابه (منهل الوّراد في علم الانتقاد):

حديث عن بعض المباحث النثرية والسّردية (القصصية) جانباً

ر هـذا الكتاب الذي يعده بعض النقاد العرب المحدثين أول كتاب عربي في النقد الحديث[1]. واتكأ الحمصي في كثير من مواضع نقده ذا الكتاب على المنهج التاريخي ورواده مثل سانت بيف Saint Beuve، Taine، وبرونتيير Brunetiere، ورينان Renan وغيرهم. وتمثّل المنهج تاريخـي عـنده تمثلاً واضحاً في حديثه عن القصائد القصصيّة المشهورة، والـنوادر المدهشـة، والحكايـات، والـروايات التي " لا تنحصر فوائدها في فصـاحة التعبير وبلاغة السبك فقط بل لها فوائد تاريخية فوق ذلك، فإن إلياذة هومـيروس الشـاعر اليونانـي، ورواية هملیت للشاعر شكسبير الإنجليزي، ومعلقـة (امـرئ القـيس)، وحكايات (كليلة ودمنة)، وما أشبه ذلك من النظم والنـثر، كلها تنطق بأفصح بيان عن زمن تأليفها، وفي كل واحدة منها إيضاح وكشف عن أحوال تلك العصور، وعوائد وأخلاق أهلها، ومعتقداتهم، وأزيائهم يستشفه طرف الناقد بأدنى لمح فهي في الحقيقة تلخيص تاريخ قوم بعينهم"[2].

ولـم يخرج قسطاكي الحمصي في رؤيته للفن القصصي العربي القديم عـن المنظور الذي صدر عنه النقاد العرب القدامى كما أشرنا في حديثنا عن تلقـي المـوروث السـردي عـند النقاد العرب القدامى[3].فالأنموذج السردي

---

(١) انظـر: إسـحق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ص٧٧-٨٣؛ عبد الحي دياب، التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديـد، ط١، دار الكاتـب العربـي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م. ص١١٠-١١٥، يوسف أبو العدوس، نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة: قراءة لكتاب قسطاكي الحمصي (منهل الوّراد في علم الانتقاد)، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٧، ص٣٥-٩٦.

(٢) منهل الوّراد في علم الانتقاد، حرّره وقدّم له، أحمد إبراهيم الهواري، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٩٧.

(٣) الفصل الأول من الباب الثاني.

المفضل عند الحمصي هو أنموذج كليلة ودمنة أي الحكاية الوعظ الأليجورية. أمّا عندما تخرج الحكاية عن وظيفتها الأخلاقية فإنها تصبح "حكايات ملهية" كما هو شأن مقامات الحريري التي خصها الحمصي بالذكر لشهرتها مقارنة بمقامات الهمذاني. وتصبح الحكاية أيضاً عندما تفارق المنافع التربوية والتهذيبية التي وُضِعَتْ من أجلها حكاية منحطة فاحشة محرضة على الرذيلة مثل حكايات ألف ليلة وليلة التي يعزوها الحمصي إلى الرغبة في إلهاء العامة عن حدوث ريبة حدثت في بيوت أحد حكام مصر. إذ يقول: " ... وعندنا من هذا الباب مقامات الحريري، ولكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلا شيئاً ضئيلاً جداً، ثم عندنا كتاب ألف ليلة وليلة، وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس في شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنّما هو حكايات ألفها مجهول أو رجل يسمى الشيخ يوسف بأمر أحد حكام مصر، وقد يكون من الأيوبيين في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس فأوعز إلى الشيخ يوسف أنْ يلهي الناس عن الخوض فيه، وإذا كان في كتاب ألف ليلة وليلة شيء من فن الروايات أو من أدب النفس، فهو أنَّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحط الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله في كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس"[1].

٣- الموروث السردي والملاحم: سليمان البُستاني وتعريب الإلياذة:

قام سليمان البُستاني (١٨٥٦-١٩٢٥م)بمحاولة نقدية رائدة تمثّلت في مقدمته الضافية التي قدَّم بها ترجمته لإلياذة هوميروس. وقد قارن في تلك المقدمة بين الإلياذة والشعر العربي القديم، وانتهى في مقارنته إلى أنّ " اللغة العربية أطول اللغات الحية عمراً، وأقدمهن عهداً، والفضل في كل ذلك للقرآن، فالإلياذة وبلاغتها وسائر منظومات هوميروس وهسيودس، على علو منزلتهما

(١) مَنهل الوُرّاد في علم الانتقاد، ص٣٨١.

لـــم تقـــم للغة اليونانية دعامة ثابتة حتى في بلادها، ولم تقوَ على مقاومة التيار الطبيعـــي ولكـــن القرآن وطّد أركان لغة قريش في بلادهم، وأذاعها في جميع الـــبلاد العربـــية وسائر البلاد التي طال فيها عهد الاحتلال الإسلامي أو كثُرت مخالطة العرب الضاربين في أقطار الأرض للجهاد والتجارة " "[1].

ووقـــف البُســـتاني في مقدمته كذلك عند الملاحم أو منظومات الشعر القصصـــي. وكانـــت الملاحم اليونانية وخاصة إلياذة هوميروس هي الأنموذج الـــذي تشكّلت فيه الملحمة بوصفها جنساً أدبياً وفقاً للبستاني. ولهذا فإنه عندما بحث عن الملحمة في الأدب العربي القديم بصوره المختلفة انتهى بحثه إلى أنّ العـــرب فـــي الجاهلية " لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، مع توقد القرائح، وتوفر معدات الفصاحة في اللغة، لأنّ ذلك النسق في النظم لم يكن من طبعهم فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة، وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحـــيد. وكان التسليم للأحكام العلوية في سننهم قبل الإسلام، فلم يوغلوا في التخـــيّلات الشعرية إلى النظر في أحوال الآلهة وما يترتب على ذلك من تفرّع البحـــث الواحـــد إلى أبحاث متعددة على ما هو شأن الأمم الآرية"[2]. وحديث البُســـتاني عـــن انـــتفاء وجود الملحمة في العصر الجاهلي يبدو متأثراً بنظرية الطبائع العرقية[3].

---

[1] سليمان البُستاني، مقدمة الإلياذة، ط٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥، ج٢، ص٢٧٠-٢٧١.

[2] مقدمة الإلياذة، ج٢، ص٤٤.

[3] نظـــرية الطـــبائع العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري على الأعراق الأخرى ومن ضمنها العرق السامي، وهـــي النظرية التي تبلورت أطرها النظرية على يد غوبينو وفولتمان وغومبلوفوكس. انظر: عبدالله إبراهيم، المركـــزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٢٨٣-٢٩٦. ومـــا إن تُرجِمتْ إلياذة هوميروس (١٩٠٤م) حتى أخذ الشعراء والنقاد في البحث عـــن إمكانـــية نظم ملاحم عربية أو إسلامية. وانتهى البحث بصياغة الزهاوي لمطولته (ثورة في الجحيم)، ١٩٣١م، إحـــياء لرســـالة الغفران النثرية، ومحاولة أحمد محرم ١٨٧٧م -١٩٤٥م صياغة (مجد الإسلام أو الإلـــياذة الإســـلامية)، انظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٥٦.

وصنَّف البُستاني مقامات الهمذاني، والحريري، وقصة عنترة العبسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ضمن الملاحم التي عرفها المولّدون. وقد التفت إلى أساليب هذه الأنواع السردية (القصصية) التي تفاوتت عنده بين الإغراب في اللفظ كالمقامات، وبين الأسلوب المرسل الذي يمتزج فيه الشعر بالنثر كقصة عنترة العبسي. ومثّلت (رسالة الغفران) عنده البستاني أنموذجاً سردياً وملحمة نثرية تُعد من أحسن ملاحم المولدين. ويقول البُستاني عن (رسالة الغفران): " جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصوّر حتى سبق دنتي الشاعر الإيطالي وملتن الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما ولكن استغلاق عبارتها، وفقدان الطلاوة الشعرية منها، ينحطان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم"[1].

٤ – الموروث السردي والخيال الإحيائي:

حظي الخيال عند النقاد الإحيائيين بعناية كبرى تمثّلت في الاستناد إلى التراث العقلاني وخاصة التراث البلاغي والنقدي عند النقاد الفلاسفة والمعتزلة. ومن المحاولات المبكرة في هذا المجال ما قام به أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م)؛ إذ كتب فصلاً في (الجوائب) عن التخيّل، وكذلك الأب اليسوعي لويس شيخو (ت ١٩٢٧م) الذي نشر عام ١٨٨٧م كتاب (علم الأدب) مع ملحق له، في جزأين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة في علم الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته فضلاً عن فصول عن (الخيال والخيالي)، و(التصوُّر والتمثُّل)، و (الحافظة) إلى جانب نقوله المباشرة من الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي طُبِعَ قبل ذلك بسنوات[2].

---

(١) مقدمة الإلياذة، ج٢، ص٤٦.

(٢) انظر: جابر عصفور، الخيال المتعقّل دراسة في نقد الإحياء، في قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ٢٥١.

والخـيال عند إبراهيم اليازجي (ت ١٩٠٦) يشمل الشعر والنثر وليس الشـعر فقـط. ومـن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن (القصص المخترعة) بوصـفها قصصـاً خيالـية فـيعد مـنها الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر، بل هو في النثر أكثر ومنه أمثال لقمـان، وأقاصيص كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، وبستان الأزهار، وغير ذلك مما يكثر في الخطب والمناظرات وما جرى في طريقها. وقد يكون في الشعر والنـثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية، وصفات بعض المخلوقيـن والحوادث الطبيعية كما فعله السيوطي في مقاماته، وابن حبيب في كتابه (نسيم الصبا). وأمّا في الشعر فأشهر ما جاء فيه كتاب (الصادح والباغم) للهباري، و(العيون اليواقظ) للمرحوم محمد عثمان جلال[1].

وقام قسطاكي الحمصي في موازنته بين (رسالة الغفران)، (الكوميديا الإلهـية) أو (الألعوبة الإلهية) كما أسماها، ببيان الفرق بين (خيال مُتعقِّل) في (رسـالة الغفـران) و (خيال محموم) في الألعوبة الإلهية. فالخيال المُتعقِّل في هـذه الموازنـة ابـن الحقيقة وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. وأمّا (الخـيال المحمـوم) فهـو نقـيض الحقيقة، وقرين الوسواس والصراع، وابن الطبـيعة السـوداء. وإن كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصي، فلا ريـب أنّ رجاحة عقل المعري واضحة في كل صفحة من صفحات رسالته أمّا دانتـي فيصـعب جدا على (الناقد المنصف) أن يجد في ألعوبته شكلاً أو خيالاً كاملاً[2].

وقـد نظّر محمد الخضر حسين (١٨٧٦-١٩٥٨م) في كتابه (الخيال في الشعر العربي، ١٩٢٢) للخيال الشعري عند العرب بيد أنّ تنظيره شمل في بعـض جوانبه السرد العربي القديم كما في حديثه عن فنون التخييل التي يقول فـيها: " مـن فنون التخييل عقد محاورة أو إنشاء قصة يسوقها الشاعر لمغزى

---

(١) انظر: مجلة الضياء، ١٥ سبتمبر، ١٨٩٩، ص٥ ، السنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧.

(٢) انظر: مَنْهل الوراد في علم الانتقاد، ص٥٢٧-٥٢٨ .

سياسي أو أخلاقي، أو لغرض التفكه والإطراف بملح الحديث. ويدخل في هذا الضرب كثير من أشعار الغزل التي يخترع فيها الشاعر محاورات بينه وبين الحبيب والطيف، والعاذل، والواشي، والراحلة، والأطلال بل الغزل التقليدي وهو ما لا يكون صادراً عن عاطفة عشق خاصة كلّه معدود في هذا القبيل، وهذا الفن هو الذي يعنيه بعض المستشرقين من أدباء أوروبا حيث يرمون الشعر العربي بقله الحظ وقصر الخطا في مضمار الخيال، وقد تعلق به أدباؤنا في منثور كلامهم كمقامات الهمذاني والحريري وغيرها، ولكن الشعراء لم يحتفلوا به فيما سلف كما احتفل به غيرهم من شعراء أوربا إذ أفرغوا معظم شعرهم في الراويات التمثيلية والقصص الموضوعة على لسان حالة إنسان أو حيوان أو جماد"[1].

وقد أخضع محمد الخضر حسين الخيال لقوانين العقل والمنطق متأثراً بالرؤية العقلانية إذ يقول: " فالمخيلة الإبداعية لا تفترق في جوهرها عن المخيلة العلمية، وإنّ عملهما يقوم على التعقل، وبالتالي على الإرادة، ومن هنا تتوجه كلتاهما بإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة فتنتقل من صورة إلى أخرى وتناسبها حتى تجتمع في الذهن صور يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق إدراك حقيقة كانت خافية"[1].

ويجعل محمد الخضر حسين في حديثه عن (القصة الخيالية)، الخيال لوناً من الكذب النافع المتقبل، والذي يحدّد نفعيته ارتباطه بقرينة تدل المتلقي عليه. وبهذا نصبح أمام السرد الاعتباري الذي لا يخرج عن المنحيين الأخلاقي والديني. يقول محمد الخضر حسين: "إن القصص الخيالية ضروب، أولها: ما يُحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد، وثانيها ما يُحكى على ألسنة ذوي نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه

---

(1) محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ط1، المكتبة العربية، دمشق، شعبان، سنة ١٣٤٠هـ، نيسان، أبريل، ١٩٢٢، ص٩٠.

(2) محمد الخضر حسين: رسائل الإصلاح، ط1، مطبعة حكيم، القاهرة، ١٩٣٩، ج٢، ص١٣٢.

اخـــترعها لـــتكون مـــأخذ عبرة. وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد، والذي يستر عيب الكذب هنا أن المتكلم لم يوقع المخاطب في غلـــط وســـوء تصـــوّر، وإنّمـــا يعـــرض عليه حكمة أو أدب لغة في أسلوب ظريف"[1].

ولا يخـــتلف تصـــوّر الـــنقاد العرب الرومانسيين للخيال عن المفهوم الإحيائـــي فقـــد انطلـــق الشـــابي (ت ١٩٣٤م) في بحثه (الخيال الشعري عند العرب)، ١٩٢٩[2] من معرفة منبهرة بالغرب، ولا سيّما الأنموذج الرومنطيقي الغربي الذي شكّل مرجعيته المعرفية للحديث عن الخيال، ولذا فإنّ الخيال عنده ينقسم إلى صنفين: صنف سماه (الخيال الفني أو الشعري)، وهو الذي " تنطبق فـــيه الـــنظرة الفنـــية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير والذي يحاول الإنســـان أن يتعرّف من ورائه حقائق الفن الكبرى، ويتعمّق في مباحث الحياة الغامضـــة، وصـــنف سمّاه الخيال الصناعي أو المجازي وهو خيال الزخرف اللفظي والتزويق والتنويق. وجعل الأول للغرب والثاني للعرب. وأرجع أسباب تفـــوق الخيال الغربي واقترابه من الشعر الحق وتأخّر الخيال العربي إلى تفوق (الـــروح الغربية) على الروح العربية. وبدا له أنّ من خصائص الروح العربية أنهـــا " ذات طـــبع متســـرع عجول، وأنّها خطابية لا تعرف الأناة في الفكرة، ومادية محضة، لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى"[3].

ولا يخـــرج القصـــص العربـــي القديـــم عند الشابي عن نظرته لخيال الزخـــرف اللفظـــي والـــتزويق، والتنويق، وعن المنظور الأخلاقي، والديني. فالنماذج السردية التي يراها لافتة هي ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والمقامات.

---

(1) محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، ج٢، ص٢٢٠.

(2) الخيال الشعري عند العرب. ط٢، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣م، ألقي الكتاب على شكل محاضرة عام ١٣٤٨هـ، ١٩٢٩م، وطُبِعَ طبعة أولى محدودة الكمية ١٣٤٩هـ/١٩٢٩م.

(3) المرجع نفسه، ص١١٩ .

وهي جميعها ليست من النوع الذي ينقد ويمحص ويسبر ويحلل فهي لا تخرج عن أحد أنواع ثلاثة: إمَّا قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر ابـــن أبـــي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة. وإمَّا قصص يراد مـــنه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب (كليلة ودمنة) ومـــا سار على نهجه. وإمَّا قصص يقصد للنكتة الأدبية، والنادرة اللغوية، وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه والحريري ومن حذا حذوه!! [1].

٥- المـــوروث الســـردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

لـــم يقتصـــر تلقـــي المرويات العجائبية والسيرية الشعبية على التلقي الشـــفاهي في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقـــي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنَّ رواج هـــذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كان سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها. وأسباب هـــذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تســـهم فـــي بـــناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (١٨٩١م) أعلنت استغرابها مـــن الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الأوربية[2]. وكانـــت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نشِرتَ في جريدة (الأمل) البغدادية (١٩٢٣) تـــرفض الخـــيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول

---

[1] الخيال الشعري عند العرب، ص٩٦.

[2] انظر: المقتطف، السنة الثانية عشرة، الجزء العاشر، تموز (يوليو) ١٨٨٨، الموافق ٢٢ شوال ١٣٠٥هـــ، ص٦٤٨.

وهي جميعها ليست من النوع الذي ينقد ويمحص ويسبر ويحلل فهي لا تخرج عن أحد أنواع ثلاثة: إمَّا قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر ابـــن أبـــي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة. وإمَّا قصص يراد مـــنه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب (كليلة ودمنة) ومـــا سار على نهجه. وإمَّا قصص يقصد للنكتة الأدبية، والنادرة اللغوية، وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه والحريري ومن حذا حذوه!! [1].

٥- المـــوروث الســـردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

لـــم يقتصـــر تلقـــي المرويات العجائبية والسيرية الشعبية على التلقي الشـــفاهي في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقـــي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنَّ رواج هـــذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كان سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها. وأسباب هـــذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تســـهم فـــي بـــناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (١٨٩١م) أعلنت استغرابها مـــن الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الأوربية[2]. وكانـــت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نشِرتَ في جريدة (الأمل) البغدادية (١٩٢٣) تـــرفض الخـــيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول

---

[1] الخيال الشعري عند العرب، ص٩٦.

[2] انظر: المقتطف، السنة الثانية عشرة، الجزء العاشر، تموز (يوليو) ١٨٨٨، الموافق ٢٢ شوال ١٣٠٥هـــ ص٦٤٨.

كاتب المقالة: " بربك أيها المتهالك على شراء الروايات هل اختمر فكرك بفكر جديد يؤهلك لأن تخدم بلادك كما سطّره لك أهل الإفك والمجون "[1].

ولا يختلف موقف الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥م) في رؤيته للموروث السردي عن الرؤية نفسها التي صدرت عنها هذه المجلات، وعن الرؤية التي صدر عنها كذلك النقاد الإحيائيون في تنظيرهم للخيال كما بيّنا. وقدّم محمد عبده في المقال الذي نشر بجريدة (الوقائع المصرية) ١٨٨١م رصداً شاملاً لأنواع الكتب الرائجة في أيدي المصريين في أواخر القرن التاسع عشر؛ إذ تنقسم المؤلفات المتداولة عندهم إلى "أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها"[2]. ومن هذه الكتب: الكتب النقلية الدينية، ومنها الكتب العقلية الحكمية، ومنها الكتب الأدبية، ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وكتب الخرافات. فالكتب التي يعنيها محمد عبده هي " ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق من هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل"[3]. ولهذا فإن الكتب المتداولة في هذا الصنف هي " كتب (كليلة ودمنة) و (فاكهة الخلفاء) و(المرزبان) و (التليماك) والقصة التي تُترجم في جريدة الأهرام وغيرها من بقية المؤلفات"[4].

---

(١) جريدة الأمل،السنة الأولى، العدد الثلاثون، ٥ تشرين الثاني، ١٩٢٣، نقلاً من: محسن الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحوّل، ص٤٩.

(٢) جريدة الوقائع المصرية، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية، ١٢٩٨، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨١ بشلس القبطي، ١٥٩٧، أعادت مجلة فصول نشر هذه المقالة في المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو، أغسطس١٩٩١، ص٢٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٠٨.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتتحكم رؤية المؤرخ الرسمي عند محمد عبده عندما يقرن رؤية التاريخ غير الرسمية بالكذب الصرف. وتصبح مرويات السير الشعبية مندرجة في إطار ثقافة الكذب وثقافة العوام" فكتب الأكانيب الصرفة هي ما يُذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة. ومن هذا القبيل كتب أبوزيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير. وقد طُبِعَتْ كتبه عندنا مئات مرات ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل"[1].

أمَّا كتب الخرافات " فهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت، وتارةً تتكلم في ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الأسباب التي لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئا عنها، وتارة تثبت ما لا يقبله العقل، ولا ينطبق على قواعد الشرع الشريف مثل علم الكيميا (الكانبة)، وكتب الوقت، وكتب الحرف، والزايرجات وذلك ككتاب أبو معشر، والكواكب السيارة، وشمس المعارف الكبرى والصغرى، وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس"[2].

وتشكّل هذه الكتب عند محمد عبده الثقافة غير العالمة أو اللانص. وبهذا فإنه يقصي هذه الثقافة في مقابل إرساء أسس الثقافة العالمة (النص الأنموذج) الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتمرين ذائقته. والنص الأنموذج، كما يرى محمد عبده، هو كتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعودي وتاريخ "إظهار أنوار الجليل" لحضرة رفاعة بيك، وتاريخ "الكامل" لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية. وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي تقع كتب الأكانيب الصرفة مثل كتب أبي زيد وعنتر عبس[3]. ويشمل النص الأنموذج عند محمد عبده كذلك

---

[1] جريدة الوقائع المصرية، ص ٢٠٨.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كتب القصص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية كقصة التاليماك، والقصة المترجمة في أعداد الأهرام، والقصة التي طبعت في مطبعة العصر الجديد وهي المعنونة بالانتقام، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب كليلة ودمنة، وما ماثلها من الكتب التي جُعلت على ألسنة الطيور والحيوانات[1].

وكما حذّر محمد عبده من كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات فإنه قد حذّر أيضاً من كتب المغازي وأحاديث القصاصين في رده على سؤال سائل عن هذه الكتب وخاصة كتاب الشيخ الواقدي الموضوع في فتوح الشام. وكان رد الشيخ متسقاً مع مبدأ المطابقة للواقع فهذا الكتاب " لا تصح الثقة به إمّا لأنه مكذوب النسبة على الواقدي وهو الأظهر، وإمّا لضعف الواقدي نفسه في رواية المغازي كما صرّح به العلماء فلا تقوم به حجة للمتحذلقين، ولا يصلح ذخراً للسياسيين، ومثل هذه الكتاب كتب كثيرة كقصص الأنبياء المنسوب لأبي منصور الثعالبي، وكثير من الكتب المتعلقة بأحوال الآخرة، أو بدء العالم، أو بعض حقائق المخلوقات المنسوبة إلى الشيخ السيوطي، وقصص روايات تُنسب إلى كعب الأحبار أو الأصمعي ومن شاكلهما"[2]. ويستند محمد عبده في تمييزه بين الثقافة العالمة وغير العالمة إلى مرجعية فكرية عقائدية تمثّلت في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة إذ " بقدر ما كانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ما تجده استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية"[3].

---

(1) جريدة الوقائع المصرية، ص ٢٠٨.

(2) ثمرات الفنون، بيروت، يوم الاثنين، ٢٦ رمضان، ١٣٠٣هـ الموافق ٢٨ و ٢٦ حزيران، سنة ١٨٨٦م، ص٣، أعيد نشرها بمجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس، ١٩٩١، ص٢١١.

(3) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص٢٥٣.

ومحمد عبده المصلح الديني والاجتماعي يجعل نفسه وصياً على الثقافة الرسمية الجادة؛ ولهذا فإنه ينقح التراث ويهذبه ويصفيه كي يقدمه للمتلقي بما يتسق مع المنظومة الذوقية التي رسختها الأنساق الثقافية السلطوية في عصره. ولم يكتفِ محمد عبده بالتحذير من كتب الخرافات والأقاصيص والمغازي وإنّما التزم هو نفسه بعدم خرق المحظور. ولهذا فإنه عندما شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، حذف (المقامة الشامية)، وأغفل بعض جمل من (المقامة الرصافية) وكلمات أخرى من مقامة أخرى لم يُشر إليها. وكان دافعه إلى ذلك أنه يسير على سنة العلماء التي جرت بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص إذ يقول : " وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك، وإنما الممنوع أن يؤتى ببعض ذلك أو كله مع السكوت عنه فيكون تغريرا للناظر وضلة للفاجر، ونسبة قول لغير قائله، وحمل أمر على غير حامله. وهذا من الظاهر الجلي عند العارفين. وإنما يبعث على بيانه سوء ملكة المتشدقين" [1].

والخوف من تأثير الحكايات الخرافية على منظومة القيم التي رسختها السلطتان السياسية والدينية هو الذي جعل يعقوب صروف ينشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام ١٨٩١ جواباً صارماً عن سؤال يخص الحكايات الخرافية فكان جوابه " في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام[2]"

ونجد عند محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين أو سر تأخرهم) (١٩٠٢) رصداً للكتب الرائجة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو رصد لا يختلف عمّا لاحظه محمد عبده قبله. إذ يذهب محمد عمر إلى أنّ أصحاب المطابع "تعلقوا بطبع (الضار والمفسد من الكتب)، حتى

---

(١) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها الشيخ محمد عبده، ط٥، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ١٩٦٥م، ص٣، ٤.

(٢) يعقوب صروف، المقتطف، أغسطس، نوفمبر، ١٨٩١، ص١٣٨.

أصبح ديدنهم الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام ولعلمهم أن العامة أميل إلى ذلك من العلم والحقائق أكثروا من طبع القصص، والحكايات الغرامية، والفكاهية والأشعار غير المستظرفة، وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق، والطباع والخيال ككتب الجفر، والزايرجة، والملاحم المملوءة بقول الزور والبهتان المنسوبة كذباً إلى مشاهير الإسلام من أهل البيت وغيرهم"[1]. وتمثل كتب السخافة والأوهام هاته مصدر خطر كبير وإفساد لمنظومة القيم السائدة. ولهذا يرى محمد عمر أنّ رواج المرويات السردية عند الناشرين مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) وسيرة (سيف بن ذي يزن)، وكتاب (عودة الشيخ إلى صباه) دليل على " انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل والعياذ بالله"[2]. وينعت ثقافة العوام بـ " كتب الفقراء " فيصفها بعمومها بأنها " بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلفها لهم السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزلية قبيحة يقطر منها القبح وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة، والبعد عن المبادئ القويمة"[3]. ويطالب بعقاب صارم تنفذه الحكومة على مروجي هذه الكتب الذين يطبعونها إذ يقول : " حق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعز عليها ذلك ما دام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوام رذيلة السفه، ويولّد بينهم

---

[1] محمد عمر، حاضر المصريين أو سر تأخرهم، ص١٤٥.

[2] المرجع نفسه، ص١٤٧ (الهامش).

[3] المرجع نفسه، ص ٢١٩.

مكـــروه الفســـاد، ولـــيس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولاً أكثر منها عما يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها"[1].

٦- تواريخ الأدب والموروث السردي:

يُعد كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية)، لمحمد دياب بك الذي ظهر عام ١٨٩٩/١٣١٧هـــ أول كـــتاب في النقد العربي الحديث، فيما نعلم، اقتفى أثر المستشـــرقين الألمان في تقسيمهم الأدب العربي وفقاً للعوامل السياسية[2]. ولم يشـــكل الســـرد العربي القديم سوى نصيب ضئيل من كتاب محمد دياب. ومن الفـــنون السردية التي وقف عندها القصص والحكايات الموضوعة. والقصص عنده ينقسم قسمين: " منها ما له خارج يطابقه فيكون من علم التاريخ، ومنها ما هـــو حكايـــات مخـــترعة وُضِعَتْ لتسلية النفوس وقت الفراغ ككتاب ألف ليلة ولـــيلة، وهـــذا الـــنوع يعـــرف الآن بالـــروايات. وقد أكثر من التصنيف فيه معاصـــرونا اقـــتداءً بالإفـــرنج فإنهم في هذا الفن قد حازوا قصبات السبق"[3]. وأشـــار محمـــد دياب كذلك إلى (الحكايات الموضوعة) ويعني بها " المقامات

---

[1] حاضـــر المصـــريين أو ســـر تأخـــرهم، ص٢١٨، ويبدو أن موقف النقاد العالمة (المتعالي) من القص والموروث السردي العربي القديم عند النقاد القدامى واستمراره في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين كـــان ســـبباً في هروب عدد من رواد الرواية العربية الحديثة من نعت: "زاوية حواديت وتكاكات". فمحمد حســـين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) يذكر في مقدمة الطبعة الثالثة من روايته (زينب) سبب نشرها باسم مصري فـــلاح بـــدلاً من اسمه الحقيقي بأن ذلك كان " خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي"، محمد حسين هيكل، زينب، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧.

[2] سبق كتاب محمد دياب ظهور كتب لنقاد وأدباء عرب في أواخر القرن التاسع عشر كان لها أثر كبير في الـــنظرة إلى تاريخ الأدب العربي، ومن هذه الكتب على سبيل المثال (ارتياد السحر في انتقاد الشعر)، لمحمد ســـعيد، الذي نُشِرَ منجماً في مجلة (روضة المدارس) سنة ١٨٧٦، و (دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم) لشـــاكر البتلونـــي، بيروت، سنة ١٨٨٥، و(مصباح الأفكار في نظم الأشعار)، لشاكر شقير، لبنان ١٨٨٨م. ونحـــيل علـــى ثلاثـــة كتب قدمت ثبتا بأسماء الكتب السابقة وهي: عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر ص٣١ وما بعدها، ومحمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، ص٧٤ وما بعدها، وهاشم ياغي، النقد الأدبي الحديث في لبنان، ص٣٥٩ وما بعدها.

[3] محمد بك دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة جريدة الإسلام، القاهرة، ١٩٠٠، ج٢، ص٧٠.

الأدبية التي قصد بها منشؤها جمع مواد لغوية في حكايات لطيفة حسنة الأسلوب يرغب فيها طالب الأدب، ويسهل عليه حفظها، ويتعرّف منها أساليب الإنشاء كمقامات أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني المعروف ببديع الزمان المتوفي سنة ٣٩٣هـ ومقامات أبي محمد القاسم بن علي الحريري البصري المتوفي سنة ٥١٦هـ بالبصرة"[١].

ولا يتجاوز الموروث السردي عند محمد دياب التسلية والأساليب الإنشائية المنمقة. ونظرته إلى القصص الأدبي تجعله يضع ألف ليلة وليلة جنباً إلى جنب مع الروايات التي ألفها أدباء عرب في القرن التاسع عشر؛ فهذه الروايات هي أيضاً للتسلية مثل ألف ليلة وليلة. ويختزل محمد دياب مقامات بديع الزمان والحريري في بعد واحد هو البعد اللغوي الذي قُصِدَ به التعليم. ونجد مثل هذا المنظور أيضاً عند جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م) في (تاريخ آداب اللغة العربية)[٢]. إذ يصنف زيدان الموروث السردي صنفين هما: القصص الموضوعة مثل قصة عنتر، وقصة البُراق، وقصة بكر وتغلب وقصة شيبان مع كسرى أنوشروان، والروايات الغرامية[٣].والقصص المنقولة وهي ما نقله العرب من القصص عن اللغات الأخرى مثل الفرس والهند. ومن هذه القصص رواية ألف ليلة وليلة[٤]، وقد حصر جورجي زيدان دلالة المقامات في الفائدة اللغوية والتعليم، ولهذا نفى وجود أية مظاهر درامية فيها كما ذهب إلى ذلك بعض المستشرقين. إذ يقول عن المقامات: " ليس المراد

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية ، ج٢، ص٧٠-٧١.

(٢) ذكر بير كاكيا أنه بعد نشر إدوارد فان ديك وقسطنطين فيليبدس (تاريخ العرب وأدبهم) نشر زيدان ١٨٩٣ في (الهلال) سلسلة طويلة من المقالات عنوانها (تاريخ آداب اللغة العربية)، وبعد ذلك (١٩١١-١٩١٤) جمعها في أربعة مجلدات تحت العنوان نفسه، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٤.

(٣) المرجع نفسه، ج٢، ص٣٣٨-٣٤١.

(٤) المرجع نفسه، ج٢، ٣٤١.

مغـــزاها؛ أي المقامات، كما يريد الإفرنج في التمثيل وهي في الغالب مبنية على المجون وانتحال أسباب الكسب بالحيل ونحوها" [1].

وقد التفت الرافعي (١٨٨٨-١٩٣٧م) إلى بعض أنواع القص الذي نشأ مـــنذ العصـــر الأموي مثل القص السياسي والقص الديني (التذكير والوعظ). وكـــان وقوفه عند هذين النوعين من القص وقوفاً طويلاً مفصلاً في حين كانت إشارته إلى قص المتصوفة والزهاد إشارة سريعة[2].

وإذا كـــنا نجـــد بعض الإشارات عن السرد العربي القديم عند الكتاب الذين وقفنا عندهم فإنّ بعض الكتاب الذين ألفوا في تاريخ الأدب العربي جعلوا خطابهم تعليمياً يتناسب مع متلقيهم من طلاب المراحل الثانوية. ونجد مثل هذا المـــنحى التعليمي عند حسن توفيق العدل (١٨٦٢-١٩٠٤م) في كتابه (تاريخ آداب اللغـــة العربـــية، ١٩٠٤م). ويبدو أنّ هذا الخطاب التعليمي كان سبباً في عرضـــه موضـــوعات الكتاب عرضاً تبسيطياً لا يتوخى من وراءه الاستقصاء والتفصـــيل. ولهذا جاء حديثه عن النثر العربي القديم حديثاً موجزاً لم يتجاوز فيه الإشارات العابرة إلى فني الخطب، والرسائل، وقصص الأمثال، والقصص القرآنـــي[3]. واتضـــح الخطـــاب التعليمـــي كذلك عند أحمد حسن الزيّات في (تـــاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية العليا)(١٣٤٣هـــ/ ١٩٢٥م). وعند الأب نعمـــة الله العـــنداري في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) حسب منهاج البكلوريا اللبنانية لقسميها الأدبي والفلسفي (١٩٢٩م). وقد أتت المباحث النثرية في هذه الكتب تابعة للمباحث الشعرية التي استأثرت بالنصيب الأكبر[4].

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية، ج٢، ص٣٤٥.

(٢) تـــاريخ آداب العرب، ضبطه وصححه وحقق أصوله محمد سعيد العريان، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٥٩هـــ/١٩٤٠، ج١، ص٣٩٩.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦٠-١٦١.

(٤) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا. ط٦، لجنة التأليف، القاهرة، ١٣٥٤هـــ/ ١٩٣٥م. الأب نعمـــة الله العـــنداري، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان،-

ثانياً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث:

لن تكتمل صورة الموروث السردي في كتابات النقاد العرب المحدثين إلا إذا أشرنا إلى جهودهم التي برزت منذ مستهل القرن العشرين حتى منتصفه تقريباً عندما بدأت بعض الدراسات التأصيلية في الظهور. ومن النقاد المحدثين الذين لا بدّ من التوقف عندهم أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥م)، والعقاد (١٨٨٩-١٩٦٤م)، وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م) ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٤٥م)، وزكي مبارك (١٨٩١-١٩٥٢م)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م).

وشكّل كتاب (مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ١٩٢١) لأحمد ضيف اتجاهاً نقدياً نحو الإفادة من معطيات المناهج النقدية الحديثة ولا سيّما النقاد المحدثين الفرنسيين مثل سانت بيف Sainte Beuve، وتين Taine، وبرونتيير Brunetiere. ومثّل الشعر العربي القديم وقضاياه النصيب الأكبر من هذه القراءة على حين لم يحظَ النثر العربي القديم إلا بنصيب ضئيل تمثّل في النبذة التاريخية التي أوردها الناقد عن مصطلح الأدب. إذ يقصر أحمد ضيف هذا المصطلح على المنظوم والمنثور البليغ مستثنياً أنواعاً سردية شتى من هذا المصطلح كالسير، والأخبار والفكاهات، والملح ونحوها[1].

وإذا كان النثر القديم لم يستأثر باهتمام أحمد ضيف في هذا الكتاب فإنه تعرّض للموروث السردي العربي لاحقاً في مقالات له نُشِرتْ في مجلة (المقتطف). ومنها مقالة له بعنوان (القصص في الأدب العربي) بين فيها أنواعاً من القصة العربية القديمة، وهي القصص العامية، ويعني بها السير

-١٩٣٣م. وانظر مسرد مفصل بأسماء كتب تواريخ الآداب في: عدنان العلي، الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ، ط١، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص٦٨-٧١.

(١) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط١، مطبعة السفور، القاهرة، ١٩٢١، ص١٢-٢٠.

الشعبية التي كتبت في مصر مثل قصة عنترة، وبكر وتغلب، وسيف بن ذي يزن وغيرها. ومنها الأحاديث والحكايات المُنمقة التي ظهرت في القرنين الثالث والرابع مثل ما يحكى عن أهل بغداد ومجالس الرشيد والبرامكة، وقصص مأخوذة من التاريخ العام، أو قصص القرآن كقصص فرعون، وموسى، وعيسى بن مريم، وأهل الكهف وغيرهم، وألف ليلة وليلة، والحكايات المنسوبة إلى أبي الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري المتوفى في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري كغزوة الأحزاب، وما جرى للإمام علي الفارس الوثاب، وغزوة الإمام علي بن أبي طالب مع اللعين هضام ابن الحجَّاف، وكفتوح اليمن المعروفة بقصة الغول، وغير ذلك من القصص الكثيرة التي كتبت في أزمان مختلفة[1].

وجعل أحمد ضيف الأسلوب القصصي والمضمون الفارق بين المقامات والقصص العامية. " فالقصص العامية حافلة بالأخطاء واللحن وموضوعاتها إمَّا فارسية أو هندية مقتبسة من تاريخ الفرسان والأبطال قد عبث بها الخيال ولعبت بها أهواء العامة. أمَّا المقامات فهي ليست على هذا الطراز لأنها كُتِبَتْ بعبارة صحيحة، وأُخِذَتْ حوادثها من مشاهدات الكتاب وأحوال الاجتماع، والعصور التي كانوا يعيشون فيها"[2].

أمَّا العقَّاد فقد نظر إلى القصة والرواية نظرة قائمة على الازدراء والانتقاص والاستهجان إذ يقول: " لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول فالرواية تظل في مرتبة دون مرتبة الشعر، ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور "[3]. ونظرة العقَّاد هاته إلى القصة والرواية مصدرها كامن في الأساليب الفنية ونوع المتلقي الذي

---

(1) أحمد ضيف، القصص في الأدب العربي، المقتطف، ج١، م٨٦، ١ يناير ١٩٣٥، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، ص١٤٦-١٤٨.

(2) المرجع نفسه، القصص في الأدب العربي، ص١٤٨.

(3) العقَّاد، في بيتي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٣.

يتوجه إليه المبدع بنتاجه. فالأساليب الرفيعة هي للشعر وحده دون القصة، كما أنّ الشعر موجه للنخبة المثقفة (الثقافة العالمة) بخلاف القصة والرواية. ولعلّنا نتساءل إذا كان هذا هو موقف العقّاد من القصة والرواية كما تجلّت في الأدب الحديث الغربي والعربي فماذا يكون موقفه من الموروث السردي؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال استدعت مني قراءة شاملة لنتاج العقاد النقدي لالتقاط بعض المحاور المتناثرة في حديثه عن النثر العربي القديم عامة، والسرد العربي خاصة.

وقد جعل العقّاد (رسالة الغفران) للمعري كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع، وجردها من سمة البدعة الفنية والتخيّل المبتكر[1]. وربّما كان العقّاد متأثراً في منظوره هذا بنظرية (الطبائع العرقية) التي تقضي بتفوق الجنس الآري على السامي في الخيال والإبداع. وقد أعلن العقّاد رأيه هذا أول مرة في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكري الذي طُبِعَ عام ١٩١٣. فالعقّاد يتحدث عن الشعر ومزاياه، ويرد على من قالوا إنّ شعر شكري مُشَرَّب بالأسلوب الإفرنجي ذاهباً إلى أنه يفضل تقسيماً آخر للشعر هو الأسلوب الآري والأسلوب العربي. وهو تقسيم عائد إلى الفارق بين العقليتين الآرية والسامية في تصوّر الأشياء. وهذا هو السبب في " اتساع الميثولوجي والأساطير عند الآريين وضيقها عند الساميين" [2]. ومن الفنون السردية العربية القديمة التي استأثرت باهتمام العقّاد فن المقامة. وقد نظر إليها بوصفها فناً متميزاً يستوعب موضوعات معاصرة قد تعجز عنها القصيدة والقصة

---

[1] انظر: (الخيال في رسالة الغفران)، المجموعة الكاملة لمؤلفات عبّاس محمود العقّاد، مجلد ٢٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ص١١٧-١١٨.

[2] مطالعات في الكتب والحياة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت،(الشعر ومزاياه)، ص٢٤٦، وقد تراجع العقّاد عن هذا الرأي في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوربية، ١٩٦٠)؛ إذ نفى تميز العقلية الآرية على العقلية السامية. انظر: أثر العرب في الحضارة الأوربية، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٨.

والمقالة[1]. أمّا فيما يتصل بالأدب الشعبي العربي عند العقّاد فإنه لم يحظَ سوى بشـــذرات نادرة متفرقة كان أهمها حديثه عن بعض الأغاني الشعبية وتفسيرها مـــن المـــنظور النفســـي. " إذ تكشف هذه الأغاني عن نفسية شعب طال عليه التســـخير حتى تعوّد أن يهرب من العمل ومن مسئولياته وتبعاته. ولو كان من ألـــزم الواجـــبات علـــيه"[2]. كذلك تحدّث العقّاد عن بعض النوادر الشعبية في الأدب العربي القديم مثل النوادر الجحوية، وأدب الحمقى والمحمقين[3].

وقـــد تناول طه حسين القصص العربي القديم في حديثه عن القصص وانـــتحال الشعر، في كتابه (في الشعر الجاهلي، ١٩٢٦). فالقصص عنده " فن مـــن فنون الأدب العربي توسّط بين آداب الخاصة والآداب الشعبية"[4]. كما أنّ الكتابـــيّة وعصـــر التدويـــن هي التي حالت دون نمو القص الشفاهي فكان أن ضـــعف وصـــار مبتذلاً. ويقول طه حسين عن هذا القص إنه " أزهر أيام بني أمـــية وصـــدراً مـــن أيـــام بني العباس حتى إذا كثر التدوين وانتشرت الكتب واســـتطاع الـــناس أن يلهـــوا بالقـــراءة، دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصاص، ضعف أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئاً فشيئاً حتى ابتذل وانصرف عنه الناس"[5].

وقد أنكر طه حسين في (حديث الأربعاء) أن يكون للعرب فن قصصي أو درامـــي قديم[6]. ثم عدل عن هذا الرأي في كتابه (من حديث الشعر والنثر)

---

(١) انظـــر: (المقامـــة بيـــن المحافظـــة والتجديد)، عيد القلم ومقالات أخرى، تحرير الحسّاني حسن عبدالله، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص٥٠.

(٢) خواطر في الفن والقصة، ص٣٢، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣.

(٣) تـــراجم وســـير جحا الضاحك المضحك، المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٥٩-٤٦٤.

(٤) في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٤هـ/١٩٢٦، ص٩٠.

(٥) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) انظر: حديث الأربعاء، ج١، ص١٨٨-١٩٦.

فـــي رده على من أنكر وجود الأدب القصصي عند العرب إذ يقول: " ... فإذا لـــم توجد عندنا " إلياذة " أو "أودسا" فليس من شك أن ما أدته الإلياذة والأودسا قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي جمالاً ليس أقل من جمال الإلياذة والأودســـا؟ ولـــيس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه. أي الأدباء عنـــي بقصص أبي زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التي تعنى بها العامـــة؟ أيكـــم يدرسه فهو مضطر إلى أن يعترف أن للأدب العربي من هذا الجمـــال الفنـــي الرائع ما لا يقل عن الإلياذة والأودسا، فليقرأ أدباؤنا أولاً، وأنا واثـــق أن هـــذا الأدب الـــذي ندعه لقهوات العامة، ونزدريه سيحدث في أدبنا العربي نهضة واسعة المدى"[1].

وقـــد تتبع طه حسين المراحل المختلفة التي مرّ بها النثر العربي القديم ومـــنها المفاضـــلة التي جرت بين المنظوم والمنثور في القرنين الثاني والثالث للهجـــرة. وناقش كذلك آراء بعض المستشرقين القائلة بتأثر النثر العربي القديم بالـــثقافات الأجنبـــية الفارســـية واليونانية، وخلص إلى القول إن " قصص أيام العـــرب كانـــت تُروى وتُحكى في مدينتي البصرة والكوفة عندما استقرّ العرب في هذين المصرين. والذي يظهر من هذه القصص ليست العقلية الفارسية ولا اليونانـــية بـــل العقلية العربية التي تريد أن تثبت للنابهين من القبائل أعظم حظ من الشجاعة في هذه القصص" [2].

---

[1] مـــن حديث الشعر والنثر، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، م٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٧٣-١٩٧٤، ص٥٦٨.

[2] المرجع نفسه ، ص٥٨٣.

ويُعد كتاب (النثر الفني في القرن الرابع)، لزكي مبارك من أوائل الكتب النقدية الحديثة التي التفتت إلى النثر وفنونه ونقده نقداً منهجياً[1]. والنثر الفني في القرن الرابع عند زكي مبارك ينقسم إلى عدة أنواع سردية هي: الأخبار، والأقاصيص، ومنها المقامات التي تندرج ضمن هذه المنظومة الأخبارية، وكتب النقد الأدبي مثل كتب أبي الحسن الجرجاني، والباقلاني، وأبي هلال العسكري، والحاتمي، والمرزباني، وكتب الآراء والمذاهب مثل كتب أبي حيّان التوحيدي، ومسكويه، وابن نُباتة الخطيب، وابن حزم، والثعالبي، وكتب الرسائل والعهود. ويتضح لنا من هذا التصنيف أنّ مفهوم النثر الفني عنده كان مفهوماً شاملاً يحوي الأدب ونقده بما فيه نقد النثر والبلاغة. وعندما تحدّث الناقد عن أسمار العرب وأقاصيصهم أشار إشارة عابرة إلى ألف ليلة وليلة مبيّناً مكانتها في القص العربي القديم وفي الآداب العالمية بيد أنه جعلها خارج إطار بحثه لما فيها من الخيال والأحلام العجيبة. إذ يقول: " ولكن هذا النوع من القصص، قصص ألف ليلة وليلة، ليس هو النوع الذي نريد أن نتحدث عنه في هذا الباب، وإنّما نريد أن نتكلم عن القصص الذي وُضِعَ قصداً، والذي أراد أصحابه أن يدوّنوا به بعض الأوصاف عن طريق الحكايات الصغيرة، أو يذيعوا بعض النوادر والفكاهات، أو يعطوا بعض الجوانب التاريخية صورة مغرضة يخدمون بها بعض الأحزاب، أو يشرحوا بعض النظريات الفلسفية والأدبية أو يصفوا بعض الحوادث الغرامية، وما إلى ذلك مما يشوّق القلوب والعقول والأذواق"[2].

---

(1) الكتاب أطروحة دكتوراه نُوقِشَتْ بإشراف المسيوماسينيون، جامعة باريس، ٢٥ أبريل ١٩٣١، ونال بها المؤلف إجازة الدكتوراه بدرجة مشرف جداً. النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٢

(2) النثر الفني، ج١، ص٢٤١-٢٤٢، ويمكن ربط ذلك بموقف زكي مبارك من الخيال؛ ففي أواسط الثلاثينيات من القرن العشرين أكّد زكي مبارك دعوة وزير الأوقاف آنذاك محمد نجيب الغرابلي باشا الصادرة في شهر ربيع الثاني ١٣٥٣هـ/١٩٣٥م بضرورة تعديل الرواية الشعبية للسيرة النبوية. يقول مبارك: " الذي يراجع الموالد النبوية يجدها مملوءة بالخرافات والأضاليل، وقد احتمل الناس لغوها زمناً طويلاً، لأنها لم تكن تُتلى إلا

وقد مثّل الحديث عن التراث القصصي عند العرب جانباً كبيراً من نتاج محمود تيمور النقدي. فنحن نجد حديثاً عن القصة العربية في عدد من مؤلفاته منها (نشوء القصة وتطورها)، (فن القصص) و (الأدب الهادف)، و(القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى)[1]. والتراث القصصي في الأدب العربي عند محمود تيمور متصل الحلقات منذ أقدم العصور ومتنوع في صيغته وفي محتواه ومنه قصص الأمثال، والأسمار، والأساطير، والخرافات، والقصص العاطفي الذي تكاثر في العصر الأموي كقصة (مجنون ليلى) و (قيس لبنى) و (جميل بثينة) وما نشأ بعد ذلك من مقامات (الهمذاني) و (الحريري) ومن إليهما، والقصص الأدبي (كرسالة الغفران)، لأبي العلاء المعري، ورسالة (التوابع والزوابع) لابن شُهيد الأندلسي، والقصص الفلسفي كـ (رسالة حي بن يقظان) لابن طُفيل، و(رسالة الطير)، للغزالي، والقصص الشعبي كـ (ألف ليلة وليلة)، و(سيرة عنترة) وما أخذ مأخذهما من سير وحكايات[2].

وعلى الرغم من أنّ محمود تيمور أدرج المقامة ضمن التراث القصصي إلا أنّه نظر إليها بوصفها تخلو من أية قيمة فنية إذ يقول: "والمقامة ليس لها أي قيمة قصصية، وإن كانت وضعت في القالب القصصي؛ لأنها خلت من أهم مميزات القصة وهو الحادثة أو العقدة كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها. والغرض الذي رمى إليه مؤلف المقامة هو غرض الموعظة أو النكتة المستملحة والألغاز اللغوية والنحوية. كل ذلك في لغة ألفاظها جزلة غريبة، وأسلوب كلّه مسجع"[3].

- في البيئات العامية التي تصدق كل شيء"، المدائح النبوية في الأدب العربي، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م، ص٢٠٥.

[1] نشوء القصة وتطورها، ط١، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٣٠؛ القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، ط٢، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت ص ٢.

[2] انظر: القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، ص٥-٦.

[3] نشوء القصة وتطورها، مرجع سابق، ص٣٧.

ونظـــر محمـــود تـــيمور إلـــى الأدب الشعبي نظرة منفتحة بعيداً عن المـــنظور المتعالي الذي ميز بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين في تناولهم لهـــذا الـــنوع مـــن الأدب. فـــالأدب الشعبي عنده هو الأدب الفني الرفيع الذي يســـتلهمه الفـــنان من روح الشعب ومن مختلف بيئاته"[١]. ومن أبرز قصص الأدب الشـــعبي قصص ألف ليلة وليلة التي احتلت مكاناً علياً في ميدان الأدب العالمـــي"[٢]. ومـــن الأدب الشعبي كذلك "قصص الحرب والبطولة أو قصص العـــوام ومـــنها عنترة، والزير سالم، وبني هلال، والبطّال، والقصة المعروفة بالأمـــيرة ذات الهمـــة، والبُراق التي منها حرب البسوس، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه وما ماثلها"[٣]. وينطلق محمود تيمور في حديثه عن هذه القصص الشعبية في إطار مدى مطابقة حوادثها للتاريخ الرسمي، وهو يحكم عليها بأنها " قصـــص تعـــتمد في هيكلها على حوادث التاريخ، ولكنها مشحونة بالأغلاط التاريخية التي لا يقبلها العقل السليم"[٤]. ونظرة محمود تيمور هاته تغفل وجود تصوّر شعبي للتاريخ يخالف ما تعارف عليه المؤرخون الرسميون.

وقـــد أفـــرد توفيق الحكيم فصلاً من كتابه (زهرة العمر) للحديث عن المـــوروث الســـردي العربي. وشمل حديثه أدب الجاحظ، والمقامات، والأدب الشـــعبي ولا ســـيّما القصص الشعبي، والسير الشعبية. كما تحدّث عن استلهام مـــوروث المقامـــة الـــذي تمثّل في حديث عيسى بن هشام للمويلحي. وبصف توفـــيق الحكـــيم الأدب العربي من حيث هو خلق فني بأنه "ناقص التكوين"[٥]. وبرز هذا النقص في النثر إذ يقول: "فالشعر زهر قد ينبت في الخلاء أمّا النثر فيحـــتاج فـــي نموه إلى العمران"[٦]. ويبدو أن توفيق الحكيم كان متأثراً بنظرة بعـــض المستشـــرقين للأدب العربي وخلوه من الملاحم فهو يقول: " إنّ الأدب

---

[١] فن القصص، دراسات في القصة والمسرح، ط١، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧٠.

[٢] الأدب الهادف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣.

[٣] نشوء القصة وتطورها، مرجع سابق ص١٨.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] زهرة العمر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، [١٩٤٣]، ص١٥٩.

[٦] المرجع نفسه، ص١٦٠.

العربـــي القديـــم مقارنـــة بـــآداب الأمـــم القديمـــة مثل مصر القديمة، والهند، والإغـــريق، والـــرومان وغيرها خلا من وجود آداب ملاحم وتمثيل وقصص يضارع آداب تلك الأمم في قوة البناء، ودقة التركيب، وروعة الفن"[١]. وجعل الأســـاليب السمة المائزة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي في الأدب العربي القديـــم؛ إذ يحتفي الأدب الرسمي بالأساليب الإنشائية المتكلفة بعيداً عن تصوير مـــا يجـــيش في نفس الشعب من إحساس وخيال[٢]. ويتمثل الأدب الرسمي في الرسائل والمقامات أمّا الأدب الشعبي فهو أدب بعيد عن الأساليب المتكلفة "فما ظهـــور الأدب الشـــعبي إلا علامـــة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء"[٣].

وتنتمـــي المقامـــات، حسب تصنيف توفيق الحكيم، إلى الأدب الرسمي الإنشـــائي. وهـــي أعمـــال قصصية يقصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص. ولكـــن الإغـــراق فـــي الوشي اللفظي، والاحتفال بالوضع اللغوي صرف هم الكاتـــب عن التعمّق في التحليل والإضافة في السرد والإجادة في البناء[٤]. بيد أنّ توفـــيق الحكـــيم يستثني الجانب الفني لمقامات بديع الزمان من حيث رسم أشخاص المقامة وتصوير المجتمع في عصره"[٥].

وتمـــثل قراءة شوقي ضيف للمقامات في كتابيه (الفن ومذاهبه في النثر العربي) و(المقامة) قراءة تقليد أعاد فيها إنتاج المقولات السابقة عن هذا النوع الســـردي عند بعض النقاد القدامى والمحدثين فكان بذلك متلقياً وناقلاً لقراءات

---

(١) زهرة العمر، ص١٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦١.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ٤٦٩.

(٥) المرجع نفسه، ص١٦٤، ودعا الحكيم إلى اتخاذ قالب مسرحي مُستمد من الموروث الشعبي العربي الذي عرفـــت ســـياقات تلقـــيه الشـــفاهية الحكاواتية والمداحين والمقلدين. ولا يقتصر توظيف هذا الموروث على النصـــوص للمســـرحية العربية وإنّما يتعداه إلى المسرح العالمي من إسخليوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيرانديللو ودرنمات، وبذا تتحقق " شعبية الثقافة العليا " أو بعبارة أخرى هي الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى. انظر: توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، [-١٩٨]، ص١٧.

اختزلت المقامة في بعدها اللغوي فقط، ولم تنظر إليها في جوانبها المتعددة. والغاية التي نشأ من أجلها فن المقامة، كما يرى شوقي ضيف، هي "غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير"[1]. ولهذا فإنّ الأساليب الإنشائية المتكلّفة هي التي ميّزت مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري " فقد كانت وجهة الحريري كوجهة بديع الزمان. ونقصد العناية باللفظ لا المعنى، فكلاهما لم يكن يُعنى من بطله ومغامراته سوى عرض صور من الأساليب البليغة"[2]. ويشبه شوقي ضيف عمل الحريري في مقاماته "بالحاوي الذي يعرض ألعاباً وتمارين هندسية غريبة ... ومنها أفاعي البلاغة بأديمها الملوّن بالنقط والجناس الخطي وغيرهما"[3].

وتناول شوقي ضيف السير والقصص الشعبيّة في إطار تأريخه للأدب العربي القديم. وكان المنهج التاريخي الذي التزمه سبباً في نظرته إلى هذه السير من خلال مدى مطابقتها لوقائع التاريخ الرسمي. فسيرة عنترة تصبح تأريخاً لحياة العرب في الجاهلية وما اتصل بها من قصة إبراهيم الخليل وتاريخ العرب في الإسلام وفتوحاتهم العظيمة، وتاريخ الفرس وملوكهم وبلاطهم وآدابهم، وتاريخ الحروب الصليبية، وطقوس النصارى وشعائرهم وأعيادهم[4]. وأساس السيرة الهلالية، وفقاً لشوقي ضيف، "تاريخي صحيح وهو هجرة بني هلال ومن معهم من القبائل القيسية إلى المغرب واستيلاؤهم على بعض مدنه غير أنّ الأحداث بعد ذلك تمضي وكأنها أضغاث أحلام لتلك الهجرة الكبيرة؛ إذ سمى القصاص بطلها أبا زيد الهلالي، وسمّوا خصمه في قبيلة زناتة: الزناتي خليفة. وبذلك غاب زعيم القبائل يحيى الرياحي وابنه

---

(1) شوقي ضيف، المقامة، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، (فنون الأدب العربي؛ الفن القصصي؛ ١)، ص ٣.

(2) المرجع نفسه، ص٤٩.

(3) المرجع نفسه، ص٦١.

(4) انظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، (مصر)، ط٢، دار المعارف، القاهرة، سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ (٧)، ص٤٨٤.

مؤنس. وقد يرجع ذلك إلى أن القاص أو القصاص الذين وضعوها كانوا بمصر بعيدين عن ساحة الأحداث أو ساحاتها فبدت وقائعها وكأنها أخلاط أحلام، بما في ذلك اسم بطليها العربيين الخياليين: أبي زيد الهلالي وديباب بن غانم الزغبي"[1]. ووقف شوقي ضيف كذلك عند القصة العجائبية ممثلةً بألف ليلة وليلة. وكان عرضه لها موجزاً اقتصر فيه على بيان أصول ألف ليلة وليلة وحكاياتها الفارسية والبغدادية، والمصرية[2].

وتحول اهتمام بعض النقاد المحدثين في تأريخ الأدب العربي إلى تأريخ النقد العربي القديم اعتمادا على ركائز منهجية واضحة. ولعلَّ مركزية الشعر في النقد العربي القديم كانت وراء تمحور كتاب (النقد المنهجي عند العرب)، (١٩٤٨) لمحمد مندور حول القضايا النقدية الكبرى التي عرفها تاريخ الشعر العربي القديم مثل الخصومة بين القدماء والمحدثين وغيرها في حين لم يتطرق مندور للموروث السردي العربي[3]. وقد تابع محمد مندور بذلك ما قام به طه أحمد إبراهيم قبله الذي لم يورد في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) (١٩٣٧) أي حديث عن الموروث السردي العربي[4].

وصنَّف أحمد أحمد بدوي في كتابه (أسس النقد الأدبي عن العرب)، (١٩٥٧) أنواع النثر عند العرب القدامى إلى الرسائل السلطانية، والرسائل الإخوانية، والرسائل الأدبية والمقامات، والمفاخرات، والحوادث الجارية، ورسائل الصيد، وعقود الزواج، والإجازات العلمية والتقريض، والتهذيب، والتاريخ، والقصص، ومقدمات الكتب والهزل. وتنبَّه بدوي على الجانب

---

(١) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات (مصر)، ص٤٨٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٤٨٨-٤٨٩.

(٣) النقد المنهجي عند العرب وملهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة عن الأستاذين لانسون ومايبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٤٨، وقد نشر مندور هذه الأطروحة باسم (تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري) ثم غيَّر العنوان بعد نشرها.

(٤) انظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ١٩٣٧.

الإبداعي في المقامات وهو ما أهمله النقاد القدامى إذ يقول عنهم: " لو أنهم تناولوا المقامات بالدراسة الفاحصة لأمكن أن تكون هذه المقامات أساساً لبناء القصة القصيرة مع مرور الزمن، ولكنها وقفت عند الحد الذي وضعه لها مؤسساها: بديع الزمان والحريري من العناية بالصياغة وإظهار المقدرة البلاغية"[1]. وأشار أحمد بدوي إلى المرويات السيرية الشعبية بقوله: " وعرف الأدب العربي نوعاً من القصص كان معظمه شعبياً شغفت به الجماهير في أرجاء العالم العربي، كقصص ألف ليلة وليلة، وقصة الظاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمة، والزير سالم وغيرها"[2].

ثالثاً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد:

استثمر عدد من النقاد العرب المحدثين منجزات النظرية النقدية الغربية في مرحلة البنيوية وما بعدها، في قراءة نصوص سردية عربية قديمة. ونستطيع أن نميز في تلقي هؤلاء النقاد بين خمسة أنماط للتلقي هي:

أ) التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية.

ب) تلقي الموروث السردي الشعبي.

ج) التلقي البنيوي السردي.

د) الموروث السردي والتلقي التأويلي.

ه) الموروث السردي والنقد الثقافي.

أ- التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية:

تُعد مسألة الأجناس من أقدم قضايا الشعرية Poetic في الغرب وأكثرها إشكالاً وجدلاً. ويمكن أن نميز بين اتجاهين مختلفين لهذه المسألة أمّا الاتجاه الأول فقد استلهم التصنيف الثلاثي للأجناس (من شعر غنائي وملحمة ودراما) كما بلوره أفلاطون، وأرسطو ثم هوراس. وقد تأثّر النقاد في المرحلة

---

(1) أسس النقد الأدبي عند العرب، ط١، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م، ص٥٩٢ .

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التـــي ســـبقت ظهـــور الرومانسية بهذا التصنيف[١]. ممّا أدى إلى عدهم نظام الأجـــناس في الأدب خاضعاً لتراتبية طبقية نتج عنها أن عُدّت بعض الأجناس ســـامية مـــثل (الملحمة والمأساة)، على حين عُدت أجناس أخرى منحطة مثل التمثيلية الهزلية والرواية[٢]. أمّا الاتجاه الآخر لمسألة الأجناس الأدبية فقد ظهر بنشـــأة الرومانســـية وحلقـــة (IENA) بألمانـــيا. وقـــد حافظ فريدرك شليجل Friedrich Schlegel على هذا التصنيف الثلاثي وأعطاه مدلولاً جديداً "فالشكل الغنائي عنده شكل ذاتي، والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن"[٣]. ونجـــد عـــند الشاعر الفرنسي (هوغو) Hogo اتجاهاً رافضاً لمثل هذا التصـــنيف الأجناســـي الصـــارم، وتطوّر هذا الاتجاه الرافض ليبلغ أوجه عند الإيطالـــي بينيديـــتو كروتشه (Benedetto Croce) الذي أعلن موت الأجناس ومـــيلاد ما سماه (هنري ميشو) H. Misho الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جمـــيعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها[٤]. ويرى هانس روبرت ياوس H.R. Jauss أنّ نهايـــة سلطة مفاهيم الجنس عند كروتشه هي في جانب آخر علامـــة علـــى طبيعة الأجناس الأدبية الزمنية والمتحولة تحولاً مشروعاً وذلك بمجـــرد اســـتعدادنا لإفراغ مفهوم الجنس الكلاسيكي من جوهره[٥]. وقد أوجد جـــيرار جينيـــت G.Genette مصـــطلح (جـــامع النص)، ويعني به مجموع

---

(١) مـــثل ديوميد وبروكلس وجان دي غرلاند في نهاية القرن الحادي عشر ومطلع القرن الثاني عشر، انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، ١٩٨٥، ص١٥-٤٧.

(٢) رينـــيه ويلـــيك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٤٠-٢٤١.

(٣) جامع النص، ص٤٩.

(٤) نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمّـــادي صمود، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٦/١هـــ، ١٩٩٤/١١/٤. رقم (٩٩)، (مقدمة للمعرب)، ص٨.

(٥) هـــانس روبـــرت يـــاوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، في كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص٥٥.

الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة مثل أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية[1].

١ – التلقي التأصيلي في النقد العربي الحديث:

لا نقع في تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي المنظوم والمنثور على تصور أجناسي متكامل يؤشر على وجود نظرية أنواع أدبية عربية قديمة. وقد تنبّه بعض النقاد المحدثين على غياب مثل هذا التصوّر النقدي القديم. إذ يقول حمّادي صمود: " إنّ النصوص العربية القديمة المتعلقة بقضايا الأدب ولا سيّما الدائرة منها على علم الشعر وعمله كثيرة الإشارة إلى الأغراض والمعاني والفنون، ولكننا لا نجد فيها إطاراً نظرياً للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تطبيق العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يُسمّى بالعناصر الطاغية المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلا بالخروج عن الجنس أو النوع"[2].

وتنبّه بعض الباحثين العرب على ضرورة تحديد المصطلحات الخاصة بالسرد العربي القديم، وقد بيّنا في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي التاريخي جانباً من هذه المحاولات. ونشير في هذا الموضع إلى ما قام به عبد العزيز عبد المجيد (١٩٤٩) في كتاب (الأقصوصة في الأدب العربي الحديث) "The Modern Arabic Short Story"؛ إذ قام بعمل إحصائية بالمصطلحات السّردية القديمة متتبعاً جذورها اللغوية وتطوّرها التاريخي عبر عصور عدة منذ نشأتها إلى العصر الحديث مثل مصطلحات القصة، والسيرة

---

(١) انظر: مدخل لجامع النص، ص٤٥؛ جان ماري – شافر، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، نظرية الأجناس الأدبية، ص١٤٨-١٦٠.

(٢) حمّادي صمود، الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة، ط١، الدار التونسية للنشر، سبتمبر، ١٩٨٨، ص٢٠.

والحديث، والحكاية، والسمر والخرافة، والأسطورة، والرواية، والنادرة، والخبر، والمثل، والمقامة[1].

ووضع موسى سليمان تصنيفاً نوعياً للسرد العربي القديم للإجابة عن السؤال الذي شغل عددا كبيرا من الباحثين العرب والمستشرقين وهو: هل عرف العرب الملاحم؟ ويجيب سليمان عن هذا السؤال بجعل التراث القصصي العربي يندرج في قسمين رئيسيين هما: القصص الموضوع أو العربي الصميم وهو من وضع العرب، والقصص الدخيل أو المنقول وهو الذي اقتبسه العرب عن غيرهم اقتباساً. ومن أقسام القصص الموضوع عنده: ١- القصص الأخباري ٢- القصص البطولي ٣- القصص الديني ٤- القصص اللغوي أو المقامات ٥- القصص الفلسفي[2].

ونجد عند السباعي بيومي (١٩٥٦) تصنيفاً للقص العربي القديم يتشابه كثيراً مع تصنيف موسى سليمان؛ فالقص العربي القديم ينقسم قسمين هما: القص المترجم والقص الموضوع. ومن القص المترجم كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. ومن القص الموضوع القصة الحماسية مثل قصة البُراق الفارس الربعي، وقصة عنترة الحماسية، والقصة الغزلية العذرية كقصة جميل العذري مع صاحبته بثينة، والقصة الغزلية الإباحية مثل قصة عمر بن أبي ربيعة

---

(١) Abdel- Aziz Abdel Meguid, The Modern Arabic Short Story. Its Emercence Development and form. Al - Maaref Press, Cairo", ١٩٤٩ وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه حصل عليها المؤلف من جامعة مانشستر. وقد شكّل الكتاب أساساً قامت عليه محاولات بعض النقاد العرب المحدثين في السير على خطى المنهج التاريخي لتأسيس المصطلح السردي، ومن هذه المحاولات: "مصطلح حكاية" في: محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد. ١٩٧٨، الموسوعة الصغيرة (٨)، وشوكت البيّاتي، تطوّر فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، وبشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي، ط١، بغداد، ١٩٩٠، إذ بحثت مصطلحات مثل القصة، والرواية، والحكاية، والأسطورة، والخرافة، والملحمة، والملهاة، والمغامرة، والمسامرة، والخبر، والحدث، الحوار، ص١٥-٤٣.

(٢) انظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط٣، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٦٠م، ص١٦، ص٤٠.

والقصص العلمي مثل كتاب الإنسان والحيوان، وإخوان الصفاء، والقصص الفلسفي مثل رسالة حي بن يقظان لابن طُفيل[1].

وحرص بعض النقاد العرب على تأصيل مصطلح "المقامة" بربطها "بالحديث" الذي انبثقت منه مثل موسى سليمان الذي حدّ المقامات بأنها " أحاديث أدبية لغوية يلقيها راوية من الرواة في جماعة من الناس بقالب قصصي يُقصد فيه إلى التسلية والتشويق، لا إلى تأليف القصة والتحليل[2]. وأكّد نقاد آخرون أنّ المقامة (قصة قصيرة) أو (مسرحية) فيها مظاهر درامية، كالذي نجده مثلاً عند مصطفى الشكعة، وعبد الملك مرتاض، وجابر قميحة وآخرين[3]. ونحسب أنّ إحالة المقامة على سياق آخر مفارق لنشأتها أي سياق المرجعية الغربية لا يخلو من مقايسة ظالمة لها تعزلها عن أنساقها الثقافية التي ترعرعت فيها.

وعدّت عزة الغنام المقامات بداية لظهور القصة العربية القديمة، وهي على الرغم من كونها حددت إطاراً زمنياً لبحثها تمثّل في الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع للهجرة إلا أنّها خصصت باباً لبيان ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات. وتشمل هذه الملامح الأخبار، والحكايات، والأمثال، والنادرة، والنوادر، والمقامات الأولى، والقصص المنقول عن الأمم الأخرى. أمّا الأنواع القصصية التي ظهرت بعد انتشار أدب المقامة، وفقاً لعزة الغنام، فهي القصص الديني، والفلسفي، وقصص التاريخ

---

(1) انظر: السباعي بيومي، تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٢-١٤.

(2) موسى سليمان، الأدب القصصي، ص٢٠٩.

(3) انظر: مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧١؛ عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٨، وجابر قميحة، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، ط1، القاهرة، د.ن، ١٩٨٤/١٩٨٥.

وانظر كذلك: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

والرحّالة، وقصص المقامات وقصص الحيوان، والقصص الشعبي[١]. ونحسب أنّ هـذا التصـنيف الذي التزمته جعلها تقيد الأنواع السردية التي تناولتها في أطـر جـامدة محدودة بخلاف طبيعة السرد القديم المنفتحة على حقول معرفية مـتعددة. فالأخـبار علـى سبيل المثال لم يقتصر ظهورها على المرحلة التي سـبقت ظهـور المقامة. فهي قد ظهرت منذ العصر الجاهلي، وشكّلت التراث القصصي في عصوره المختلفة[٢].

وقـد بيّـنا في حديثنا عن الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة ما قام به بعـض الـنقاد العـرب المحدثين من تحديد للمصطلحات الخاصة في السيرة الشـعبية. مـثل مقاربـة عبدالحميد يونس ونبيلة إبراهيم لمصطلحي "الحكاية الشعبية" و"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"[٣].

وعلى الرغم من اعتراض عبدالسلام المسدي على مقولة الأجناس في الأدب العربي القديم وعده هذا الأمر بدعة سوّتها أيدي المستشرقين[٤]. إلا أنّه قـدّم تصـنيفاً نوعـياً للنثر العربي القديم قائما على معايير ثلاثة أولها معيار الصـياغة مـن حيـث هـي تشكيل للمادة الخام التي هي اللغة، وثانيها معيار المضـمون وهـو الذي يتقيد بالدلالة المقصودة دون التفات إلى طبيعة الصوغ الفنـي الذي جاءت فيه. وثالثها معيار التركيب ويختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل بها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني[٥]. وقراءة عبد السلام المسدي الإجرائـية صـنفت النـثر العربـي القديم إلى فن الخطبة، وفن الخبر، وأدب الأغاني، وأدب التأريخ للأمثال، وفن المقامة، وأدب الرحلة، وأدب المرايا[٦].

---

(١) انظـر: عزة الغنّام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.

(٢) عـن الخبر انظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨. كلية الآداب (منوبة)، سلسلة الآداب، مجلد XXXI.

(٣) انظر: الفصل الأول، ص ١٦٨، وما بعدها.

(٤) النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١١٠.

(٦) المرجع نفسه، ص١١١-١١٣.

٢ - التلقي التأصيلي في النقد العربي الجديد:

قامت محاولات منهجية بعد هذه المحاولات توخّت تحديد المصطلح السردي ومنها ما قام به النقاد: عبدالفتاح كيليطو، وسعيد يقطين، وفرج بن رمضان.

وتُعد مقاربة عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) من أوائل المقاربات العربية الحديثة التي رامت تأصيل بعض المصطلحات النقدية المتصلة بالأدب مثل النص والأدب، والنوع، والسرد. ويتضح من عرض عبدالفتاح كيليطو لهذه المصطلحات أنه أفاد كثيراً من منجزات النظرية النقدية الغربية؛ فقد حدّد مفهوم (النص الثقافي) وفقاً لمنظور يوري لوتمان Lotman الذي يذهب إلى " أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاماً موحداً ومتلائم الأجزاء"[١]. وتأسيساً على هذا الكلام يقسم عبدالفتاح كيليطو الكلام إلى النص واللانص إذ يقول: " إنّ كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة؛ فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأنّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يُعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى"[٢]. ولم يكتف عبدالفتاح كيليطو بتبني مفهوم لوتمان للنص الثقافي؛ وإنّما حاول أن يطبق هذا المفهوم على السرد العربي القديم لبيان مصطلحي النص واللانص. ولهذا عدَّ الشفاهية والكتابية معياراً محدّداً لبيان هذين المصطلحين " ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشاراً واسعاً، يمكن اعتبار التدوين معياراً كافياً إذ لا تُدوَّن إلا النصوص. وهذا ما حصل مثلاً في العصر الكلاسيكي العربي. أمّا في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة

---

(١) الأدب والغرابة، دراسات بنيوية، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص١٣.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

انتشـــاراً واســـعاً، فـــإنّ التدوين ليس بالمعيار الكافي"[1]. ومن أمثلة النص في الـــثقافة العربية عند عبدالفتّاح كيليطو (كتاب سيبويه) و(مفتاح العلوم) للسكاكي ومـــا أثاراه من تأويلات مختلفة أمّا ألف ليلة وليلة فهي لم تُفسَّر لأنها حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية لم تكن نصاً وكان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحد النص[2].

ويجعل عبدالفتّاح كيليطو مفهوم النص الأدبي مفهوماً شاملاً تندرج في إطـــاره جميع الأنواع التي تُعد أدبية إذ يجب " ألا ينظر إلى الأنواع على حدة، وإنّمـــا إلى النص الأدبي كيفما كان نوعه، ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب، بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب"[3].

وتفطّن عبدالفتّاح كيليطو كذلك إلى العلاقة الرابطة بين نظرية الأنواع الأدبية والتلقي " فالنوع الأدبي يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبـــراز نفس العناصر. ولهذا يمكن القول " إنّ كل نوع أدبي يفتح (أفق انتظار) خاصـــاً بـــه " [4]. وليس شرطاً أن تكون التسمية دالة على النوع الواحد إذ إن عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد. ويمثل عبدالفتّاح كيليطو لهذا التردّد بالمقامـــة الفاســـية لأبـــي ســـعيد الوهراني التي تُعد مخالفة لمقامات الهمذاني والحريـــري، ولكـــن تسميتها " بالمقامة" تحيلنا على معرفة الخصائص الجامعة المشتركة بينها وبين المقامات البديعية والحريرية. وفي مقابل ذلك قد نجد نصاً

---

(1) الأدب والغرابة، ص١٤-١٥.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

(3) المـــرجع نفســـه، ص١٩، والنص في السّرد العربي القديم كما يقول عبدالفتاح كيليطو هو " الجد والحكمة بخلاف الهزل أو الخطاب السخيف الذي لا يجوز أن تطلع عليه" العذراء في خدرها" إذ لم يكن السرد مقبولاً فـــي الـــثقافة الكلاســـيكية إلا عندما يشتمل على حكمة مثل (كليلة ودمنة) أو عبرة مثل (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره مثل المقامات"، الأدب والغرابة، ص٢٤.

(4) المرجع نفسه، ص٢١-٢٢.

لا يسمه صاحبه بوسم المقامة، ولكن ذلك لا يمنع المتلقي من أن يرى فيه خصائص المقامة مثل أحاديث ابن شرف القيرواني[1].

وتمثل مقاربة عبدالفتاح كيليطو انفتاحاً في فهم الأجناس والأنواع الأدبية. فقد نظر الناقد إلى الأنواع السردية (القصصية) في نصها الثقافي وفي خصوصيتها (النوعية) التي تجعلها تختلف أو تأتلف مع الأنواع الأدبية الأخرى. وقد اتضح لنا من هذه المقاربة أن الناقد اعتنى بنوع المقامة السردي في حين أغفل الإشارة إلى السير الشعبية، وأتى حديثه عن القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة سريعاً مبتسراً في كلامه عن "اللانص" في الثقافة العربية الإسلامية.

ومن المقاربات النقدية لتحديد المصطلح السردي التي أعقبت محاولة عبدالفتاح كيليطو دراسة محمد رجب النجار للتراث القصصي في الأدب العربي. وقد حدّد محمد رجب النجّار غاية دراسته في السعي لدراسة الأنواع السردية في تراثنا القصصي دراسة أدبية للتعريف بها وبمصادرها، وظواهرها، ومظاهرها التي تكيّفت بفعل السياقات والموجهات الخارجية التي صاغت أنظمة السرد العربية، والسعي إلى استكشاف خصائص هذه الأنواع السردية، الشفاهية والكتابية على كثرة أشكالها الفرعية، وإبداعاتها النوعية، وتحديد النظم والقواعد والقوانين الداخلية التي تكون عليها[2]. وتتسم هذه الدراسة بالمنحى الموسوعي، وتصنيفات القص العربي القديم فيها لا تختلف كثيراً عن التصنيفات التي وجدناها عند كل من موسى سليمان وعزة الغنّام وغيرهما، فمحمد رجب النجّار يجعل الموروث السردي العربي في عشرة أنواع هي:

١- قصص الحيوان العربية. ٢- السير والملاحم الشعبية العربية
٣- القصص الشعبي الديني الأنبيائي والأوليائي ٤- القصص العاطفي

---

(١) انظر: الأدب والغرابة، ص٢٢.

(٢) محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥م، ص٩.

٥- القصـــص الفكاهي ٦- الحكاية الخرافية Fairytale ٧- الحكاية الشعبية فـــي أشـــكالها الفرعـــية التراثـــية وألف ليلة وليلة ٩- فن المقامات القصصية ١٠- فن الرسائل القصصية.

والـــناقد بهـــذا التصـــنيف لم يفد من مفهوم السرد المنفتح الذي قدّمه عبدالفتّاح كيليطو.

يأتي كتاب " أصول المقامات" لإبراهيم السعافين في إطار جهود بعض الـــنقاد العرب المحدثين لتأصيل فن المقامة. وقد اعتمد الباحث الدراسة النصية فـــي الموازنـــة بيـــن "الأصول" ومقامات بديع الزمان على أنها العمل المبتكر الأول الذي أسّس جنساً أدبياً هو " فن المقامة"[١]. والأصول كما جاءت في هذا الكتاب هي:

١- مقامات الوعّاظ والنسّاك والعبّاد والقاصين والخلفاء.
٢- الأحاديث ذات الطابع القصصي والفوائد اللغوية وأحاديث الأعراب.
٣- حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء والشطار والعيارين مع اهتمام خاص بمؤلفات الجاحظ.
٤- شـــعراء الكديـــة ومـــن نقـــل عنهم البديع نقلاً مباشراً أو قريباً من المباشر.
٥- حكايات السخرية والفكاهة والعبث والمجون والتهاجي والتحامق.
٦- حكايـــات القـــرن الـــرابع الهجـــري " عصر البديع" وخاصة حكاية أبي القاسم البغدادي[٢].

وقد جاء حديث السعافين عن الأصول في بحثه عن شروط إبداع المقامة مضـــموناً وتشكيلاً. وانتبه الباحث على أنّ فن المقامة هو جنس أدبي قائم بذاته علـــى الـــرغم مـــن أنّه يحمل ملامح من " الحديث" و " الحكاية"، و " العمل الدرامـــي"[٣]. وبهـــذه الالتفاتة يكون السعافين من أوائل الباحثين العرب الذين

---

(١) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢١.

أصّلوا فن المقامة حديث الباحث عن الحكاية المسرحية بوصفها سمة من سمات مقامات البديع يجعل هوية المقامة السردية متذبذبة بين أصولها في الثقافة العربية الإسلامية وبين إحالتها على مرجعية غربية هي فن المسرحية.

وقد مثّل البحث عن (الكلام العربي) قديمه وحديثه محوراً هاماً من محاور مشروع سعيد يقطين النقدي. ويبدو أنّ تحليل الخطاب الروائي العربي، وهو ما شكّل فاتحة أعماله، قد قاده بعد ذلك إلى تحليل خطابات سردية أخرى كان آخرها وقوفه عند السيرة الشعبية وبنياتها الحكائية[1]. وانطلق سعيد يقطين في دراسة الكلام العربي من المرجعية النقدية الغربية وما قدّمته من مقاربات منهجية ومعرفية لنظرية الأجناس وخاصة مفهوم الصيغة (Mode) كما جاء عند جيرار جينيت وهمبفر. واعتمد يقطين التصنيف الثلاثي اليوناني عند أفلاطون وأرسطو[2]. وإلى جانب اعتماد هذه الثلاثية في التمييز بين الأجناس الأدبية اعتمد معايير مصاحبة ترتبط بالمحتوى أو الموضوع (سام، منحط) أو بمعايير أخرى شكلية أو بنيوية مثل الزمن، والضمائر، وصيغ الخطاب، وصيغ التلقي[3]. وميّز الناقد في حديثه عن الجنس والنص في الكلام العربي بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر انطلاقاً من صيغتي الكلام (القول والإخبار)، والنظر إلى الأداة (شعر، نثر) وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم - الراوي) [4]. وجعل هذه الأجناس الثلاثة أجناساً جامعة لكلام العرب كافة؛ إذ يقول: " هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعاً لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها"[5]. واعتماده منظوراً شكلياً هو القول والإخبار جعله يدرج النثر

---

[1] انظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

[2] انظر: الكلام والخبر، ص١٨٩.

[3] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٣.

[5] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٤.

العربـــي القديـــم ومـــن ضمنه السرد في إطار جنسي الحديث والخبر. كما أنّ هيمنة هذين الجنسين، وفقاً لرأيه، جعلته يعد الشعر بادئ الأمر جنساً وسيطاً أو جنســاً فرعياً بين هذين الجنسين الأساسيين[1]. بيد أنّ مركزية الشعر في حقل الــثقافة العربية حالت دون وصفه بالجنس الوسيط. وبعد أن حدّد سعيد يقطين أجــناس الكلام العربي بحث في أنواع كل جنس من الأجناس منها مقتصراً في تمثــيله لهــا بجنس الخبر. والأنواع الأدبية عنده تُصنَّف إلى ثلاثة أنواع هي: الأنــواع الثابــتة، والمــتحوّلة والمتغــيرة. وهو يعني بالأنواع الثابتة الأنواع الأصــول، وهــي الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها. ويمثل لهذه الأنواع بالأنواع الخبرية الأصول وهي:

١- الخــبر ٢- الحكاية ٣- القصة ٤- السيرة فهي أنواع أصلية لأنها ثابــتة ويمكــن أن توجد متعالية عن الزمان والمكان من خلال مبدأي التراكم والتكامل[2]. وأمّا الأنواع المتحوّلة فهي الأنواع الفرعية التي يمكننا البحث فيها تاريخــياً لمعايــنة التحوّلات في ضوء الأنواع الأصول. وأمّا الأنواع المتغيرة فيعنــي بهــا كــل الأنــواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفيــن، وتــتحقق فــيها بدرجة تكاد تكون متساوية الشيء الذي يجعل من الصــعوبة بمكــان تحديــد جنسيتها أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخــرى مثل (كليلة ودمنة) التي تضم نوعين مختلفين هما المثل باعتباره قولاً يندرج ضمن (الحديث)، وقصة الحيوان التي تأتي لتماثل المثل[3].

وحديث سعيد يقطين عن الأنواع الثابتة والمتحوّلة والمتغيرة يرتكز في أساســه على منجزات النظرية النقدية الغربية. وأحسب أن الناقد أراد نقل هذا الأنموذج بتفاصيله إلى الأدب العربي القديم دون النظر إلى خصوصيته الثقافية والتاريخــية مما قاده إلى التناقض في عرضه فهو يعد الخبر جنساً ونوعاً في

---

(١) انظر: الكلام والخبر، ص ١٨٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ، ص١٩٥-١٩٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩٦-١٩٧.

الوقـت نفسـه. ويعد الأنواع الخبرية الأصول مثل الخبر، والحكاية والقصة، والسـيرة أنواعاً ثابتة في حين يدرج المقامات، والسير الشعبية ضمن الأنواع المتحولة. ونتساءل إذا كانت الشروط التاريخية والثقافية معياراً لظهور الأنواع الأدبية كما يذكر فكيف نكون أمام أنماط ثابتة؟ وما الفرق بين التغيّر والتحوّل؟ وهل تمثل كليلة ودمنة أنموذج "النوع المتغيّر" حقاً؟!

وقد اقترح الناقد مفهوم (السرد العربي القديم)، وجعله شاملاً لمسميات سـردية عـدة مـثل: (الحكايـة الشـعبية) و (الأدب القصصي) و(الملحمة) و (السـيرة)، و (الـرواية) و (القصـة) و (الحكايـة) و (الخرافة) و (الرواية البطولـية) و (حكايـة الجان والحيوان) و (الخرافة) وغيرها[1]. وكان اختياره لتسـمية السرد العربي القديم مرتهناً بانطلاقه من مقولة الصيغة (Mode) التي توظّـف في تقديم صيغة السرد المهيمنة على سائر الصيغ في الخطاب، ويحتل الـراوي فـيها موقعـاً هاماً في تقديم المادة الحكائية[2]. وأحسب أنّه لو التزم بمفهوم السرد العربي القديم في تصنيفه للأنواع الأدبية القديمة لكان ذلك أدعى لضـبط المفاهيم النقدية التي وظفها، ولا سيّما أن التصنيف الثلاثي (الأجناسي) الـذي اقـترحه (الشـعر، والحديـث، والخبر) يغفل بيان الخصائص المائزة للسـرديات القديمة وخاصة المادة الحكائية أو سرديات القصة للأنواع الكبرى (المقامات والسير الشعبية والقصة العجائبية).

ونتنبّه سعيد يقطين على خصوصية المجلس وفضائه في الكلام العربي بوصفه الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تّم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للـتداول والـنقل والاسـتمرار[3]. ولهذا عدّ النص والمجلس جنسين لابدّ من دراسـتهما وتحلـيلهما فـي مختلف التجليات التي تمكننا من تحديد طبيعتهما

---

(1) انظر: الكلام والخبر، ص١٣٢.

(2) انظـر: سعيد يقطين، تاريخ السرد العربي - المفهوم والصيرورة، مجلة علامات، ج٣٥، م٩، ذو القعدة ١٤٢٠هـ/ مارس ٢٠٠٠، ص٤٠-٤١.

(3) انظر: الكلام والخبر، مرجع سابق، ص٢١٣.

(النصـــية) و (المجلسية). وبدون هذه الدراسة، كما يرى، سيظل موقفنا قاصراً ورؤيتنا ضيقة[1].

ولا نخـــتلف مـــع الناقد في الأهمية الكبرى التي تمثلها المجلسيات في السرد العربي القديم، ولكننا نختلف معه في اضطراب المصطلح السردي عنده وتلجلجه. ونتساءل أين موقع المجلس في الخطاطة التصنيفية الثلاثية التي سبق أن أشـــار إلـــيها؟! والـــناقد الذي سبق له أن تحدث عن السرد بوصفه مفهوماً جامعـــاً يعـــود إليه، ويخرج بخطاطة أخرى تجعل الخبر نوعاً، ونصبح بالتالي أمام ثلاثة أجناس هي الشعر، والسرد، والحديث[2].

إنّ مقاربـــة الناقد للسرد العربي القديم من المقاربات الجادة التي رامت إيجـــاد نظرية أنواع أدبية للكلام العربي من خلال العودة إلى الموروث النقدي والبلاغـــي والإفـــادة مـــن مـــنجزات النظرية النقدية الغربية. ولكن أحسب أنّ الارتهان إلى الأنموذج الغربي حيناً، وغموض المصطلح السردي وعدم تحديده حينا آخر يجعل التصوّر الذي قدّمه الناقد تصوراً غائماً وملتبساً بعض الشيء.

ويصـــدر فـــرج بـــن رمضان في عمله النقدي (الأدب العربي القديم ونظـــرية الأجـــناس والقصص، ٢٠٠١) عن موقف طائفة من الباحثين العرب ارتـــأت إمكانية تطبيق نظرية الأجناس على الأدب العربي القديم. وجعل الناقد مقاربته في قسمين: الأول عن إشكالية المقاربة الأجناسية للأدب العربي القديم، والثاني أصول الأجناس موضوعا للتطبيق على الأدب العربي القديم.

والســـعي للوصـــول إلى نظرية للأجناس الأدبية في الموروث النقدي البلاغـــي كان غاية الناقد في مقاربته. ولن نصل إلى هذه النظرية، وفقاً لرأيه، إلا إذا أفدنا من منجزات النظرية النقدية الغربية وحافظنا في الوقت نفسه على مختلف مظاهر (الخصوصية) في الأدب العربي القديم[3].

---

(1) انظر: الكلام والخبر، ص٢١٨.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص٢١٩.

(3) انظر: فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص، ط١، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، جويليه، ٢٠٠١، ص١٤.

ويقترح فرج بن رمضان ضرباً من التقسيم لمدوّنة القصص العربي القديم وتشكّلها؛ فهذه المدونة تتكوّن من مسالك ثلاثة. أمّا المسلك الأول فهو الضابط لنشأة أجناس قصصية أدبية من خلال مختلف عمليات التحويل في بنية الملفوظ يواكبها أو يترتب عليها انتقال في مقام التلفظ والتداول من مجال الخطابات (اللا أدبية) إلى مجال الأدب. ويندرج ضمن المسلك الأول جنس الخبر الأدبي المنحدر إلى مجال الأدب من ميداني الحديث الديني والخبر التاريخي، وجنس الكرامة الصوفية بمصادرها غير الأدبية مثل معجزات الأنبياء المتحقّقة نصياً في السيرة بالنسبة إلى الرسول، وفي القرآن وما وضع بوحي منه، وبتأثير من الروافد الدينية السابقة على الإسلام من قصص ديني بالنسبة إلى غيره من الأنبياء والرسل[1]. وتعرّض الناقد كذلك لجنس النادرة في صيغتها الجاحظية في كتاب (البخلاء) في علاقتها بالخبر[2]. أمّا المسلك الثاني فهو الضابط لنشأة جنس قصصي عربي أو أكثر بفعل الترجمة والتأثير من الآداب غير العربية. وقد مثّل فرج بن رمضان لهذا المسلك بالحكاية المثلية كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والحكاية العجيبة[3]. أمّا المسلك الثالث فهو المحدّد لنشأة الأجناس القصصية من خلال شتى صيغ التفاعل والتحاور بين الأجناس داخل نظام الأجناس الأدبية العربية عامة.

وكانت نشأة الأجناس القصصية وتحولاتها في الأدب العربي القديم الأساس الذي صدرت عنه هذه المقاربة التي أفادت أيضاً من تنظيرات بعض النقاد الغربيين ومنهم تودوروف Todorovوميخائيل باختين Bakhtin. فقد وظّف بن رمضان فكرة تودوروف في التناسب بين نظام الأجناس والإيديولوجيا السائدة لتفسير نظام الأجناس العربية[4]. ونجد هذا التوظيف في حديثه عن نظام السلطة ونظام الكتابة في الأدب العربي من خلال عرض

---

(1) انظر: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص،، ص٩١.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص٩٣-٩٤.

(3) المرجع نفسه، ص١٥٨.

(4) المرجع نفسه، ص٥٢.

العلاقة أو الصلة بين الرسالة الديوانية والحكاية المثلية[1]. وأفاد الناقد كذلك من نظـــرية التلقـــي في حديثه عن مقامات القص العربي القديم وهي: مقام التندر، ومقـــام القـــص، ومقام الحكاية[2]. وقد نظر إلى هذه المقامات في خصوصيتها الثقافية وصدورها عن المجتمع العربي الإسلامي والأوساط المدينية خاصة.

إنّ تخصـــيص الـــناقد القصص العربي القديم بهذه الدراسة يُعد إضافةً نوعيةً إلى السرديات العربية ولا سيّما أنّ معظم الدراسات التي عرضنا لها لم تـــنظر إلـــى خصوصـــية الســـرد العربي القديم، وإنّما سارت وفقاً للتصنيف الأجناسي القديم: ثنائية النظم/ النثر.

ب- تلقي الموروث السّردي الشعبي:

حظيـــت بعـــض السير الشعبية بعناية عدد كبير من المستشرقين، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ سيرة (عنترة بن شدّاد) كانت تنافس ألف ليلة وليلة في جاذبيتها الشـــديدة عـــند المتلقي الأوروبي. وعندما تُرجِمَتْ سيرة عنترة لأول مرة إلى اللغة الروسية وصفها أ. كريمسكي Cremesky قائلاً: "خيال شرقي غير ناجح أثنوغرافـــياً. وبغـــض الـــنظر عن عدم تطابق هذا "الخيال" مع الأصل وعلى الـــرغم من بعده كل البعد عن الأدب العربي في القرون الوسطى، فقد استقبله القراء باهتمام، وكان هذا الاهتمام ناجماً عن قلة اطلاعهم آنذاك على المؤلفات الأصـــلية أو ترجمات مماثلة منقولة عن الأدب العربي بشكل عام، ومن ضمنه لـــون "السيرة"[3]. ويهمنا من كلام كريمسكي اعترافه بسطوة تأثير سيرة عنترة على القراء الروس. ولا يختلف تأثير هذه السيرة على القراء الأوربيين بعد أن تـــرجمها ج. هاميلـــتون J.Hamilton ١٨١٩م إلـــى الإنجليزية، وبعد أن قام

---

(١) الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص، ص١٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٣-١٠٦.

(٣) نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥.

مجهول بعد ذلك بنقل ترجمته إلى الفرنسية[1]. ووضع مستشرقون سيرة عنترة بجانب أعظم الملاحم الأدبية العالمية مثل الإلياذة والأوديسا وسواهما. ونالت سير شعبية أخرى اهتماماً أقل في تلقي المستشرقين مثل (سيرة الملك سيف بن ذي يزن)، و(الأميرة ذات الهمة)، و(سيرة الظاهر بيبرس)، و(سيرة بني هلال) [2].

وفي الحين الذي لم تحظَ فيه القصة العجائبية والسير الشعبية باهتمام النقاد العرب القدامى والنقاد الإحيائيين في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين فإنّ متلقى هذا الموروث السردي الشعبي من خاصة الشعب وعامته كانوا يحتفون به احتفاءً كبيراً كما بيّنا[3].

وقد تفطّن بعض النقاد العرب المحدثين إلى الفارق الكبير بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي ومنهم سلامة موسى وتوفيق الحكيم[4]. بيد أنّ هذا التفطُّن لم يجعلهم يفردون الأدب الشعبي بالدراسة والبحث. وانشغل عدد كبير من النقاد الإحيائيين بالإجابة عن السؤال التالي: هل عرف العرب فن الملاحم؟ ويبدو أنّ هذا السؤال الكبير شكّل هاجساً لهؤلاء النقاد ولمن تلاهم، ولا سيّما أنّ الإجابة عنه تستلزم إمّا نفياً يحيل السرد العربي القديم إلى كائن ناقص مبتسر بجوار حيوات مكتملة هي آداب الأمم والشعوب الأخرى. وإمّا تأكيداً لوجود فن الملاحم لإثبات الهوية العربية الإبداعية وأصالتها مقارنة

---

[1] نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ص١٥.

[2] انظر: تاريخ دراسة موضوع الرواية الشعبية في السير الشعبية العربية ص ٣-٤٠، في بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيّار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، تعريب عن الإيطالية يوسف حبي، مجلة التراث الشعبي، السنة الثالثة عشرة، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٢، ص٢٢، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (اللانص العربي في الغرب)، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ ص ٧٣-٧٩.

[3] انظر: هذا الفصل، ص ٤٣٩.

[4] بيير كاكيا، تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٠-٦٠١، زهرة العمر، ص٣٥.

بالمرجعيات الغربية الأخرى[1]. ولهذا يأتي حديث النقاد الذين ينتمون إلى الطائفة الثانية عن السيرة بوصفها (ملحمة) و(ملحمة شعبية)[2].

وقد طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي العربي عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينيات القرن العشرين. وكان لمصر دور الريادة في ذلك؛ إذ قدّم محمد عبدالمعيد خان بحثه في (الأساطير العربية) للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول عام ١٩٣٣م ثم تلته سهير القلماوي ببحثها عن ألف ليلة وليلة، ١٩٤١[3]. وتضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحوّل لعلّ أبرزها النزوع القومي التحرري لمواجهة الاستعمار الغربي مما أدى إلى قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب[4].

وكان للتحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرّ بها الوطن العربي منذ منتصف القرن العشرين أثرها في بروز الأفكار القومية وفكرة الشعب وما يتصل بها من أنساق ثقافية وإبداعية[5]. ويقول عبدالحميد يونس في تصديره كتابه (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي)، ١٩٦٨: "أخذت الدراسات الأدبية كغيرها من الدراسات تساير التقدم العلمي فأرسلت أنوارها الكاشفة في كل مكان. واحتفلت بأدب المغمورين احتفالها بأدب المشهورين، واهتمت بما يصدر عن العامة اهتمامها بما يصدر عن الخاصة، واعترفت بأنّ للأميين أدباً جديراً بأن يُكشف عنه، وتُدرس آثاره، وتُنقد روائعه"[6]. وينضاف إلى هذين

---

(١) انظر: موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب.

(٢) انظر عن الأنواع الأدبية: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص ١٧٥ – ٢٢٠.

(٣) انظر كتاب محمد عبدالمعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ط١، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٧، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مطبعة المعارف ومكتبها، مصر، ١٩٥٩.

(٤) انظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص٨٦.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، ص١٥.

(٦) عبدالحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط٢، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص٩، ويقول فاروق خورشيد عن الأدب الشعبي: "هذه الأعمال (النصوص القصصية العربية) التي تتكامل لتخيف في القرن الرابع أصحاب العلم والأدب التقليدي هي في اعتبارنا نماذج لمرحلة

العامليـن بروز المنحى القومي البطولي الذي يستلهم من السير الشعبية أنموذج الـبطل المثالي الموحّد للأمة العربية في عصرها الحاضر. ونجد هذا المنحى عـند بعـض دارسـي الأدب الشعبي من أمثال شوقي عبدالحكيم الذي عدّ أية محاولـة لدراسـة التراث العربي لا تأتي على المستوى القومي دراسة مبتورة محـبطة[1]. ولهـذا صدرت موضوعات كتبه التي شملت الحكايات، والسير، والملاحم، وقصص الحيوانات والطيور من منطلق قومي[2].

وسـنقف عند هذه المؤلفات العربية الأولى في الأدب الشعبي ونقده في محاولة منا للتعرف إلى الاتجاهات التي صدر عنها النقاد العرب المحدثون في تلقيهم للموروث السردي الشعبي.

وقـد كان لسهير القلماوي دور الريادة النقدية في ميدان الأدب الشعبي بدراسـتها عن ألف ليلة وليلة[3]. وتُعد هذه الدراسة مزيجاً بين منهجين، الأول مـنهج الدراسـات المقارنة Comparative Studies، والمنهج الآخر المنهج الفنـي الوصـفي. وقـد تتبعت سهير القلماوي أصل ألف ليلة وليلة من خلال نظـرية الطـبقات عـند المستشرقين. وخرجت بنتيجة مفادها" أننا لا نستطيع الوصـول إلـى شـيء محقّـق في تاريخ الكتاب، وخاصة في الوصول إلى

-من مراحل فن القصة العربية التي ينبغي الوقوف عندها بنوع من الاحترام للجهد الذي بذل فيها، وبنوع من التقدير لمن بذلوا عمرهم في كتابتها، ليتيحوا لنا فرصة حقيقية للتعرف على ضمير شعبنا"؛ فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، ط١، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٦-٢٠.

[1]شوقي عبدالحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت، ص ١٦.

[2]انظـر: المرجع نفسه، ص ١٩، وانظر أيضاً: وصف محمد رجب النجّار لسيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب بملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي. وقد قارن النجّار بين سيرة عنترة بن شـدّاد وسيرة حمزة البهلوان مبيّناً أنّ القضية المحورية في السيرة الأولى هي تحرير الفرد طبقياً واجتماعياً وهي بذلك تحرير للجماعة العربية. وتأتي سيرة حمزة لتسير في الاتجاه نفسه بوصفها "خطوة أخرى في سبيل الـتحرّر القومي"، انظر: محمد رجب النجّار، قراءة في سيرة "حمزة العرب" أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي، مجلة التراث الشعبي، السنة الرابعة عشرة، عدد ٦/٥ ، ١٩٨٣، ص١٤-٤٨.

[3] نشرتها دار المعارف عام ١٩٤٣، وهي في الأصل أطروحة دكتوراه، قدمت إلى كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ١٩٤١.

أصله"[1]. ووقفت الناقدة كذلك عند الأصول الشفاهية والكتابية لألف ليلة وليلة، وذهبت إلى أنّ قصص الليالي خضعت لعاملين قويين ميزاها عن القصص الشعبي عامة وهما: عامل التدوين، وعامل رقي الطبقة المستمعة إليه، ولكن فيما عدا ذلك ظلّ محتفظاً بكل مميزات القصص الشعبي من حيث أسلوب القصة وموضوعاتها[2]. وطبقت سهير القلماوي المنهج الفني الوصفي في تناولها موضوعات ألف ليلة وليلة وهي الخوارق، والموضوعات الدينية، والخلقية، والحيوان، والحياة الاجتماعية والموضوعات التاريخية، والموضوعات التعليمية، والمرأة. ودراسة سهير القلماوي هاته تتخذ طابع الريادة لا في نطاق السبق الزمني فقط، وإنّما كذلك في نطاق التفاتها إلى نص من النصوص المهمشة. وهي بهذا فتحت مجالاً لالتفات النقاد العرب بعدها إلى مثل هذه الأنواع السردية.

ومن أوائل هؤلاء النقاد فؤاد حسنين علي في كتابه (قصصنا الشعبي)، (١٩٤٧). الذي يصدر فيه عن منظور يؤكّد تميز العقلية العربية شأنها في ذلك شأن سائر عقليات الشعوب السامية بإبداع القصص والأساطير والملاحم. والناقد في رؤيته هاته يرد على آراء بعض المستشرقين ومن والاهم من النقاد العرب المحدثين القائلة بقصور العقل السامي عن الابتكار وهي نظرية (الطبائع العرقية) التي ناقشناها فيما سبق[3]. وقد اتخذ الناقد مصطلح (القصص الشعبي) ليجعله شاملاً لنوعين من السرد العربي القديم، أولها القصص الإسلامي وثانيها القصص الشعبي المسرحي. وهو يعني بالقصص الإسلامي "ذلك النوع الذي تتداوله العامة ولا تهتم له الخاصة، وهو الذي يصوّر لنا الأحداث الجاهلية والإسلامية، ويصف لنا الحياة العربية داخل الجزيرة وخارجها، وقد أريد من تأليفه تثقيف الشعب وتعليمه تاريخه القومي ليتبصر

---

[1] ألف ليلة وليلة، ص٦٨.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٨٤.

[3] انظر: ص٤٤٩، الهامش.

فـــي ثقافته، ويتعصب لقوميته"[1]. ويبدو أنّ التباس مفهوم القص بوقائع التاريخ الإســـلامي عند الناقد جعلته يبحث عن تلك المطابقة؛ إذ يقول فؤاد حسنين علي عن محتويات القصص الإسلامي: "... وأمّا محتوياتها فمختلفة متنوعة فمنها ما يعـــرض لوصف المعارك الحربية كقصة علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، وحـــربه فـــي وادي السيسبان. وكذلك قصة (ذات الهمة) و(البطّال) التي تبين بصـــورة واضحة الحروب التي كانت تقوم بين القبائل العربية من ناحية وبين العـــرب والبيزنطيين من ناحية أخرى. ففي هذه القصة ومثيلاتها من القصص الحربية نجد الشيء الكثير من أخبار الحروب والهجرات التي أدّت إلى انتشار الإســـلام، كمـــا نجد فيها كثيراً من الأخبار الغرامية المتصلة ببعض الشعوب الأجنبية"[2].

واســـتخدم فؤاد حسنين علي مصطلحي (قصة) و(سيرة) بالمعنى نفسه، فهو يعرّف سيرة سيف بن ذي يزن بأنها "سيرة من سير الأدب العربي الشعبي بشّـــرت بالإسلام في الجاهلية، وعرضت المسألة السامية الحامية في كل جزء مـــن أجزائها السبعة عشر"[3]. ويعرّف الناقد السيرة الهلالية بأنّها "قصة شعبية تختلف اختلافاً كبيراً عن سائر القصص العربية التي نعرفها لسيرة بني هلال، فهي كما يدل عليها اسمها ليست سيرة فرد بل جماعة"[4].

وأمّـــا القصـــص الشـــعبي المسرحي عند الناقد فهو "ذلك الضرب من الأدب الشـــعبي التمثيلي ومنه خيال الظل" [5]. وأحسب أنّ النزعة الدفاعية عن القصـــة العربية عنده كانت وراء مقايسته بين خيال الظل العربي وبين المسرح الأوربـــي. فبابات خيال الظل تتحوّل إلى مسرحيات. ويرد لديه كذلك مصطلح

---

[1] قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧، ص٤٤.

[2] المرجع نفسه، ص٤٧.

[3] المرجع نفسه، ص٥٣.

[4] المرجع نفسه، ص ٦١، ولا تختلف نظرته عما نجده في السير الشعبية عن مصطلحي "قصة" و"سيرة".

[5] المرجع نفسه، ص٧٨.

(مسرحيات مصرية) إذ يقول: "... لدينا بعض المسرحيات المصرية التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي مثل لعب حرب السودان ولعب حرب العجم، ولعب المركب، ولعب الدير. وأخرى وُضِعَتْ في القرن الثالث عشر وهي تُعتبر أحسن ما كتب في هذا الفن أعني في القصص العربي المصري، وهي طيف الخيال، وعجيب وغريب، ومتيم وكلها من وضع الأديب المسرحي الشيخ شمس الدين بن عبدالله محمد بن دانيال ابن عبدالله الخزاعي المتوفى سنة عشر أو إحدى عشرة وسبعمئة هـ (١٣١١م)" [١].

ويبدو عبدالحميد يونس معنياً ببيان الوشائج الوثيقة بين الأدبين الرسمي والشعبي بخلاف بعض النقاد العرب المحدثين الذين آثروا الحديث عن انفصالهما. ويرى عبدالحميد يونس أنّ هذا الانفصام إنما غلب على مراحل آثرت الشكل، واعتصمت بحرفية الصنعة وقواعدها ، ولم تكد تلتفت إلى الجانب الشعوري في حياة الناس[٢]. وعندما اتهم لويس عوض الفولكلور بالرجعية والاستعمار ردّ عليه عبدالحميد يونس بإبراز التبادل في عملية التلقي بين الثقافتين الرسمية (العالمة) والشعبية (غير العالمة). إذ يقول: "إنّ المادة الشعبية، كما دلت الدراسات، تتخذ في تأثيرها مسارين متوازيين الأول: من قمة الكيان الاجتماعي إلى سفحه أو قاعدته، والثاني من القاعدة إلى القمة. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي احتضنتها الجماهير العريضة، وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع أنها من إبداع الخاصة أو الطبقات العليا. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي تحتضنها قرائح الخاصة فترددها تظرفاً، أو تفيد منها باعتبارها خبرة من الخبرة الشعبية، أو تجربة من التجارب الإنسانية، وتعيد صياغتها في قالب جديد"[٣]. ونحسب أنّ تأكيد الناقد على التفاعل القائم بين الأدبين الرسمي والشعبي يغفل الإقصاء والتهميش اللذين تعرضت لهما الثقافة الشعبية من قبل الثقافة الرسمية. ويشمل حديثه عن

---

[١] قصصنا الشعبي، ص ٨١-٨٢.

[٢] دفاع عن الفولكلور، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٥، ١٦.

المـــأثورات الشـــعبية ما أسماه (التاريخ الشعبي العربي)، وعرّفه بأنّه "تصوّر الشعب العربي لتاريخه القومي"[1].

وقد بيّن عبدالحميد يونس الفارق الكبير بين القصص الشعبي والتاريخ فـــي كتابه (الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ١٩٤٧)؛ " فالقصص الشعبي ينشـــد مـــا يجب أن يكون، والثاني يفتش عما كان. وإذا كان القصص الشعبي يـــنزع دائماً إلى التخصيص والتفصيل فإنّ التاريخ يحكم المنطق، ويبحث عن المقومـــات والنتائج فيجنح إلى التعميم والإجمال"[2]. ولذلك يصبح بطل السيرة الشـــعبية الأنموذج المثالي وفقاً لتصور الشعب "فالظاهر بيبرس هو الشخصية التي احتفل بها الشعب العربي والإسلامي، وأضافها إلى المثل التي استخلصها من تاريخه"[3].

وإذا كـــان عبدالحميد يونس قد نظر إلى سيرة الظاهر بيبرس بوصفها سيرة شعبية متخيلة فإنّ نظرته هاته لا تشمل سائر السير الشعبية؛ إذ يعد سيرة بنـــي هلال "وثيقة تاريخية لا تقل في الأهمية عن الروايات المدوّنة في أمهات الكتـــب ولـــيس يضـــيرها تنقلها بالرواية الشفوية، فقد كانت الأولى كذلك"[4]. وانطلاقـــاً من هذا التصوّر للسيرة الهلالية قام الناقد ببحث تاريخي عن أصول هـــذه القبـــيلة ومواطـــن ارتحالها واستقرارها. ولهذا نجده يؤثر قسمة السيرة الهلالـــية إلـــى ثلاثة أجيال مخالفاً بذلك قسمة منشدي السيرة الهلالية إياها إلى دواوين مستقلة[5].

وقـــد انشـــغل أحمـــد رشدي صالح في كتابه (الأدب الشعبي، ١٩٥٥) بالتنظـــير للأدب الشعبي بفنونه المختلفة. ولذا نجده يخصص الفصل الأول من كتابه لمناقشة مصطلح (الأدب الشعبي). وقد خلص بعد استعراضه آراء طائفة مـــن علمـــاء اللغـــة والفولكلور إلى أن من سمات الأدب الشعبي (الجماعية).

---

(١) دفاع عن الفولكلور، ص ٢٤.

(٢) الظاهر بيبرس، ص٥.

(٣) الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص٧.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠١ وما بعدها.

ويعنـــي بهـــا "أنّ العمل الأدبي الشعبي يستوي أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة، وجـــرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ولأنه يتخذ شكله النهائي قبلما يصـــل إلى جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول"[١].

ومـــن ســـمات الأدب الشعبي كذلك تداخله مع فروع الفنون والمعرفة الشـــعبية الأخـــرى ممّا يجعله منفتحاً على حقول معرفية متعددة. وفنون الأدب الشـــعبي التـــي وقـــف عندها أحمد رشدي صالح أدب المعتقدات والمعارف، والعـــادات والتقاليد، والعائلة وتصويرها في الأدب. ومن المحاور الهامة التي شـــكّلت أساســـاً لرؤيته النقدية في هذا الكتاب تنبهه على علاقة الأدب الشعبي بالســـلطة مـــن خلال الأمثال الشعبية، والمواويل، والأزجال[٢]. وقد دارت هذه الفـــنون الشعبية حول تصورين متعارضين لمفهوم السلطة، أمّا التصوّر الأول فيعـــبر عـــن أصحاب السلطة في نظرتهم التراتبية للمجتمع إذ "يصوّر الأدب مجتمعاً تصاعدياً أزلياً"[٣]. وأمّا التصوّر الثاني فيستمد نظرته من سلطة الشعب المناوئة للسلطة الرسمية. ويتمثّل هذا التصوّر في الخروج على النمط التراتبية وإيجاد أدب لا يعترف بالفوارق الطبقية[٤].

ووقفت ألفة الأدلبي عند ألف ليلة وليلة والسيرة الشعبية (سيف بن ذي يـــزن) بوصفهما مصدرين هامين من مصادر الأدب الشعبي. ولم تخرج رؤية الـــناقدة لألـــف لـــيلة ولـــيلة عن المنظور الديني الأخلاقي الذي يرى في هذه القصـــص إسرافاً في الفحش. وهي بذلك لا تختلف عن بعض النقاد الإحيائيين المحدثين في تلقيهم المتعالي للسرد العربي القديم، وخاصة ألف ليلة وليلة[٥].

---

(١) انظر: الأدب الشعبي، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩، ص٢٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧-٩٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(٥) انظر: هذا الفصل، ص٤٥٢.

وتقول الناقدة عن سيئات كتاب (ألف ليلة وليلة): "فهو يسرف في بعض حكاياته في وصف الفجور والفسق والشذوذ مما كان يمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر الحكايات، وربما تصبح أكثر جمالاً لو حذف منها الوصف الفاجر الذي أقحم عليها للإثارة الرخيصة"[1]. ومما يعضد نظرة الأدلبي هاته اختزالها الليالي في البعد الأخلاقي الوعظي؛ إذ تحكم على معظم قصص الليالي بأنها ترمي إلى غايات أخلاقية نبيلة[2]. وعلى الرغم من بيان الناقدة رواج السير الشعبية عند المتلقين العرب في العصر الحاضر إلا أنها تحكم على هؤلاء المتلقين وعلى عجائبية السير الشعبية بأنّها "دليل على أن عقلية العامة من شعبنا ما تزال هي منذ القرون الوسطى إلى الآن تتأثر بهذا كله، الأحلام والغيبيات والجن والسحر والكهانة، وربّما تؤمن به أيضاً"[3].

وقد التفت فاروق خورشيد إلى تأصيل السردية العربية الحديثة ولا سيّما الرواية بالعودة إلى جذورها الراسخة في السرد العربي القديم. وبدا هذا الالتفات واضحاً منذ مؤلفه الأول (في الرواية العربية عصر التجميع، ١٩٦٠). ففي هذا المؤلّف يردّ فاروق خورشيد على مزاعم بعض الباحثين القائلة بنشوء الإنتاج الروائي العربي المعاصر بفعل الترجمة والمحاكاة والتقليد. إذ يرى أنَّ سؤالاً جوهرياً لابدّ من الإجابة عنه لكل من أراد دراسة الرواية العربية دراسة جديدة. والسؤال هو: أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة التي مرت، كما يذكر، بعدة مراحل بدأت أولاً بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي، واستمرت إلى العصر العباسي، ومثل لها بكتب وهب بن مُنبّه وعَبيد بن شرية، ثم مرحلة التأليف المعاصر في أواخر

---

(١) نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص٤٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٣٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٣.

العصر الأموي وأوائل العصر العبّاسي في مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي قدمها للأدب العربي ابن هشام، ثم القصص الشعبي المُجمَّع في أمثال كتاب ألف ليلة وليلة، ثم تأتي المرحلة الأخيرة التي تمثل السير الشعبية مثل سيرة عنترة، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان[١].

وقد أسّس فاروق خورشيد بكتابه هذا لمشروعه النقدي الدائر حول السرد العربي وقضية التأصيل. ففي (الأصول الأولى للرواية العربية) ١٩٩٢ يتتبع فاروق خورشيد منابع الرواية العربية التي حصرها في محورين هما الشعر والرواية؛ أي المعطيات الروائية العربية القديمة وهي قصص الجنوب، وقصص الفتوة، وقصص الأنبياء، والطرائف[٢]. ولم يقتصر سؤال التأصيل عند الناقد على الرواية العربية المعاصرة، وإنّما تعداه إلى المسرح العربي المعاصر أيضاً.

وكما هي الحال بالنسبة لمصطلح الرواية الذي يعني عند الناقد المراحل التي مرّ بها السرد العربي القديم فإنّ مصطلح (المسرح العربي) يعني عنده "الإرهاصات المسرحية في تراثنا الأدبي، والمظاهر الأولى لوجود المسرح في أشكال بدائية أولى"[٣]. والحديث عن التراث الشعبي في المسرح العربي يعني السير في خطين متوازيين: الخط الأول هو البحث عن تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر. والخط الثاني هو البحث عن الملامح المسرحية في الموروث الفني القديم[٤]. ومن الملامح المسرحية في

---

(١) انظر: في الرواية العربية، عصر التجميع، ط٣، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٧٥، ص٧٥.

(٢) انظر: في الأصول الأولى للرواية العربية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

(٣) الجذور الشعبية للمسرح العربي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

الـــتراث الشعبي التي وقف عندها خورشيد المقامة بوصفها أدباً تمثيلياً إذ " إنّها من القيام في دار الندوة إبّان العصر الجاهلي" [1].

- **الموروث السردي الشعبي والدراسات الثقافية:**

وقـــد تحوّل تلقي الموروث السردي الشعبي عند بعض الباحثين العرب المحدثين من سؤال التأصيل والتنظير إلى الدراسات الثقافية وما يتصل بها من أبعـــاد فكـــرية. ولذا يؤكد هؤلاء أن دراستهم تندرج في إطار "الثقافة الشعبية" مســـتبدلين بذلك التسميات التي وجدناها عند بعض من سبقهم مثل مصطلحات "الأدب الشـــعبي" و"الـــتراث الشـــعبي" و"الفولكلور" وغيرها. ونجد هذا الاتجاه الثقافـــي عـــند صـــلاح الراوي في (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، ٢٠٠١). وتتكشـــف لـــنا دراســـته عن اهتمام كبير لبيان ما قامت به الثقافة الشعبية من مـــناوئة للأدب الرسمي أو الثقافة الرسمية (العالمة). ولذا يُعني الباحث بتأصيل مصـــطلح (الـــثقافة الشعبية) الذي يعده مرادفا لمصطلح (المأثورات الشعبية). وهو يرى أنّ مادة الثقافة الشعبية متنوعة تشمل المعتقدات، والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية، والأدب الشعبي، وفنون المحاكاة، والفنون الشعبية، والثقافة المادية[2]. وعلى الرغم من تأكيد الباحث على مصطلح الثقافة الشعبية إلا أنّـــه يوظـــف مصـــطلحات أخـــرى في الدراسات التي انتظمها عمله منها (الإبداع الفني الشعبي) و (المأثورات الشعبية)، و(الفولكلور العربي) و(المأثور

---

[1] الجـــذور الشعبية للمسرح العربي، ص١٠١، وأفرد خورشيد بعض مراحل الرواية العربية بدراسة مفردة كما في دراسته عن الأدب الشعبي العجيب في كتابه: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـــ/١٩٩١، إذ شمل حديثه تصنيفاً موضوعياً (ثيمياً) عن الموضوعات التالية: الحب، والجمال، والجن، والملائكة، والتنين في الخيال الشعبي وسواها، انظر: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـــ/١٩٩١.

[2] انظر: الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، ط١، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٩٩. وانظر أيضاً: المرجع نفسه، "الثقافة الشعبية، رؤية تأصيلية، ص ٢٩١.

الشـــعبي)، و(الفـــنون الشعبية). وأحسب أنّ الباحث كان لابدّ له من عقد فصل تمهيدي يوضح لنا فيه علاقة هذه المصطلحات بالمصطلح الجامع الذي ارتضاه وهو (الثقافة الشعبية).

وقـــد جعل عبدالحميد حوّاس مصطلح الثقافة الشعبية مصطلحاً متعدد المداخـــل؛ فقـــد عُني بتأسيس المصطلح النقدي مثل (النوع الجنسي) و(النوع الفنـــي) في حديثه عن (المرأة والأغاني الشعبية النسوية)[1]. وكان للناقد أيضاً وقفة عند التلقي التاريخي، وتطوّر النوع الأدبي السردي في حديثه عن القصة العجائبـــية (ألـــف لـــيلة وليلة – الحكاية البيان) وكذلك في حديثه عن (مدارس روايـــة الســـيرة الهلالية في مصر). وشملت الثقافة الشعبية عنده كذلك الحكاية الشـــعبية، والنادرة، والموسيقى الفولكلورية، والاحتفالات الشعبية مثل "دمية شم النســـيم"[2]. ولـــم يُعـــنَ عبدالحميد حوّاس بالتنظير لمصطلح (الثقافة الشعبية) بخـــلاف صـــلاح الراوي. والاتجاه نحو الثقافة الشعبية يجعل دائرة البحث في المـــوروث الســـردي الشـــعبي أكـــثر اتساعاً، ولا سيّما إذا أفاد الباحثون من معطيات (النقد الثقافي) و(الدراسات الثقافية).

جـــ- التلقي البنيوي السّردي:

١- ذرية بروب: النقاد العرب المحدثون وبواكير التلقي البنيوي:

أفـــاد النقاد العرب المحدثون من منجزات الشكلانيين الروس ولا سيّما فلاديمـــير بروب Vladimir Propp في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) "Morphology of the Folktale, ١٩٢٨"[3] وكانـــت نبيلة إبراهيم سالم من

---

(١) انظر: أوراق في الثقافة الشعبية، ط١، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

(٢) المرجع نفسه، ص١٩٧.

(٣) ظهـــرت ترجمـــتان لهذا الكتاب بالعربية أمّا الترجمة الأولى فقد نُشِرَتْ بعنوان (مورفولوجية الخرافة)، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الدار البيضاء، ١٤٠٧هـــ/ ١٩٨٦م وقد أنجز ترجمته بالاستعانة بالترجمة الفرنسية. أمّا الترجمة الثانية فهي بعنوان (مورفولوجيا الحكاية

أوائل النقاد الذين نظّروا للتراث الشكلاني البروبي إلى جانب تنظيرها للمناهج الفولكلورية والبنيوية المطبقة على الحكاية الشعبية[1].

ويُعد كتاب (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية)، ١٩٧٤، أول محاولة تقوم بها نبيلة إبراهيم لتطبيق منهج بروب المورفولوجي على القصص الشعبي. وقد تجاوزت الناقدة الفصل الحاد الذي قام به بروب لتقليص وظائف السرد في إطار المستوى التوزيعي وإهماله الاسقاطات الاستبدالية المنظّمة للسرد في مستوى عميق (جانب الدلالة)[2]. واستدركت هذا الخلل في المنهج البروبي داعية إلى الالتفات إلى المنهج السردي في دراسة حكايات الشعوب، وخاصة الشعب العربي الذي تدلنا حكاياته على نفسيته وتحوّله من الطور الرومانسي إلى الطور الواقعي[3]. وقد أفاد شوقي عبدالحكيم أيضاً من المنهج الشكلاني إلى جانب مناهج فولكلورية أخرى في دراسته عن (الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)[4].

ووظّف توفيق بكّار المنهج البنيوي الإنشائي في قراءة نصوص سردية عربية قديمة شملت المقامات، والأمثال، والنوادر، والرسائل[5]. ولم يلتزم

- الخرافية)، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصّار، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٥٦) ١٤٠٩هـ/١٩٨٩ عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب التي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس أوستن عام ١٩٦٨ وقدّم لها آلان دندز. والعنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب هو "مورفولوجيا الحكاية الخرافية". وقد ألقى بروب باللائمة على الناشر الذي غيّر العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية".

(١) انظر: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ط١، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤، فن القص في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة غريب، ١٩٩٠، (عالمية التعبير الشعبي)، مجلة فصول، م٣، العدد ٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣، ص ٢٣-٣٦.

(٢) انظر: سعيد بنكَراد، مدخل إلى السميائية السردية، ط٢ منشورات الاختلاف، الجزائر، ١٩٩٤، ص١٥.

(٣) نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص٦.

(٤) انظر: الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠م، (التصدير)، ص٢١.

(٥) انظر: المنهج الجدلي في تحليل القصص "جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنب والأسد، نُشِرَ ضمن أعمال ندوة" (القراءة والكتابة) المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس من ٣٠ مارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٢، وجدلية الفرقة الجماعة تحليل نص "كلام بكلام" من بخلاء الجاحظ، مجلة فصول العدد ٤، ١٩٨٤، وجدلية المثال والأقوال من خلال نص "كذب بكذب للجاحظ" ضمن دراسات في النقد الحديث

مستوى التمثّل لمنهج تودوروف، وإنّما تجاوزه لربط النص بالمنشئ وبسياقاته الاجتماعية والثقافية مستعيناً بالبنيوية التكوينية (كما عند لوسيان غولدمان) L.Goldmann. وبذلك لم تنحصر نصوصه في الشكلانية كما في تحليله لنص (كلام بكلام للجاحظ) و(المقامة المضيرية) للهمذاني.

٢- القصة العجائبية والتلقي البنيوي:

يمثل كتاب (ألف ليلة وليلة): تحليل بنيوي" لفريال جبوري غزول ١٩٨٠[١] واحداً من المحاولات النقدية العربية التي استضاءت بالمنهج البنيوي لمقاربة نص ينتمي إلى الثقافة الشعبيّة (غير العالمة) أي المُهمّشة. وقد سبق لنا أن بيّنا ورود ألف ليلة وليلة عند طائفة من النقاد العرب المحدثين بما فيهم النقاد الإحيائيون مثل قسطاكي الحمصي. ولم يتعدَ ذكر الليالي عند هؤلاء النقاد بعض الإشارات المتناثرة. وقد تخصص لليالي مقالة كاملة مثل مقالة أحمد ضيف عن "ألف ليلة وليلة"[٢]. وكانت دراسة سهير القلماوي كما ذكرنا أول دراسة منهجية تتناول نصوص الليالي. وقد استعانت بدراسات المستشرقين المقارنة وبالدراسة الفنية كذلك التي لم تتعدَ ما كان سائداً آنذاك من التحليل الفيلولوجي لنصوص الدراسة.

-منشورات مهرجان قابس الدولي، صفاقس، ١٩٨٧، والمنهج الإنشائي في تحليل القصص، تودوروف، وجدلية الخطر والأمن، تحليل نص: مثل الرجل الهارب من الموت" كلية ودمنة، الحياة الثقافية، عدد ٤٧، ١٩٨٨ جدلية المماثلة والمقابلة في "التوابع والزوابع" لابن شُهيد، مجلة "دراسات أندلسية"، عدد ٣، ١٩٨٨، قسم أول؛ جدلية الأدب والذهب:المقامة المضيرية من مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، الحياة الثقافية، عدد ٦١،١٩٩١ القسم الأول.

[١] الكتاب أطروحة دكتوراه قدمتها الباحثة إلى جامعة كولومبيا، قسم الأدب المقارن بعنوان The Arabian Nights: A structural Analysis, Cairo, ١٩٨٠، وترجمت بعض فصولها في مجلة فصول.

[٢] انظر: بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. مجلة المقتطف، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، ايناير ١٩٣٥، ص٢٦٥-٢٧٠.

وبيّنـت فـريال غـزول في الفصل الأول من كتابها الإطار المنهجي لدراسـتها التي تنتظم ضمن المنهج البنيوي. وقد اعتمدت الناقدة فكرة رومان جاكبسـون Roman Jakobson عـن (أدبية الأدب) Literaturnost. وتأسيساً علـى هـذه الفكـرة وعلـى معطـيات المـنهج البنيوي سعت لإيجاد نماذج "Models"[١] لبعض الحكايات التي وردت في الليالي، وهي الحكاية الإطارية، وحكاية المفتتح "شهريار وشهرزاد"، و"قصة الملك عمر النُعمان وولديه شركان وضـوء المكـان"، و"قصص الحيوان والعفاريت"، و"قصة السندباد"، و"حكاية حمّـال بغـداد والسـيدات الـثلاث"[٢]. وقـد شـكّلت فكرة (محاكاة الأدب) (Mimesis) جانـباً من محاور الدراسة، وتعني بها الناقدة أنّ الأدب ما هو إلا محاكـاة للأدب[٣]، وأن شهرزاد تحاكي المحاكاة[٤]، وأن ألف ليلة وليلة إنّما هي قصة عن عملية القص ذاتها[٥].

---

(١) اخـتارت فـريال غزول نماذجها بوصفها مجموعة من القواعد المجردة والمكتفية بذاتها خارج إطاري الـزمان والمكـان والجـدل. فقد استخدمت لتحليل الحكايات أنموذجاً طوبولوجياً (نسبة إلى الطوبولوجيا) أو (الهندسـة اللاكمـية)، وهي فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة مواقع الشيء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى لا بالمسافة أو الحجم، كما رفضت النماذج العضوية أو الهندسية. انظر: دراسة الباحثة ص ٢٦. وفي مكان آخر تحدثت عن الأنموذج المفضل عندها على أنه مستقى من الجيولوجيا، انظر الدراسة: ص٤٩. كما أنها أشارت بشـكل عرضـي إلـى نموذج (اللعبة)، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البنيوية. وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج. ويأتي ذكراستعارة النسق بوصفه لعبة في كتابات ليفي شتراوس وفوكـو أيضاً. وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق، انظر:الدراسة، ص ٢٤. وانظر: عبدالوهاب المسيري، عرض دراسات حديثة، "تحليل بنيوي: ألف ليلة وليلة"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص ٢٨٥-٢٩١.

(٢) The Arabian Nights: A structural Analysis, p٦٠.

(٣) Ibid. p: ٧٦.

(٤) Ibid. p: ٦٠.

(٥) Ibid.p : ٦٠

ويبدو جمال الدين بن الشيخ معنياً بالكشف عن كتابات المتخيّل في الثقافة العربية الإسلامية مثل نصوص المعراج، والقيامة، والحكايات العجيبة والغريبة، وكتب السيرة، والأحلام والحيوانات وغيرهم[1]. ونجد هذا الاتجاه واضحاً في كتاب (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير)[2]. الذي احتفى بنصوص الثقافة الشعبية المهمشة بعد أن شكّلت نصوص الثقافة العالمة منطلقاً أول في مشروعه النقدي تبدّى في أطروحته عن (الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري)، (١٩٧١).

واشتملت دراسة جمال بن الشيخ عن ألف ليلة وليلة على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات هي الحكاية الإطارية، وحكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين، وحكاية قمر الزمان وبدور، وحكاية أبي صير وأبي قير، وحكاية حاسب كريم الدين، المشتملة على قصتين، هما بلوقيا وجانشاه. وكانت مقاربته لهذه الحكايات من خلال توظيف مناهج عدة مثل المنهج المورفولوجي الشكلاني، والدراسات المقارنة للأساطير، والسرديات وخاصة نظرية العوامل لغريماس A.J.Greimas، ومنطق الحكي لبريموند C.Bremond إلى جانب نظرية التلقي. وقد انتبه على أنّ الوصول إلى نظرية متكاملة عن تولد الحكاية في ألف ليلة وليلة يكون بخطوتين: أولها التعريف بوظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية الإسلامية، وثانيها تعداد الحكايات التي أنتجتها، داخل ألف ليلة وليلة، الخطاطة المولّدة[3]. ولم يقدم الناقد قراءة مغلقة لنص الليالي كما فعلت فريال جبوري غزول إذ نظر إلى نصوص المتخيّل بما

---

(١) انظر: محمد برادة، جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيّل، مجلة الكرمل، العدد ٢٧، ١٩٨٨، ص٦٩-٨٣، وجمال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشعبية العربية: لماذا تظل أجزاء كبيرة من هذه المخيلة خارج الاهتمام الكلاسيكي ؟، جريدة اليوم السابع، السنة الخامسة، العدد ٢٥٢، الاثنين ٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩م، ص ٣٤-٣٦.

(٢) انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير. ترجمة محمد برادة، وعثماني الميلودي، ويوسف الأطكي. المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٤.

فـيها ألـف لـيلة وليلة بوصفها نصاً مفتوحاً، ولذلك نجده يقدم قراءات خاصة للمحكـي صـادرة عـن الأنسـاق التاريخية والثقافية، ونجده كذلك يشير إلى "المحـيط السوسيو ثقافي: لحلقات الحكي"[1] وقد تبّدت هذه الأنساق في قراءته التأويلية لحكاية "أبو صير وأبو قير" إذ يقترح قراءات عدة لهذه الحكاية يتحاور معهـا ومنها القراءة السردية، والخطاب الباطني "القراءة الشيعية"، و "الخطاب المـرموز"، والقراءة التاريخية. ونص ألف ليلة وليلة يتفاعل نصياً كذلك، كما يـرى، مـع نصـوص عـدة في الثقافة العربية الإسلامية من أبرزها كتابات المتخـيّل كمـا وردت فـي الأدب الجغرافي والأدب العجائبي عند المصنفين العرب القدامى[2].

وقد أفصح عبدالفتّاح كيليطو عن منهجه الذي صدر عنه في كتابه (الأدب والغـرابة، ١٩٨٢) مـن خـلال العـنوان الفرعـي، (دراسات بنيوية في الأدب العربـي). وتنوّعـت دراسـاته فـي هذا الكتاب ما بين المؤلّف البلاغي (مؤلفات عـبدالقاهر الجرجانـي)، والمقامات (مقامات الحريري)، و(مقامات الزمخشري)، وملـح الأعراب، وحكايات السندباد، وألف ليلة وليلة. وقدّم لهذه الدراسات بمقدمة حـدّد فيها المقصود بالنص الأدبي، والنوع، والسرد، وتاريخ الأدب. ووفقاً لمفهوم الـنص الثقافـي الذي تبناه عبدالفتاح كيليطو من لوتمان Lotman وبياتيغورسكي (Pjatigorskij) يخضع النص للأنساق الثقافية ولا يكون له مدلول ثقافي إلا داخل الـثقافة المعنـية فـي حين أنّ "اللانص" له تنظيم لغوي ولا يُستشف منه، بخلاف الـنص، أي مدلـول ثقافي[3]. ولهذا يعد عبدالفتاح كيليطو ألف ليلة وليلة داخلة في مفهـوم اللانـص حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية؛ إذ ينقصها التنظيم الداخلي الـذي يحدّد النص مثل غموض الدلالة ونسبة القول إلى مؤلّف معترف بقيمته؛ أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص[4].

---

[1] انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٧٧.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٧٩-٨٠.

[3] انظـر: الأدب والغـرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢، ص١٤.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص ١٥.

وانطلق عبدالفتاح كيليطو في قراءته لقصص السندباد من منهجية متضافرة تشمل القراءة التأويلية، وهو ما سنجده بارزاً في قراءته لنصوص من السرد العربي القديم كما سنبين. واستعان الناقد أيضاً بالقراءة البنيوية التي تفيد من المعطيات السردية عند بارت R. Barthes، وتودوروف T.Todorov، وغريماس A.J. Greimas، ولوتمان Lotman. وقد حضرت العناصر الأساسية للكون وهي: (الأرض، الماء، النار، الهواء) عند باشلار Bachelard بوصفها عناصر ثقافية بارزة في نص الدراسة. كما أن عملية السرد في رحلات السندباد تتحول إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راوٍ ومستمع[1]. ويقيم نص الرحلة أي (حكايات السندباد) تفاعلاً نصياً مع نصوص الرحلة في الثقافة العربية المعاصرة مثل (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق و(حديث عيسى بن هشام)[2] الأمر الذي يبين اتجاه كيليطو نحو النص الثقافي.

وقد اتخذ عبدالملك مرتاض من حكاية حمّال بغداد منطلقاً أساسياً؛ لمساءلة عدد من أطروحات المستشرقين ومن لفّ لفهم حول السرد العربي القديم، ولعلّ أبرزها ما ذهب إليه رينان Renan من نفي عروبة الليالي[3]. وقد فنّد عبدالملك مرتاض هذه المقولة مُؤكّداً أنّ ألف ليلة وليلة "ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية"[4]. وصدّر مرتاض مقدمته ببيان منهج الدراسة إذ إنّ "كل عمل سردي، يجب أن يُدرس على الأقل من حيث السّرد، ومن حيث الحدث، ومن حيث الشخصيات، ومن حيث الحيز، ومن حيث الزمن، ومن حيث خصائص بناء الخطاب "أي محاولة تقصي التقنيات الألسنية التي اصطنعها السارد في نسج خطاب حكايته، وهو غير البناء الفني العام، ثم

---

(1) انظر: الأدب والغرابة ، ص ٩٦، ص١٠٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(3) انظر: عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٩، ص ٩.

(4) المرجع نفسه، ص ٩.

أخيراً من حيث المعجم الفني الذي يطبع خطابه في السرد"[1]. وعلى الرغم من هـذا البـيان نجـد أنّ دراسة عبدالملك مرتاض لم تستثمر السيميائيات الثقافية والإيديولوجـية للسـرد كما عند بارت وغريماس ولوتمان وسواهم فأصبحت الدراسـة بذلـك أسـيرة نماذج سردية مغلقة عزلت نص الحكاية عن أنساقها الثقافـية. كمـا أنّ الـناقد أكّد أنّ دراسته سيميائية تفكيكية. ويبدو أنه لم يتمثل مفهوم التفكيك كما جاء في النظرية الغربية عند جاك دريدا J.Derrida وسواه. ولـذا أصبح التفكيك عنده مرادفاً للدراسة المعجمية اللغوية من خلال عشرات الجـداول التـي تعاملـت مـع المفردات بصورة تبسيطية للغاية مثل فهرس الوصف، والإيقاع، والتشبيه، والتضاد، والمعاجم الفنية وغيرها[2].

وقد خصّ محمد مفتاح الكتابة الصوفية بما فيها كرامات الأولياء بعناية خاصـة تـبدّت فـي أطروحته التي قدّمها حول (التيار الصوفي والمجتمع في الأندلس والمغرب أثناء القرن الثامن الهجري)[3]. وقام في هذه الدراسة بتحليل الكـتابة الصـوفية مـن خـلال أركانها وهي: الغرض والمعجم، والمقصدية، والـنص الصـوفي مـن خـلال مفاهيم لسانية وسيميائية تتأطّر ضمن الاتجاه البنـيوي. واستثمر الباحث كذلك السيميائيات السردية والخطابية. وشكّل كتاب (دينامـية النص ، تنظير وإنجاز، ١٩٨٧) انفتاح النص عند الناقد ليكون بؤرة لتوظـيف مـناهج مستقاة من حقول معرفية متعدّدة مثل البيولوجيا، والفيزياء، وعلـم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي. ومثّل بناء النموذج المستقى من كـرامات الصوفية محوراً أساسياً في قراءة محمد مفتاح. وأفاد الناقد من مربع غـريماس السـيميائي لبيان نظرية العوامل التي استند إليها. كما أنّه لم يُهمل السـياقات التاريخـية والثقافية التي وقف عندها في بيان تاريخ البطل وأفعاله،

---

(١) ألف ليلة وليلة، دراسة سيمائية تفكيكية، ص١٢.

(٢) المرجع نفسه،ص ص٣١٢-٣٥٣.

(٣) أطـروحة دكـتوراه تقدّمها محمد مفتاح في منتصف ١٩٨١ بإشراف محمد أركون؛ انظر: محمد مفتاح، مسـارات مشـروعي المقترح والمفتوح، مجلة الآداب، السنة ٤٦، العدد ٣/٤ آذار ومارس، نيسان وإبريل، ١٩٩٨، ص٨٠.

وكذلك تاريخ رجالات الصوفية الذي يخالف التاريخ الرسمي بانزياحه عن الخطاب التاريخي[1].

٣- المقامات والتلقي البنيوي:

نجد حوار الأنواع الأدبية قائماً في حديث عبد الفتّاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) عن (الحريري والكتابة الكلاسيكية)، وفي حديثه كذلك عن (الزمخشري والأدب)؛ إذ تنحصر خصائص المقامات النوعية عنده في خمسة نقاط هي: السند، والسفر في مملكة الإسلام، ووجود نمطين إنسانيين متناقضين أي (حكاية مبنية على ما يسميه أرسطو بالتعرّف)، وفن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع؛ أي أن يكون مزيجاً من الشعر والنثر ومن الأنواع الأدبية ومن الجد والهزل، والسجع والمحسنات[2]. ولئن كانت هذه الخصائص حاضرة في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري فإنها لا تتوافر، كما يرى كيليطو، في مقامات الزمخشري باستثناء السجع والمحسنات[3]. ويبدو من قراءة كيليطو لمقامات الحريري والزمخشري أنه إلى جانب التحليل الداخلي البنيوي للمقامات كان معنياً كذلك ببعض القضايا النقدية الكبرى. ولعلّ أبرزها قضية الأنواع الأدبية كما بيّناً[4].

وتناولت فدوى مالطي – دوجلاس في كتابها (بناء النص التراثي، ١٩٨٥) عدداً من الدراسات حول طائفة من مؤلفي السرد العربي القديم والتراجم من أمثال الجاحظ، والخطيب البغدادي، وبديع الزمان الهمذاني، والصفدي، وابن العماد الحنبلي وآخرين. وقد أفصحت الناقدة في مقدمة دراستها عن المنهج الذي اتبعته وهو البنيوية، وسوّغت لهذا الاختيار في

---

(١) انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١٢٩– ١٥٦، (سيرورة النص الصوفي).

(٢) الأدب والغرابة، ص ٨٠.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظر: هذا الفصل، ص ٤٧٢.

حديثها عن البنيوية والنص التراثي العربي[1]. وكانت (المقامة المُضيرية) لبديع الزمان الهمذاني محلاً للبحث عن أسرار جاذبيتها الأدبية بين الأنواع الأدبية الأخرى. ولهذا نجد الناقدة تقيم رابطة بين المقامة المُضيرية وسواها من سائر مقامات البديع إلى جانب حرصها على بيان التفاعل النصي القائم بين المقامة المضيرية وبعض الأنواع السردية مثل أدب التطفيل وخاصة الأدوار المورفولوجية للبخيل / الضحية، والطفيلي / الضحية أو ذلك النمط الخاص من قلب التوقعات وهو الذي وصفه بيرجسون Bergson بأعراض اللص/ المسروق، وهي ظاهرة يحدث فيها أن الشخصية تقع ضحية لذلك النوع المحدد من الفعل الذي ترتكبه عادة[2]. وهو ما حدث لأبي الفتح الإسكندري في المقامة مع التاجر. وقد اكتفت دوجلاس بالتحليل البنيوي لهذه المقامة ولم تتجاوزه إلى المناهج السياقية التي تدور حول النص الأدبي. وبرّرت رؤيتها النقدية هاته بأنّ الناقد يجب عليه أن يقوم بفرز النماذج في النص أولاً ثم يتساءل بعد ذلك عن المغزى الاجتماعي لهذه النماذج[3].

وتفطّن حمّادي صمود (١٩٨٨) في قراءته للمقامة المضيرية على أنّ العملية النقدية لا يجب أن تقتصر على الأنساق الشكلانية المغلقة؛ إذ إنّ هذه الشكلانية يجب أن تتضافر مع الظرف التاريخي الذي ولّد النص والدلالة التي نتجت عنه[4]. بيد أنّ الناقد يعود ليؤكد عجز القراءات التاريخية والقراءات التي تتوسل بالأنساق الثقافية والتأويلية عن سد الهوة القائمة بين المقامة وكل النصوص التي لها بها صلة[5]. وعلى الرغم من النقد الذي وجهّه حمّادي

---

(١) بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١١-١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٤) حمّادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط١، الدار التونسية للنشر، تونس، سبتمبر ١٩٨٨ ، ص٧.

(٥) المرجع نفسه ، ص١٧.

صـــمود للقراءة الثقافية والاجتماعية إلا أنّه وقف عند فكرة الأنموذج، إذ جعل الإســكندري أنموذجــاً بكــل مــا في المصطلح من أبعاد يتكئ عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي، وبيان ما جدّ في بيئة القــرن الــرابع من تحوّل في القيم والمفاهيم[1]. ورأى صمود أنّ أنجع السبل لدراســة المقامــة هو ما أسماه بعض منظري الأدب "خصائص الجملة الأدبية" فيه. ولذا فإنّه نظر إلى المقامة بوصفها قائمة على مبدأين رئيسين متدافعين في الظاهــر وهمــا مبدأ التواتر أو العودة ويمثل في المقامات الوجه القار الثابت، ومــبدأ الحركة والتحوّل. ويمثل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت وهي متغــيّرة مــن نــص إلــى نص[2]. وبيّن الناقد عدم التزام المقامات هذه البنى الملــزمة وخــروجها فــي بعض المقامات عن ظاهرة الثبات والاستقرار التي تناولها[3].

٤- السير الشعبية والتلقي البنيوي:

اختار سعيد يقطين السيرة الشعبية لتقديم تصوّر أراده أن يكون متكاملاً لأجــناس الكــلام العربــي بما فيها السَّرد. وقد سوّغ هذا الاختيار في (الكلام والخــبر: مقدمــة للسرد العربي)، منطلقاً من خصوصية السيرة بالنسبة لغيرها مــن الأنواع السردية من حيث طولها، وضخامتها، وتشكّلها بعوالمها الواقعية والتخييلــية، وتفاعلهــا النصــي مع مختلف مكونات الواقع العربي وثقافته إلى جانــب مخــتلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه[4]. وكان بحث الناقد لهذا النوع السردي المهمّش، الذي لم يحظَ بعناية الثقافة العالمة، رغبة منه في تبيان التمثــيلات السردية لمختلف مظاهر القصة أو المادة الحكائية كما تقدم إلينا من خلال نص له تمثيليته الحكائية على صعيد السرد العربي برمته. وما يميز هذا

(١) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص ٢٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٩.

(٤) الكلام والخبر، ص ٩،٧.

العمـــل أنَّ الناقد تجاوز فكرة تعميم أنموذج على سائر مكونات الخطاب. وكان هـــذا التعمـــيم بارزاً في (تحليل الخطاب الروائي) عندما هيمن خطاب روائي واحد هو الزيني بركات لجمال الغيطاني على أربعة خطابات أخرى لم تستأثر باهـــتمام الـــناقد[١]. ووقف الناقد عند مفهوم (الحكائية) التي يقصد بها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد، وهذه الحكائية، كمـــا يـــرى، هـــي موضوع البحث "السرديات القصة" أو "المادة الحكائية"[٢]. وتضـــافرت الـــنظريات الســـيموطيقية المشتغلة بالمحتوى مع نظريات السرد (الصـــيغة) [٣] لـــيخرج الـــناقد بتحلـــيل الحكائية وتجسيدها من خلال مقولاتها الفرعية التالية[٤]:

١- الوظيفية (الفعل - الحدث).

٢- العوامل (الفواعل).

٣- الزمان.

٤- الفضاء (المكان).

ولـــم يكـــتف الناقد بهذا التحليل إذ قام كذلك بالكشف عن وظائف تلك الحكائية ودلالتها بوضعها في السياق الثقافي والتاريخي الذي ظهرت فيه، وفي السياق النصي الذي تولّدت عنه، وصارت جزءاً من بنيته عبر تحققاتها النصية المختلفة التي تتجاوز السياق الأول[٥].

وســـعى محمـــد رجب النجّار إلى تحديد البنية المورفولوجية والدلالية للســـير الشعبية بعد أن كان قد قاربها لغوياً ودلالياً، وبحث قضاياها الاجتماعية

---

(١) انظر: رأي عبدالله إبراهيم في المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧-٨٠.

(٢) الكلام والخبر، ص ٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠.

والقومـــية[1]. ولـــذا يضع الناقد تصنيفاً دلالياً لبنية السير الشعبية يرى أنه تفرد باكتشافه وهو[2]:

١- مرحلة الميلاد المعجز.

٢- مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية (المرحلة الهامشية).

٣- مرحلة الاعتراف الاجتماعي.

٤- مرحلة الاعتراف القومي.

٥- مرحلة الاعتراف الديني.

٦- مرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني.

٧- موت البطل أو نهاية من صنع القدر.

وقـــد كـــان المـــنحى الموسوعي الذي صدر عنه محمد رجب النجّار فـــي(التراث الشعبي) سبباً في تعدّد مداخل البحث المنهجية عنده؛ فهو يذكر أنه أفـــاد فـــي مقاربـــة السير الشعبية مورفولوجياً ودلالياً من المناهج والنظريات الحديـــثة التـــي تعالج الفن الروائي عامة والقصص الشعبي خاصة، ابتداءً من البنائـــية الألســـنية، والبنائـــية الدلالية، مروراً بنظريات بروب، وتوماشفسكي وتـــودوروف، وكذلك ليفي شتراوس في التحليل البنائي للأسطورة، والنظريات الســـيموطيقية التـــي تناولت العناصر المتصلة بمادة الحكي (القص) كما عند بريموند، وجينيت، وغريماس، والنقد البنيوي للحكاية عند رولان بارت[3].

ونظـــراً لصـــعوبة دراسة السير الشعبية كافة لضخامتها ووقوعها في عشـــرات الآلاف من الصفحات فإنّ الباحث اكتفى بجعل السيرة الهلالية مجالاً

---

(١) انظـــر:الـــتراث القصصـــي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويـــت، ١٩٩٥، المجلد الأول، وقد سبق للباحث أن قارب السير الشعبية مقاربة سوسيو تاريخية من خلال رســـالة الدكتوراه التي نالها من جامعة القاهرة في الأدب الشعبي بعنوان "البطل" في السير والملاحم الشعبية العربية، قضاياه، ملامحه الفنية، ١٩٧٦، المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩١ – ٢٩٢.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٨٩-٢٩٠.

لتطبيق الإطار النظري الذي انطلقَ منه في هذه الدراسة على الرغم من تأكيده خطـر تعمـيم أنمـوذج واحد. ولعلّ الصعوبة في اتخاذ السيرة الهلالية مجالاً للبحـث يكمـن في تعدّد رواياتها بين المشافهة والتدوين، وهو الأمر الذي تنبّه علـيه أكـثر مـن باحث[1] وكان على الناقد أن يبدأ دراسته بالمقارنة بين هذه الروايات أولاً ثم تحليلها موروفولوجياً ودلالياً ثانياً.

- عبدالله إبراهيم والبنية السردية للموروث الحكائي العربي:

اخـتار عبدالله إبراهيم ثلاثة أنواع سردية هي الحكاية الخرافية (ألف ليلة ولـيلة)، والسيرة الشعبية، والمقامات، وبحث في تشكّلها في النثر القديم لكشف الأنظمة السردية لها. وقد بيّن الناقد في تقديمه لرؤيته المنهجية أنّه اعتمد على أنـواع مـن "الاستقراء الفني"، الذي يستند إلى الاستنطاق تارة والوصف تارة أخـرى من خلال اعتماد نوعين من الوصف والمعاينة: الأول تاريخي تعاقبي Diachronic غايـته كشـف تشـكّل الأنـواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة. والثاني وصفي تزامني Synchronic انصب الاهتمام فيه علـى مكونـات البنية السردية للأنواع المذكورة[2]. وعدّ الناقد السرد مظهراً تعبـيرياً، تكوّن في محضن الثقافة العربية الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجـية التي صاغت أنظمته، ولهذا لم ينظر إلى السرد العربي بوصفه ركنا معرفياً محضاً من أركان الثقافة العربية، وإنّما نظر إليه بوصفه مظهراً إبداعياً تمثيلـياً، اسـتجاب لمكونات تلك الثقافة. فتجلّت فيه على أنّها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وخاصة الشفاهية والإسناد[3].

---

(1) انظـر مثلاً: عبدالحميد حوّار. أوراق في الثقافة الشعبية، "مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر"، ص ١٧٥-١٩٦.

(2) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٣.

(3) انظر: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

وقــد حصر الناقد الموجهات الخارجية للسرد العربي في النظرية الشفاهية، وتقيــيد المــنطوق وفــي الــرؤية الدينية وهيمنة الأصول. ونحسب أنّ هذين المكونيــن كان لهما أثر كبير في تشكل الأنواع السردية في أصولها الأولى بيد أنّ هناك مكونات معرفية أخرى ساهمت في هذا التشكّل؛ وهي الأنساق الثقافية التــي صــدرت عنها المادة الحكائية لهذه الأنواع في علاقتها بالمجتمع العربي الإســلامي بما فيها الفرق بين ثقافة السلطة والثقافة الأخرى المسكوت عنها أو الثقافة الشعبية. وقد قاده منهج الاستقراء الفني إلى الاقتصار في دراسة المتون المخــتارة علــى نماذج سردية منتقاة مثل وقوفه عند بعض حكايات ألف ليلة ولــيلة، وهــي "حكاية التاجر والعفريت"، "وحكاية السندباد"، و" حكاية حاسب كــريم الدين"، و"حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام"[1] مستعيناً بنظريات السرد وبالمنهج المورفولوجي الشكلي في تحليل هذه الحكايات.

وتــبقى هــذه الدراســة من الدراسات العربية الرائدة التي أسّست الركائز الأولــى لتطبــيق نظريات السرد الحديثة على النثر العربي القديم، ولهذا كان الناقد معنياً بتأسيس مصطلح "السردية العربية"، والدفاع عنه[2].

وإذا كــان عبدالله إبراهيم قد سوّغ اختياره لمصطلح السردية العربية فإنّ محســن جاســم الموسوي يوظّف مصطلحاً آخر هو" سرديات العصر العربي الإســلامي الوسيط". ونجد أنّ هذا المصطلح يتناقض تناقضاً كبيراً مع ما يريد الناقد تأكيده؛ أي ضرورة قراءة الموروث السردي في أنساقه اللسانية والثقافية والاجتماعــية بعيداً عن آليات القراءة الغربية السردية[3]. ونتساءل إذا كان هذا هــو مفهــوم الــناقد للسرد، فكيف نختار مُحدّداً ينتمي إلى ثقافة أخرى مغايرة

---

[1] انظر: السردية العربية، ص١١٤-١٣٧.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٨.

[3] سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٩.

العصـــور الوســـيطة الأوروبـــية، لبيان التحوّلات الزمنية الناشئة في الأنواع السردية؟!

د- الموروث السردي والتلقي التأويلي:

وظّـــف عـــدد مـــن النقاد العرب المحدثين نظريات التلقي والتأويل في قراءتهم لنصوص من السرد العربي القديم شملت القصة العجائبية، والمقامات، والســـير الشـــعبية. وكـــان السعي للكشف عن شبكة " ألف ليلة وليلة" التأويلية الحافـــز الـــذي شـــجع عـــبد الفتاح كيليطو على تجاوز سلطة الليالي لاقتحام نصوصـــها ومســـاءلتها نقدياً: فمن القادر على تحرير هذه الحكايات من سجل الشـــفاهي إلـــى ســـجل الكتابي؟ وماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلـــف؟ وبواســـطة أي مفعـــول ســـحري يغدو الكتاب عنصراً من عناصر المـــوت، هـــذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعداً وبلسماً مخصصاً لتقوية الحياة وتحسينها؟![1].

وقـــد استثمر عبدالفتاح كيليطو في هذه القراءة طبعات الليالي المختلفة مـــثل طـــبعة القاهـــرة ١٣١١هـــ، وطـــبعة هابخـــت - فلايشر، وبريسلو (١٨٢٤-١٨٤٣م) وغـــيرها لإعادة إنتاج نص الليالي وفق قراءة تحاول بيان المســـكوت عـــنه الـــذي أغفلته الطبعات الشعبية المتداولة بين الناس. أمّا في (حكايـــة الصـــياد والعفريـــت) الواردة ضمن كتاب (الحكاية التأويل) فقد وقف عبدالفـــتاح كيليطو عند بعض العناصر التأويلية، وهي سبعة عناصر: الشبكة، والقمقم، والدخان، والعقل، والحل، والعقد، والعهد، واللغز[2]. وحاول الناقد أن يبيّن علاقة هذا النص بالحكاية الإطارية (شهريار وشهرزاد) من خلال تحويل

---

(١) العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحّال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٠-١١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٥-٢٦.

العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرقة والوداعة بفضل العقل والإقناع[1]. ويحضر التفاعل النصي في قراءة سعيد الغانمي لحكاية (حاسب كريم الدين)؛ إذ بيّن علاقة هذه الحكاية بالأساطير العراقية والعربية واليهودية القديمة. وأورد الغانمي مخططا سردياً تضمن العلاقة بين الرواة أولا والمروي لهم ثانياً وفيما بين الرواة والمروي لهم معا ثالثاً[2]. ويعقد الناقد مشابهة تأويلية بين شهريار وحاسب كريم الدين من جهة وشهرزاد وملكة الحيات من جهة أخرى[3]. وهذه المشابهة تدلنا على أن قراءة الغانمي لم تنظر إلى حكاية حاسب كريم الدين بعزلها عن النص المولّد الذي أوجدها أي الحكاية الإطارية.

وكانت (المقامة الكوفية)، وهي المقامة الخامسة من مقامات الحريري، مجالاً لقراءة تأويلية قام بها عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ١٩٨٧). والتأويل عند كيليطو تأويل ثقافي لا يقتصر على جانب الدلالة اللغوية فقط فنحن نجد في هذا التأويل "المجازات والاستعارات والتشبيهات البلاغية كما في حديثه عن تشبيه الحجة بالشمس، عند عبدالقاهر الجرجاني، في إشارة منه لزمن المقامة السردي الذي يبدأ بذكر الليل وينتهي بذكر النهار"[4]. والحديث عن الليل يقود الناقد لحديث السمار عندما تحضر ألف ليلة وليلة؛ أي الحكاية العجيبة جنباً إلى جنب مع الخرافة، والجامع بينهما أنهما لا ترويان إلا في الليل[5]. ونظراً لكون المقامة الكوفية تندرج ضمن أدب المأدبة فإنّ عبدالفتاح كيليطو يستحضر القصص القرآني (قصة إبراهيم الخليل

---

(1) العين والإبرة، ص٣٢.

(2) الكنز والتأويل، قراءة في الحكاية العربية، ط٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٤٤-٤٥.

(3) المرجع نفسه، ص٤٨.

(4) الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٧.

(5) المرجع نفسه، ص١٧.

مـــع الملائكة) لبيان التفاعل النصي القائم بين المقامة وهذه القصة القرآنية[1]. والـــتفاعل النصـــي أيضـــاً يجعل عبدالفتاح كيليطو يبين علاقة النص السابق (مقامـــات الهمذانـــي) بالـــنص اللاحـــق (مقامات الحريري) على أنّها علاقة متناقضـــة فهـــي "علاقـــة إذعان للمقال، وهي في الوقت نفسه علاقة عصيان وإنكار وتحقيق لرغبة مستترة جلية"[2].

وعدَّ عبدالله الغذّامي المقامة (البشرية)، وهي المقامة الحادية والخمسون مـــن مقامات بديع الزمان الهمذاني، مقامة تنطوي على أسئلة مهمة للباحث في نظـــرية الإبـــداع والـــتداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه المشـــاكلة والاختلاف[3]. ونستطيع أن ندرج تأويل الغذّامي لهذه المقامة ضمن مـــرحلة الـــنقد النصوصي قبل انتقاله إلى مرحلة النقد الثقافي. ولهذا فإنّه يؤكد من خلال تأويله، دلالات النص الجمالية مثل حديثه عن الشفاهية والكتابية لفن المقامـــة[4]. كما بيّن دلالات بعض الأفعال الواردة في المقامة مثل دلالة الفعل الناقص، والفعل الغائب[5]. وأشار الغذّامي كذلك إلى التفاعل النصي من خلال توالد النصوص بين قصيدة البحتري عن الأسد وقصيدة بشر بن عوانة العبدي فـــي هـــذه المقامـــة[6]. ويشـــكّل حديث الغذّامي عن البطولة المضمرة للمرأة النصوصـــية أو المرأة الجميلة، زوجة بشر، إرهاصاً أول لمشروع نقدي تبناه الـــناقد لاحقـــاً، وأعنـــي به حديثه عن المرأة واللغة في كتابيه (المرأة واللغة) و (المرأة واللغة: ثقافة الوهم) [7].

---

(1) انظر: الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ص٣٨-٤٠.

(2) المرجع نفسه، ص٤٦-٤٧.

(3) القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٤٠.

(4) المرجع نفسه، ص٤٢.

(5) المرجع نفسه، ص٤٣، ٤٥.

(6) المرجع نفسه، ص٥٠-٥٢.

(7) انظـــر: المرأة واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، المرأة واللغة، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

وتمثّل رشيد الإدريسي في قراءته لمقامات الحريري منهجية أمبرطوإيكو (ECO) التأويلية الذي ذهب إلى بيان الدور الفعال للمؤوّل في عملية قراءته النصوص ذات الصبغة الجمالية كما في كتابه (الأثر المفتوح) وكذلك في حديثه عن (حدود التأويل) في كتابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) إذ جعل التأويل يندرج في نمطين هما التأويل المتناهي الذي تحدده الفرضيات الخاصة المنطلقة من معطيات النص. والتأويل (اللامتناهي) الذي يجعل النص نسيجاً من المرجعيات المتداخلة فيما بينها تشمل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني بوصفه كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود[1]. وقد تبنّى رشيد الإدريسي مفهوم التأويل اللامتناهي للمقامات إذ أول المقامتين (العمانية) و (البصرية) بجعلهما جواباً عن سؤال الموقف من الحياة، وأن هذا الموقف يمكن تلخيصه في أن الحياة لعب[2]. ويخلص الناقد إلى القول بأنّ "للتأويل حدوداً إن خرج عليها عُدَّ تأويلاً غير قائم على أسس قوية" [3].

ومن الدراسات النقدية التي قرأت السيرة الشعبية قراءة تأويلية قراءة محمد منصور أبا حسين لسيرة الظاهر بيبرس في سعي منه لتحليل دوافع المتخيّل السردي سيميائياً لاكتشاف نص باطن لهذه السيرة[4]. وقد مثّل الحلم الإرصادي عنصراً أساسياً من عناصر هذه القراءة التأويلية. وخلص الناقد إلى القول بأنّ القراءة الثانية لعلامات الحلم الإرصادي ومؤولاته ودور شخصية الغادر النمطية تناقض المعلومات التاريخية التي تصوّر بيبرس، وقد قضى على النفوذ الإسماعيلي ... وبعد مضي زمن طويل على وفاة بيبرس وفداوية بني إسماعيل بقي هذا النص الأدبي حياً يوشك أن يسلب بيبرس بطولاته

---

(1) امبرطوإيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠١

(2) سيمياء التأويل، قراءة مقامات الحريري، دراسات مغاربية، العدد ٥/٦، ١٩٩٧، ص٣٥ .

(3) المرجع نفسه، ص٣٦.

(4) مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس، مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف - خريف - ٢٠٠٢م، ص٢٩٨.

التاريخـــية"[1] والـــتفات الـــناقد إلى التاريخ المتخيّل المسكوت عنه في السيرة الشـــعبية يُعد التفاتاً ذكياً بيد أنّ اقتصاره على الحلم الإرصادي فقط، كما أسماه يغفـــل علامـــات سيميائية ثقافية مهمة شكّلت نص السيرة مثل الزمان والمكان والشـــخوص كما أن اعتماده المثلث التأويلي (مثلث بيرس) C.S.Peirce لبيان العلاقـــة وحاصلها ومؤولها جعل هذه الدراسة لا تتجاوز مستوى التطبيق الآلي لهذا المثلث التأويلي.

هـــ- الموروث السردي والنقد الثقافي:

يُعد مصطلح النقد الثقافي Cultural Criticism واحداً من المصطلحات الـــنقدية المنفـــتحة على حقول معرفية متعددة. ولعلّ هذا الانفتاح كان سبباً من الأســـباب التـــي أدت إلـــى تلك الصعوبة الكبيرة التي يواجهها الناقد إزاء هذا المصـــطلح ومحاولـــة تحديـــده وتأطـــيره. وقد تجاهلت معاجم المصطلحات والـــنظرية الـــنقدية الغربية هذا المصطلح، وتحدثت فقط عن الدراسات الثقافية Cultural Studies كالذي نجده على سبيل المثال في معجم The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism.[2]

ويُعـــد الـــناقد الأمريكـــي فنســـنت ليتش V.B. Leitch من أبرز النقاد الغربيـــين الذين حدّدوا مصطلح النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية. فالنقد الثقافـــي عـــنده يختلف عن مقاربات الأدب التقليدية. وهو لا يُعني فقط بالأدب المعـــتمد (Canon) أي الأدب الراقـــي ونصوص الثقافة الرسمية والنصوص الجمالـــية، وإنّمـــا يُعـــنى أيضاً بالأدب غير المعتمد والنصوص غير الجمالية. ويوظّـــف الـــنقد الثقافي المقالة النقدية، والتحليل المؤسساتي إلى جانب مناهج

---

[1] مقارنة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس، ص٣١.

[2] انظـــر: Joseph Childres, Gary Hentzi, The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Columbia University Press, 1995, PP64-65.

تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية. ويمتاز النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية عند ليتش بتوظيف بارت ودريدا وفوكو[١].

وقد تبنّى عبد الله الغذّامي (مصطلح النقد الثقافي) كما جاء في النظرية النقدية الغربية، وقدّم لكتابه (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) بتأطير نظري تحدّث فيه عن ذاكرة المصطلح في النظرية والمنهج. وبين الفروق بين الدراسات الثقافية Cultural Studies، ونقد الثقافة، والنقد الثقافي[٢].

وإذا كان عبدالله الغذّامي تعرّض لمصطلح (النقد الثقافي) انطلاقاً من المرجعية النقدية الغربية فإنّنا نجد مصطلح (النقد المعرفي والمثاقفة) عند الناقد محمد مفتاح. ويُعد هذا المصطلح امتدادا للمرحلة المعرفية النسقية في مشروعه النقدي؛ أي المرحلة التي تبلورت في كتبه (مجهول البيان) و (التلقي والتأويل) و (التشابه والاختلاف) و (المفاهيم معالم) [٣]. ومصطلح النقد المعرفي الذي اقترحه محمد مفتاح مصطلح نقدي يسعى لوصف المثاقفة والدراسات المقارنة، اعتماداً على بعض الإواليات التي اقترحها وهي القولبة، والتمثُّل، والتكيف، والتحصُّن، والتطرُّف، والمحَيطة[٤]. وقد سعى الناقد لبيان هذه المفاهيم في مقارنته بيّن مفهوم الخيال في الثقافة العبرية والهيلينية والعربية[٥] . وقد دعا

---

(١) انظر: V.B. Leitch, Cultural Criticism, Literary Theory, Post Structuralism, Columbia University Press, 1992. P3.

وعن مصطلح النقد الثقافي انظر أيضاً:

ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص٣٠٥-٣١٢.

(٢) انظر: عبدالله الغذّامي في النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

(٣) انظر: مشكاة المفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، تقديم المؤلف،ص٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

(٥) انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وعن مشروع محمد مفتاح النقدي، انظر أيضاً: معجب الزهراني، النقد الثقافي، نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، في كتاب عبدالله الغذامي والممارسة النقدية-

مصـــطفى ناصف في (النقد العربي نحو نظرية ثانية)، إلى دراسة النقد العربي دراســـة قائمة على التأويل الثقافي مبيّناً أهمية تخطي الانفصال الشديد بين النقد العربي ومجمل الثقافة العربية الإسلامية "[1].

وتنـــبّه عبد الفتاح كيليطو على علاقة الأنواع السردية بالتاريخ الثقافي، وذلـــك فـــي كتابه (المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ١٩٨٣) [2]، وقد اختار الـــناقد نوعاً سردياً عرف نقلاً مدوّناً منذ نشأته الأولى هو المقامة للكشف عن الأنســـاق الثقافـــية التـــي صـــدر عنها. والنسق الثقافي كما عرفه كيليطو هو "مواضـــعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، إستيقية ..." تفرضها في لحظة معينة من تطـــوره الوضعية الاجتماعية، التي يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره"[3]. وهناك ســـمتان للنســـق الثقافـــي، وفقاً لعبدالفتاح كيليطو، أولها انفتاحه على نصوص أخـــرى ومعرفـــيات أخـــرى. وثانيها عدم ثباته إذ يتحقق من نصوص تثبته، ونصـــوص أخـــرى مشوشة مثل السخرية والباروديا والانتهاك[4]. ولهذا نجده يقـــيم حـــواراً نصـــياً بين مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ومؤلفات ســـردية أخـــرى هي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابـــن بُطلان، و(مقامات ابن ناقيا). وكان الفصل الذي خصصه الناقد للحديث عـــن المضـــحك بـــياناً للأنساق الثقافية المنتهكة للثقافة الرسمية (العالمة)، فقد تجاورت أشعار ابن الحجّاج (ت ٣٩١هـ) الهزلية، وحكاية أبي القاسم البغدادي

-والثقافـــية، ط١، المؤسســـة العربـــية للدراســـات والنشـــر، بيروت، وزارة الإعلام، البحرين، ٢٠٠٣،ص ص١٣١-١٥٦.

[1] انظـــر: النقد العربـــي نحـــو نظرية ثانية، عالم المعرفة، ذو القعدة، ١٤٢٠هـ، مارس، آذار، ٢٠٠٠، (٢٥٥)، ص ص٩-٢٢.

[2] انظر: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣، وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه نشرتها دار سندباد الفرنسية، ١٩٨٣.

[3] المرجع نفسه، ص٨.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جنباً إلى جنب مع بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني للسخرية من أنساق السلطتين السياسية والدينية[1].

وإذا كانت المقامة عند عبدالفتاح كيليطو قد بحثت بوصفها نصاً ثقافياً فإننا لا نجد مثل هذه الرؤية المنفتحة عند عبدالله الغذّامي في حديثه عن المقامة؛ إذ جعل الخطاب النثري تابعاً لمركزية الشعر في الثقافة العربيّة الإسلامية، وهما يسهمان في تثبيت العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة[2]. ولم تسهم الكتابة العربية، حسب عبدالله الغذّامي، منذ عبد الحميد الكاتب وابن المقفع وابن العميد والصاحب بن عبّاد وأبي اسحاق الصابئ وسواهم في تأسيس خطاب نثري حر/ عقلاني أو كتابة جديدة مختلفة[3].

ويقول عبدالله الغذّامي عن المقامة: وتأتي القمة النسقية مع (المقامة) وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية علامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولاً ثقافياً، وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية. وتتضافر الحبكات الثلاث، الكذب والبلاغة والشحاذة لتكون قيمة في الخطاب الثقافي، حتى ليسمّى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأنّ ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية"[4].

وقد نظر عبدالله الغذّامي إلى مفهوم النسق الثقافي بوصفه مفهوماً ثابتاً " فالنسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد. والوظيفة النسقية لا

---

(1) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص٢٥-٤٢.

(2) النقد الثقافي، ص١٠٦-١١٠.

(3) المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص١١٠، وقارن هذا القول بحديث الغذّامي عن بديع الزمان وكتابته إذ يقول: " إن الكتابة عن شيء يلتسب إلى بديع الزمان الهمذاني هي كتابه عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فناً جديداً -على غير سابق مثال، وأبدع في هذا المبتكر، ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة"؛ القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، خريف، ١٩٩٤، ص٤١.

تحـدث إلا في وضع محدّد ومقيّد"[1]. ولهذا فإنّ الثقافة الرسمية تمرر أنساقها الثابـتة مـن خلال حيل عدة أبرزها النصوص الجمالية التي تحظى بمقروئية عريضـة[2]. ومـنظور عبدالله الغذّامي هذا يقيد المقامة في أنماط ثابتة جامدة تجعلها تابعة لثقافة السلطة بصورة يصبح فيها بديع الزمان الهمذاني والحريري نسخا مكرورة عن الشعراء القدامى المدّاحين. وأحسب أن هذا المنظور المغلق أغفـل الأنساق المخاتلة للمقامة التي التقطها عبد الفتاح كيليطو بذكاء. وهمّش هـذا المـنظور كذلـك الخطاب السردي بتنويعاته المختلفة ليكون مداراً تابعاً للشـعر في حين أنه كما بيّنا في الفصل الثاني من الباب الأول خطاب متفاعل ومنفتح نصياً على المجتمع العربي بتكويناته المعرفية والثقافية كافة[3].

* * * *

كـان المستشـرقون أول من تنبه على أهمية الاحتفاء بالموروث السردي ولا سـيّما القصـة العجائبـية والسيرة الشعبية. وقد مثّلت المقامات الحريرية والبديعية جانباً من تلقي كتاب النثر العربي للموروث السردي في القرن التاسع عشـر بـيد أنهـم حصـروا تلقيهم في الجانب اللغوي فقط من خلال احتذاء الأساليب الرفيعة. ويفسر لنا هذا الاحتذاء التلقي المتعالي الذي قوبلت به أنواع القـص الأخـرى؛ أي القصة العجائبية والسير الشعبية. واستمرت هذه النظرة المتعالية عند النقاد الإحيائيين الذين مثّلنا لهم بمحمد روحي الخالدي، وقسطاكي الحمصي، والبستاني، وإبراهيم اليازجي، ومحمد الخضر حسين.

وقـد طرأ تحوّل على النظرة للموروث السردي في النقد الحديث تمثّل في الـتفات النقاد العرب إليه ومنهم زكي مبارك، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم وشـوقي ضيف. كما استفادت طائفة كبيرة من النقاد المحدثين من النقد الجديد ومن منجزات النظرية النقدية في قراءة هذا الموروث.

---

(1) النقد الثقافي، ص٧٧.

(2) المرجع نفسه، ص٧٧-٧٨، وانظر أيضاً مفهوم النسق الثقافي، ص٧٦-٧٧.

(3) انظر: الفصل الثاني من الباب الأول.

الخاتمة

شكّل السؤال عن تلقي الأنواع السّردية الكبرى في الموروث السّردي العربي (القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، في تحولاتها النوعيّة وفي علاقتها بالأنساق الثقافيّة والتأويل، الأساس الذي قامت عليه هذه الدراسة. وقد تبيّن لنا أنّ تحولات كبرى طرأت على هذه الأنواع السردية سواء من جانب المبدع أو من جانب المتلقي، الأمر الذي يؤكدّ أهمية تناولها بربطها بالأنساق الثقافية كي لا تكون رؤيتنا لها قاصرة.

ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة:

- انفتاح الأنواع السّردية التي شكّلت إطار البحث على أنواعٍ سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة: ولعلّ هذا ما يسوّغ لنا تسميتها بالأنواع السّردية الكبرى التي تشكّل محوراً أكبر ينتظم في نسقه محاور متفرّعة من الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى.
- التباين في تلقي الموروث السّردي بين الثقافتين (العالمة) و (الشعبية): فقد انتبهت السلطة السياسية والدينية منذ وقتٍ مبكر على وظيفة القاص. ولذلك أرادت أن تنضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. وقد رسّخت هذه السلطة المعيارية الفارق الكبير بين أدب العامة وأدب الخاصة. ولم يخرج تلقي الخاصة للمرويات العجائبية عن وظيفة القص الإمتاعية في حالة الخلفاء والأمراء وعن الرغبة في احتوائها عند السلطة الدينية. وكان موقف بعض الفقهاء متشدداً حيال المقامات والسير الشعبية وحيال أداءات القص التمثيلية مثل الحكاية وخيال الظل. وفي حين نجد المرويات السّردية وخاصة العجائبية والسير الشعبية قد عرفت إقبالاً كبيراً من المتلقي العام. ولم يخرج دور هذا المتلقي عن التوحد العاطفي (التماهي)، أو التحوّل في بعض الأحيان إلى ممثل مشارك في الأحداث.
- لجوء الثقافة الشعبية (غير العالمة) إلى أشكال وأنماط مراوغة من القص: فقد استعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها قناع السلطة مُمثّلاً في الحكاية الإطارية الملوكية (شهريار وشهرزاد). وتمكنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل على ثقافة النخبة لاكتساب شرعيتها. وساعدها على ذلك تحويلاتها النصية وإضافاتها المدمجة التي تتالت عليها عند تحولها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهية لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير، وحكايات، وقصص، ونوادر. وعلى الرغم من نشوء المقامة بوصفها نوعاً سردياً جديداً في محضن

الأدب الرسمي وسط احتفاء الثقافة النقدية العالمة إلا أنها تمكنت أيضاً من خلق منظومتها الرمزية المخاتلة، كما لجأت إلى توظيف بلاغة المفارقة في موضع يتداخل بين المقدّس والمدنّس. وتُعد تمثيلات التاريخ الشعبية من أظهر الأنساق الثقافية التي كوّنت تاريخ الجماعة (المسكوت عنه) الذي يفترق عن تاريخ السلطة الرسمي. ويشمل تاريخ الجماعة أيضاً صورة الآخر وخاصة في القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة)، والسير الشعبيّة التي تقوم على بنية الصراع والتقاطب بين العرب والأجناس الأخرى. كما تشكّل تمثيلات الأسود في الثقافة العربية جانباً من هذه الصورة.

- عرفت الأنواع السردية الكبرى أداءات تمثيلية مصاحبة لها: فقد كانت هناك بعض متشابهات للمقامة مثّلت امتداداً لها مثل: خيال الظل، ومسرح الفصول المضحكة (كركوزان وعيواظان)، وفن الأدباتية. وانفردت بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه أو الإنشاد المقدس، كما هي الحال في السيرة الهلالية. ووُجِدَتْ في السّرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسّرد القصصي مثل: المخنثين والصفاعنة والسمّاجة والمحبظين. وكان للمرأة حضورها بوصفها ساردة مثل: المضحكة والقوّالة. وقد وظّف القاص أسلوب محاكاة الشخوص من خلال تعاضد الصوت، واللون، والحركة، و الزينة، واللباس (التنكّر).
- اختلفت المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبيّة في أنها دوّنت كتابةً ولم تُتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة: ولعلّ انتماءها ظاهرياً إلى الأصل المثقف هو الذي جعلها تتدرج ضمن فئة النص، في الثقافة العربية الإسلامية في حين حاول عدد كبير من الباحثين المحدثين نسبة بعض السير الشعبيّة إلى مؤلف واحد بعينه غافلين عن طبيعة السير الشعبية المتحوّلة في انتقالها من الدوائر الشفاهية إلى الكتابية وفي تكسرها وتفككها.
- غيّب الموروث النقدي والبلاغي العربي القص العجائبي والسيرة الشعبيّة: بفعل تضافر عوامل عدة من أظهرها اهتمام النقاد والبلاغيين بالدراسات الإعجازية وبنقد الشعر بنضاف إلى ذلك النزعة العقلانية (الخيال المتعقّل) الذي وجدناه عند المعتزلة والفلاسفة المسلمين من شُرّاح أرسطو. وعلى الرغم من هذه الإقصاءات إلا أنّ كلاً من القص العجائبي والسيرة الشعبية كان حضورهما بارزاً عند متلقي (السرد / القص) الشفاهي والكتابي. واستمرّ تحولهما وتشكّلهما عبر قرون عدة. وقد مثّلت (كليلة ودمنة) لابن المقفع الأنموذج السردي المفضل عند طائفة كبيرة من النقاد العرب القدامى الذين حصروها في الحكاية الوعظية والأليجورية ذات

المغـــزى. وفـــي حين أنّ المقامات ازدهرت بوصفها نوعاً سردياً متميزاً نشأ في المحضن الثقافي العربي الإسلامي إلا أنّ الجهود النقدية القديمة ظلت قاصرة عن الالـــتفات إلى نواحيها السردية. كما أنّ بعض النقاد القدامى حصروها في نماذج محدودة للغاية. ونظروا إليها من منظور أخلاقي بحت (صدق / كذب) كما فعلوا مـــع كلـــيلة ودمنة. ونحسب أنّ هيمنة الاتجاه اللغوي عند النقاد القدامى أدت إلى اخـــتزال الشـــعر العربـــي القديم في البعد اللغوي فقط الذي تحدّده معايير اللغة الفصـــحى في عصور الاحتجاج اللغوي. بيد أنّ الأمر فيما يتصل بالسرد العربي القديـــم لـــم يقتصر فقط على هذا الجانب فقد غيّب النقد قسماً كبيراً من الموروث السّـــردي المكـــتوب باللغة الفصحى. ونرجع هذا التغييب إلى موقف النقد القديم المتعالـــي مـــن القص والقصاص كما بيّنا في حديثنا عن التلقي المتعالي وبلاغة العامة والخاصة.

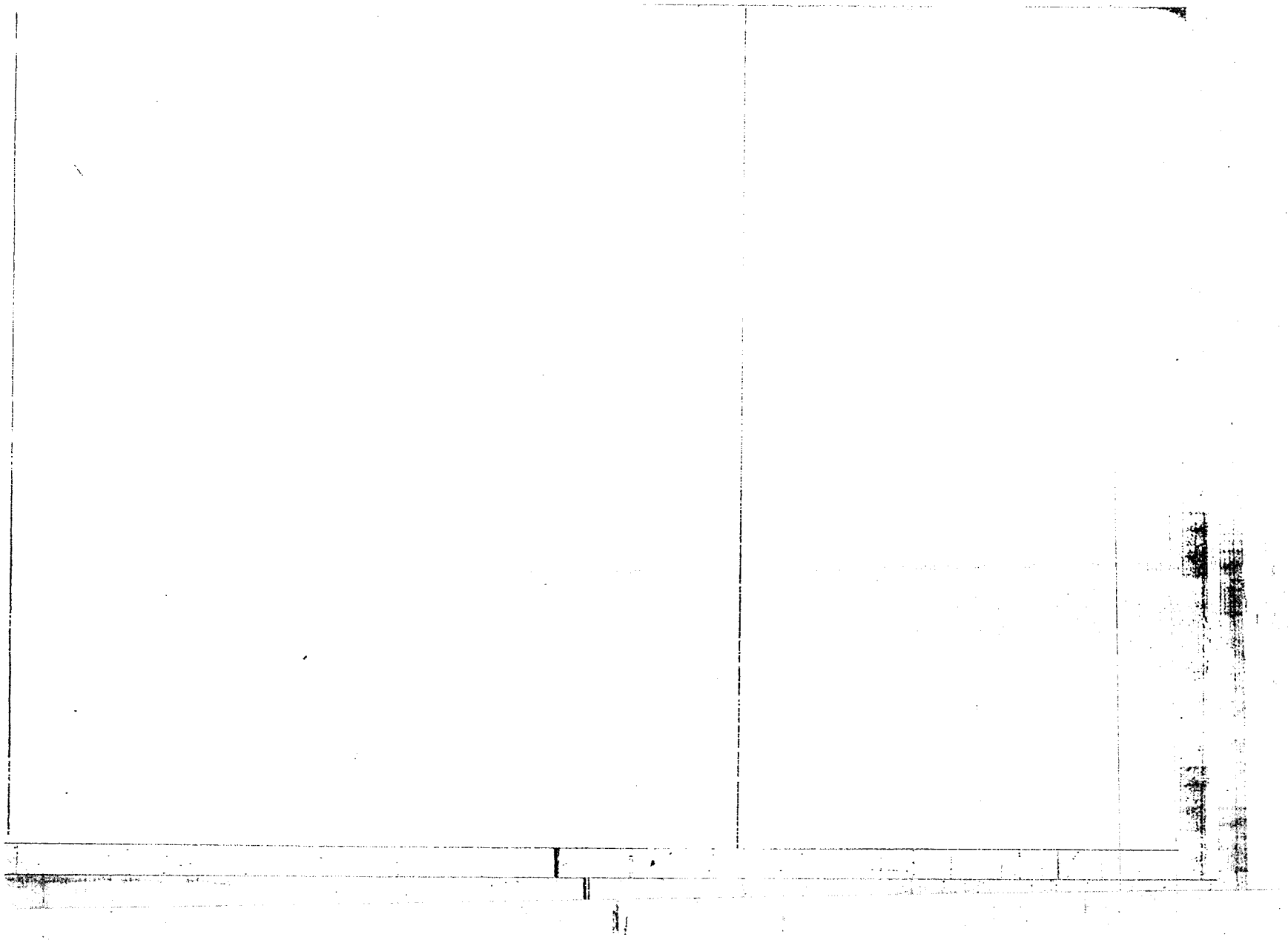
- تعـــدّدت أنماط تلقي الأنواع السّردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى: فجاءت في مجاور ثلاثة هي: التلقي التأصيلي، والتلقي التفاضلي، والتلقي المتعالي. ففي التلقـــي التأصـــيلي أوجد بعض النقاد العرب القدامى تقسيمات سردية جديدة، ولم يحـــافظ بعضـــهم الآخر على الحدود الفاصلة المائزة بين جنسي الشعر والنثر أو الكـــلام المنثور والمنظوم. وقد وقعنا على إشارات نقدية قليلة تبيّن علاقة الأنواع الســـردية (القصصـــية)، بالمفاضـــلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. وكان التلقـــي المتعالـــي الذي رسّخ مركزية البلاغة الرسمية (الأدب الرسمي / الأدب السلطاني)، سبباً في إدراج الأنواع السّردية الكبرى (القصة العجائبية، المقامات، السيرة الشعبية العربيّة)، ضمن دائرة " اللانص" في الثقافة العربية الإسلامية.
- وقد مثّلت مقامات الحريري نصاً ثقافياً شمل فنون القول العربي وجاذبية كبرى لمتلقيها من شرّاح المقامات وسواهم. وتشكّلت حول المقامات الحريرية حركة نقديـــة تذكرنا بالحركات النقدية التي دارت حول بعض الشعراء مثل ابي نواس، وأبـــي تمّام، وأبي الطيب المتنبي. وقد تبيّن لنا من الشروح الثلاثة للمقامات التي وقفـــنا عندها تنوّع مناحي هؤلاء الشراح بين نص نقدي مولّد كما وجدنا عند ابن الخشّـــاب، ومنحى لغوي في (شرح أبي البقاء العُكبري)، ومنحى موسوعي تمثّل في شرح الشريشي (الشرح الكبير). وقد التفت هؤلاء الشرّاح إلى بعض المناحي السردية (القصصية) في المقامات كما بيّنا.
- كشف لنا تلقي الموروث السّردي العربي القديم في القرن التاسع عشر ومطالع القـــرن العشـــرين عن رواج المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانب المتلقين.

ومثّلت " مقامات الحريري" و " مقامات بديع الزمان الهمذاني" جانباً من التلقي الإبداعي لطائفة من الأدباء المصريين والشوام في سعي منهم لترسيخ أنموذج أدبي أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية)، في الوقت الذين تشكّل فيه موقف مستعار لهذه المرويات وجدناه عند محمد عبده، ويعقوب صروف، ومحمد حسين هيكل.

- اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السّردي مثل محمد روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي وسواهما في حين أنّ هذا الموروث السّردي لم يلقَ اهتماماً كبيراً عند كُتاب (تواريخ الأدب) مثل محمد دياب وجورجي زيدان والرافعي وغيرهم.
- التفت بعض النقاد في مرحلة ما بعد النقد الإحيائي إلى بعض الأنواع السّردية التي بحثوها في إطار حديثهم عن النثر العربي القديم. ونشير هنا إلى جهود أحمد ضيف والعقّاد، وطه حسين، وزكي مبارك، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم، وشوقي ضيف.
- طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينيات القرن الماضي مثل: فؤاد حسنين علي، وسهير القلماوي، وعبد الحميد يونس وغيرهم لعوامل عدة بيّناها. واتجهت بعض هذه الدراسات الشعبية إلى البحث عن أسئلة التأصيل لربط السّردية العربية الحديثة بالموروث السردي. واتجهت كذلك إلى الدراسات الثقافية.
- شهد الموروث السّردي منذ سبعينيات القرن الماضي تنبهاً من النقاد العرب على ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية في تلقيهم التأصيلي لإيجاد نظرية أنواع أدبية خاصة بالسّرد العربي القديم، وفي تلقيهم البنيوي والتأويلي، وفي تلقيهم للنقد الثقافي. وتفاوتوا في استفادتهم من المرجعية النقدية الغربية بين التطبيق الآلي الصارم الذي تتحوّل الدراسات النقدية فيه إلى تمرينات شكلية بحتة، وبين التمثّل الإبداعي الذي ينظر إلى الأنواع السردية في علاقتها بالأنساق المعرفية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي.

وفي نهاية المطاف نحسب أنّ الحديث عن تلقي السّرد العربي القديم بحاجة إلى جهود نقدية متميزة تضيء دوراً لا تزال معتمة، وبتضافر هذه الجهود نستطيع الوصول إلى تاريخ السرد العربي القديم الذي أغفله الموروث النقدي والبلاغي.

مصادر البحث ومراجعه



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الأدب والنقد:

أ) المصادر المخطوطة:

*** السّير:**

١- مجهول، (١٢٩٤هـ/١٨٧٧-١٨٨٧م). **سيرة محمد خير وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال.** جامعة ييل، مجموعة لاندبيرغ، رقم: ٤٤٩. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنيّة، رقم ١٣ (صورة بالميكروفيلم). [عدد أوراق المخطوطة ٦٠ ورقة، ويشير تدوينها إلى أنها مكتوبة بلهجة شامية].

*** المقامات المخطوطة:**

١. الشيرازي، محمد تقي، (القرن الثاني عشر للهجرة). **مقامة طيف الخيال.** دار الكتب المصرية، ٢٠٤٣، (صورة بالميكروفيلم).

٢. الصفدي، جلال الدين الحسن بن عبدالله (؟). **المقامات الجلاليّة الصفديّة**، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، (صورة بالميكروفيلم).

٣. القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن إبراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـ)، **المقامة الحُصيبية**، دار الكتب المصرية، رقم ١٣٤٦٩، (صورة بالميكروفيلم).

٤. القوّاس الحلبي، شمس الدين بن محمد، (كان موجوداً ٨٨٦ هـ). **مقامات القوّاس.** دار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

٥. ابـــن المُعظَّم، بدر الدين أبو المحامد **أحمد بن المختار الرازي، (كـــان موجـــوداً سنة ٧٠٠هـــ). المقامات الاثنتا عشرة. دار** الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، **(صورة بالميكروفيلم).**

* شروح المقامات:

١. ابـــن الخشَّـــاب، عـــبدالله بن أحمد، **(ت٥٦٧هـــ). حواشٍ تُعرف بالمنافســـات فـــي نقد المقامات المشهورة للحريري.** بروكلمان الملحق ٤٣٩/١. مركز الوثائق والمخطوطات، **الجامعة الأردنية،** رقم ٤١٩١ (صورة بالميكروفيلم). [يشير تاريخ النسخ تقديراً إلى القرن الثامن للهجرة، الرابع عشر للميلاد].

ب) المصادر المطبوعة:

أولاً: نصوص الدراسة:

أ- القصة العجائبية:

١. ألف ليلة وليلة. طبعة أصلية غير مهذّبة منقولة عن طبعة بولاق ١٢٥٢هـــ. ٢ج، (تحقـــيق ومقابلة وتصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي)، دار صادر، بيروت، د.ت.

٢. غـــزوة وادي السيســـبان ومـــا جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، مجموع لطيف به خمس قصص، د.ط، دار إحياء العلوم، تونس، د.ت.

٣. كـــتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ط١، (تحقيق: محسن مهدي)، ليدن، بريل، ١٩٨٤م.

٤. كتاب مائة ليلة وليلة. ط١، (تحقيق ودراسة: محمود طرشونة)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩م.

٥. **كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**، ط١، (تحقيق: هنس وير)، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. (النشريات الإسلامية).

ب- **المقامات وشروحها:**

١. **بديع الزمان الهمذاني**، أبو الفضل أحمد بن الحسين، (ت٣٩٨هـ)، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، ط٥، (تحقيق: الشيخ محمد عبده)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥.

٢. _____، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.

٣. **ابن الجوزي**، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي البغدادي، (ت٥٩٧هـ)، **مقامات ابن الجوزي**، ط١، (تحقيق: محمد نغش)، دار فوزي للطباعة، القاهرة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٤. **الحريري**، أبو محمد القاسم بن علي البصري، (ت ٥١٦هـ)، **المقامات الأدبية** وتشمل الاعتراض على الحريري في مقاماته **لابن الخشّاب** والانتصار للحريري لابن بري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م.

٥. _____، **كتاب المقامات مع شرح مختار للبارون سلوستردي ساسي**. ط١، (تحقيق: البارون سلوستردي ساسي)، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣م.

٦. **الحضرمي**، أبو بكر بن محسن باعبود، (كان حياً ١١٣١هـ)، **المقامات النظرية**، ط١، (تحقيق: عبدالله محمد الحبشي)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩م.

٧. الحنفي، أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي، (؟)، **مقامات الحنفي وابن ناقيا**، د.ط، طبعة مصطفى أحمد كامل سلطان بايزيده، أسطنبول، د.ت.

٨. الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨هـ)، **مقامات الزمخشري، ط٢ [طبعة جديدة مشروحة ومنقحة ومقابلة على عدة نسخ ومخطوطات]**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٧.

٩. السرقسطي، أبو عثمان سعيد بن محمد المعافري، (ت ٤٠٠هـ)، **المقامات اللزومية، ط١، (تحقيق: بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.

١٠. السيوطي، جلال الدين أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر الخضيري، (ت٩١١هـ)، **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، ط١، ٢ج، (تحقيق: سمير محمود الدروبي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

١١. الشاب الظريف، شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني، (ت٦٨٨هـ)، **مقامات العشاق، ط١، (تحقيق: التهامي الشريقي)**، جامعة وهران، وهران، ١٩٨٤.

١٢. الشَريشي، أبو العبَّاس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي، (ت٦١٩ هـ)، **شرح مقامات الحريري، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)**، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

١٣. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، **(ت٧٦٤ هـ)، مقامة في حرب المدن بين المسلمين والفرنجة، (تحقيق: سمير**

محمـــود الدروبـــي)، مجلـــة البلقاء للبحوث والدراسات، عمّان الأهلـــية، المجلـــد الثالث، العدد الأول، ذو القعدة، ١٤١٥هـــ/ نيسان ١٩٩٥م، ص٧٧-١١٩.

١٤. ابـــن الصـــيقل الجزري، أبو الندى معد بن نصرالله بن رجب، (ت ٧٠١هـــ)، **المقامـــات الزينـــية**، ط١، (تحقـــيق: عبّاس مصطفى الصالحي)، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـــ/ ١٩٨٠

١٥. العُكـــبري، محـــب الديـــن أبـــو الـــبقاء عـــبدالله بن الحسين، (ت ٦١١هـــ)، **شـــرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغويـــة**، ط١، (تحقيق: علي صائب)، جامعة بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥م.

١٦. ـــــــــــــــ، **كـــتاب شـــرح غريب المقامات الحريرية**، ط١، (دراســـة وتحقـــيق: محمـــد رجب ديب)، دار الأحباب، بيروت، ١٤١٢هـــ/١٩٩٢م.

١٧. القاضـــي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن ابراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـــ)، **المقامة الحُصيبية في المفاضلة بين الفـــنون وأربابهـــا وشـــرحها**، ط١، (تحقـــيق: ابتسام مرهون الصـــفّار وبـــدري محمـــد فهـــد)، سلســـلة إصدارات الحكمة، بريطانيا، ١٤٢٢هـــ/٢٠٠٢م.

١٨. الكازروني، ظهير الدين علي بن محمد، (ت ٦٩٧هـــ)، **مقامة فـــي قواعد بغداد في الدولة العبّاسية**، (تحقيق: كوركيس عوّاد وميخائيل عوّاد)، مجلة المورد، العدد ٤، بغداد، ١٩٧٩.

١٩. ابـــن الـــوردي، زيـــن الديـــن أبـــو حفـــص عمر بن مظفر، (ت٧٤٩ هـــ). **مقامات ابن الوردي مطبوعة مع لامية العرب للشنفرى**، ط١، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٨٨٢م.

٢٠. الوهراني، ركن الدين محمد بن محرز بن محمد، (ت ٥٧٥هـ)، **مقامات الوهراني ورسائله**، ط١، (تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

٢١. اليازجي، ناصيف، (ت١٨٧١م)، **مجمع البحرين**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.

ج) السير الشعبية:

١. **تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة وما جرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة**، ١٢ ج، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د.ت.

٢. سيرة الأميرة **ذات الهمة**، ٧م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٣. سيرة الزير سالم، **أبو ليلى المهلهل**، د.ط. دار الفكر، عمّان، د.ت.

٤. السيرة الشعبية **للحلاّج أو قصة حسين الحلاّج**، ط١، (تحقيق: رضوان السُح)، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

٥. سيرة علي الزنبق المصري **أو مدير الشرطة في عهد الدولة** العبّاسية، ٢ ج، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١.

٦. سيرة عنترة بن شدّاد، ٨م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

٧. سيرة الملك **سيف بن ذي يزن، فارس اليمن**، ٤م، ط١، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

٨. **سيرة الملك الظاهر بيبرس**، م١، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٩. **غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها** للإمام **علي بن أبي طالب**، مجموع لطيف به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د.ت.
١٠. **قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب**، ٤م، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.
١١. البكري، أبو الحسن أحمد بن عبدالله، (ت ٢٥٠هـ)، **قصة فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول**، (صححه الشيخ محمد سالم الحبس)، المكتبة الشعبية، بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧٢م.
١٢. **قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب**، ٤م، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

ثانياً: المصادر القديمة:

١. ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر القضائي، (ت١٢٦٠م)، **التكملة لكتاب الصلة**، ط١، ٢ج، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٩٥٦.(من تراث الأندلس؛ ٥).
٢. الإبشيهي، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد المحلي، (ت ٨٥٢هـ)، **المستظرف في كل فن مستطرف**، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٥٢.
٣. ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن بن علي بن محمد الجزري، (ت ٦٣٠هـ)، **الكامل في التاريخ**، ط١، ٤ج.

(تحقيق: أبي الفداء عبدالله القاضي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.

٤. ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزري، (ت ٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط١، (تحقيق: أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م.

٥. _____، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، ط١، (تحقيق: جميل سعيد)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

٦. إخوان الصفاء، **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥م.

٧. ابن الإخوة، محمد بن محمد بن أحمد القرشي، (ت٧٢٩هـ)، **معالم القربة في أحكام الحسبة**، ط١، (تصحيح: روبن ليوي)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧م.

٨. أرسطوطاليس، (ت ٣٢٢ ق.م)، **فن الشعر**، (ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي)، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

٩. الأزدي، جمال الدين أبو الحسن علي بن ظافر، (ت٦١٣هـ)، **بدائع البدائه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٠. الأزدي، أبو المطهر محمد بن أحمد (؟)، **حكاية أبي القاسم البغدادي**، ط١، (تحقيق: آدم متز)، مكتبة المثنى، بغداد، [--١٩]. [وأعيدت طباعته بالأوفست عن طبعة هيدلبرج، ١٩٠٢].

١١. ابن إسحاق، أبو بكر محمد بن إسحاق المطلبي **(ت١٥١هـ)، سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ أو المبعث والمغازي**، ط٢، (تحقيق: محمد حميدالله)، الوقف للخدمات الخيرية، قونية، تركيا، ١٩٨١.

١٢. **الإشبيلي، أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي المعافري، (ت ٥٤٣هـ)، قانون التأويل**، ط٢، (دراسة وتحقيق: محمد السليماني)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م.

١٣. ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبدالعظيم عبدالواحد، (ت٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ط١، (تقديم وتحقيق: حفني محمود شرف)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.

١٤. الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبدالله، (ت ٤٣٠هـ)، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٢م.

١٥. الإصطخري، أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسي، **(ت ٣٤٦هـ)، المسالك والممالك**، ط١، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٣٧.

١٦. ابن أبي أصيبعة، أحمد بن القاسم، (ت ٦٦٨هـ)، **عيون الأنباء**، ط١، (شرح وتحقيق: نزار رضا)، دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

١٧. امرؤ القيس، حندج بن حجر، (ت٨٠ ق.هـ)، **ديوان امرؤ القيس**. ط٣، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩. ذخائر العرب؛ ٤.

١٨. ابـــن إياس المصري، أبو البركات، **محمد بن أحمد بن إياس** الحنفي، (ت ٩٣٠هـ)، **بدائع الزهور، ط٢، (تحقيق: محمد** مصطفى)، دار إحياء الكتب العربية، **القاهرة، ١٩٦٣م.**

١٩. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، **(ت ٤٠٣هـ) ، إعجاز القـرآن، ط١، (تحقـيق: محمـد شريف سكر)، دار إحياء** العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

٢٠. الـبخاري، أبـو عـبدالله محمـد بن **إسماعيل بن إبراهيم،** (ت ٢٥٦هـ)، **صحيح البخاري، ط١، (تحقيق: عبدالرؤوف** سعد)، مكتبة الإيمان، القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.

٢١. _____، **صـحيح الـبخاري، د.ط، المطـبعة** المنيرية، دمشق، د.ت.

٢٢. ابـن بـدران، عـبد القـادر أحمد بن مصطفى الدمشقي، (ت ١٣٤٦هـ)، **تهذيب تاريخ ابن عساكر، المكتبة العربية،** دمشق، ١٤١٥هـ.

٢٣. ابـن بسَّـام، أبـو الحسـن علـي بـن بسـام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، **الذخـيرة فـي محاسن أهل الجزيرة، ط١،** (تحقـيق: إحسـان عـبَّاس)، دار الـثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.

٢٤. ابـن بشـكوال، أبـو القاسـم خلـف بـن عـبدالملك، (ت ٥٧٨هـ)، **الصـلة، ط١، الـدار المصرية، القاهرة،** ١٩٦٦.

٢٥. ابـن بُطـلان، أبـو الحسـن المخـتار بـن الحسـن، (ت٤٥٨ هـ)، **دعـوة الأطباء، (عني بتصحيحها ونشرها**

فليكس كلاين فرانكه فيزيادن)، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥م.

٢٦. أبو البقاء، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، (ت ١٠٩٤هـ)، **الكليات**، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ط١، (قابله على نسخة خطية عدنان درويش ومحمد المصري)، ط٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

٢٧. البلاذري، أبو العبّاس أحمد بن يحيى بن جابر، (ت٢٧٩ هـ)، **البلدان وفتوحها وأحكامها**، ط١، (تحقيق: سهيل زكّار)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٢٨. البيهقي، إبراهيم بن محمد، (ت بعد سنة ٣٢٠هـ)، **المحاسن والمساوئ**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

٢٩. البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي، (ت ٤٥٨هـ)، **دلائل النبوة**، ط٢، (تحقيق: عبدالمعطي قلعجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠.

٣٠. تاج الدين السبكي، أبو نصر عبد الوهاب بن علي، (ت ٧٧١هـ)، **طبقات الشافعية الكبرى**، ط١، (تحقيق: عبدالفتّاح محمد الحلو، محمود محمد الطناحي)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، [١٩٦٤].

٣١. ـــــــــــ. **معيد النعم ومبيد النقم**، ط١، (تحقيق وضبط وتعليق: محمد علي النجّار، وأبو زيد الشلبي، ومحمد أبو العيون)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٨.

٣٢. ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن **يوسف الأتابكي**، (ت ٨٧٤هـ)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.

٣٣. _____، **نسخة مُصوّرة عن مطبعة دار الكتب** مع استدراكات وفهارس، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، [--١٩]، تراثنا.

٣٤. التهانوي، محمد بن علي الحنفي، (ت١١٥٨هـ)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، ط١، (وضع حواشيه أحمد حسن لسبج)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٣٥. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، (ت٤٢٩هـ)، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، ط١، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨م.

٣٦. _____، **خاص الخاص**، ط١، (شرحه: مأمون بن محي الدين الجنان)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.

٣٧. _____، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

٣٨. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطّابي وعبدالقاهر الجرجاني، ط١، (تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦).

٣٩. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت٢٥٥هـ)، **البخلاء**، ط٨، (تحقيق: طه الحاجري)، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٤٠. ـــــــــــــ، **البيان والتبيين**، (تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٤١. ـــــــــــــ، **التاج في أخلاق الملوك**، ط١، (تحقيق: أحمد زكي باشا)، القاهرة، د.ن، ١٩١٤م.

٤٢. ـــــــــــــ، **كتاب الحيوان**، د.ط، (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت.

٤٣. ـــــــــــــ، **الرسائل الأدبية**، ط٣، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٦٥.

٤٤. ـــــــــــــ، **الرسائل الكلامية**، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.

٤٥. الجبرتي، عبدالرحمن بن حسن، (ت ١٢٣٧هـ)، **عجايب الآثار في التراجم والأخبار**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز جمال الدين)، مكتبة مدبولي، القاهرة، [-١٩٨].

٤٦. ابن جبير، أبو الحسين محمدبن أحمد الكناني الأندلسي، **(ت ٦١٤هـ)، رحلة ابن جبير**، ط٢، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ذاكرة الكتابة.

٤٧. الجُرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، **(ت٤٧١هـ)، أسرار البلاغة**، ط١، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٤١٢ هـ/١٩٩١م.

٤٨. الجُرجاني، الشريف علي بن محمد، **(ت ٨١٦هـ)**. **التعريفات**، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

٤٩. ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي، (ت ٥٩٧هـ)، **تلبيس إبليس**، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

٥٠. _____، **صيد الخاطر**، ط١، (تحقيق: آدم أبو سنينة)، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧م.

٥١. _____، **كتاب القصاص والمذكرين**، ط١، (تحقيق: قاسم السامرائي)، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـ.

٥٢. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، **(ت٣٩٣هـ)**، **الصحاح**، تاج اللغة وصحاح العربية، ط١، **(تحقيق: أحمد** عبد الغفور عطار)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٦.

٥٣. ابن الحائك الهمداني، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب، (ت ٣٣٤هـ)، **الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير**، ط١، (تحقيق: محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٩٤٨.

٥٤. حاجي خليفة، مصطفى بن عبدالله كاتب جلبي، (ت ١٠٦٧هـ)، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، ٢ج، ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١.

٥٥. _____، **كشف الظنون**، ط١، دار الفكر للطبع والنشر التوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

٥٦. **ابن حجر العسقلاني**، شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي الكنانـــي، (ت٨٥٢هـــ)، **تهذيـــب التهذيب**، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا وعمر السلامي وعلي بن مسعود)، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

٥٧. ـــــــــــــ، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، ط١، (تحقـــيق: محمـــد سيد جاد الحق)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢.

٥٨. ـــــــــــــ، **رفـــع الإصـــر عن قضاة مصر**، ط١، (تحقـــيق: حامد عبدالمجيد)، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧م.

٥٩. ـــــــــــــ، **الزهـــر النضـــر في نبأ الخضر**، ط١، (تحقـــيق وتعلـــيق: الســـيد إبراهيم مجدي)، مكتبة القرآن، [١٩٨٧م].

٦٠. **ابـــن حجة الحموي**، تقي الدين أبو بكر بن علي الأزراري، (ت ٨٣٧هـــ)، **ثمـــرات الأوراق**، ط٣، (تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧.

٦١. **الحريـــري**، أبـــو محمـــد القاســـم بـــن علـــي البصـــري، (ت ٥١٦هـــ)، **درة الغـــواص في أوهام الخواص ويليه ملحـــق مفـــردات أوهـــام الخواص**، ط١، (تحقيق وتعليق: عـــرفان مطرجـــي)، مؤسســـة الكتـــب الثقافـــية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

٦٢. **ابـــن حـــزم**، أبـــو محمـــد علـــي بـــن أحمـــد بـــن سعيد، (ت ٤٥٦هـــ)، **التقريب لحد المنطق**، والمدخل إليه بالألفاظ

العامـــية والأمـــثلة الفقهـــية، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩.

٦٣. _____، **رسائل ابن حزم، ط١، (تحقيق: إحسان** عـــبّاس)، المؤسســـة العربـــية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

٦٤. الحصـــري، أبـــو إســـحق إبراهـــيم بـــن علي القيرواني، (ت٤٥٣هـــ)، **زهـــر الآداب وثمر الألباب، ط١، (ضبط:** زكي مبارك، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٣.

٦٥. _____، ط٤، ٤ج، (تحقيق: زكي مبارك)، دار الجيل، بيروت، القاهرة، د.ت.ن.

٦٦. **حكايـــة الأســـد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخـــامس للهجرة، ط١، (تحقيق: رضوان السيد)، ط١، دار** الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.

٦٧. الحـــلاّق، أحمـــد الـــبديري، **حـــوادث دمشـــق اليومـــية،** ١١٥٤-١١٥٧، ط١، مطـــبوعات الجمعـــية المصـــرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩.

٦٨. ابـــن حمـــدون، أبـــو المعالـــي محمد بن الحسن بن علي، (ت ٥٦٢هـــ)، **تذكـــرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة،** بغداد، ١٩٢٧.

٦٩. ابـــن حنـــبل، أبـــو عـــبدالله أحمـــد بـــن محمـــد الشيباني (ت٢٤١هـــ)، **مسند أحمد بن حنبل [وبهامشه منتخب كنز** العمـــال فـــي ســـنن الأقـــوال والأفعال للتقي الهندي]، دار صادر، بيروت، [--١٩].

٧٠. ابـن حوقل، أبو القاسم محمد بن حوقل البغدادي الموصلي، **(ت٣٦٧هـ)، كتاب صورة الأرض**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٣٩.

٧١. ـــــــــــــ، **البصائر والذخائر**، ط١، (تحقيق: وداد القاضي)، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤م.

٧٢. ـــــــــــــ، **الصداقة والصديق**، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٧٣. ابـن حيان القرطبي، أبو مروان حيان بن خلف القرطبي، **(ت ٤٦٩هـ)، المقتبس**، الجزء الخامس، نشره ب. شالميتان كورينطي، المعهد العربي الإسباني للثقافة، مدريد ١٩٧٩.

٧٤. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت، **(ت ٤٦٣هـ)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، ط١، ج١، (دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٧٧م.

٧٥. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، **(ت ٥٠٢هـ)، شرح القصائد العشر**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٢.

٧٦. الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر، **(ت١٠٦٩هـ)، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل**، ط١، (تصحيح: محمد بدر الدين النعساني)، نشر

أحمـــد ناجي الجمالي، محمد أمين الخانجي، **مطبعة السعادة**، القاهرة، [١٣٢٥هـــ]، [١٩٠٧].

٧٧. ابـــن خلـــدون، عبدالرحمـــن بـــن محمـــد الحضـــرمي، (ت ٨٠٨هـــ)، **تـــاريخ ابـــن خلدون**. ط١، ٧ج، (تحقيق: تركـــي فـــرحان المصـــطفى)، دار إحـــياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩هـــ/١٩٩٩م.

٧٨. ـــــــــــــــ، المقدمـــة **للعلامة ابن خلدون من كتاب** العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومـــن عاصـــرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط١، (تحقيق: حجر عاصي)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣.

٧٩. ابـــن خلكـــان، أحمد بن محمد بن أبي بكر، (ت٦٨١هـــ)، وفـــيات الأعـــيان وأنباء أبناء الزمان، ط١، ٧ج، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

٨٠. ابن خير الإشبيلي، أبو بكر محمد بن خير الأموي الإشبيلي، (ت ٥٧٥هـــ). **فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين** المصـــنفة فـــي ضروب العلم وأنواع المعارف، ط١، طبعة جديدة منقحة، (مقابلة الشيخ فرنشسكة قداره فريدين وتلميذه خليان ربارة طرغوه)، مطبعة قومش، سرقسطة، ١٨٩٣.

٨١. ابـــن الدايـــة، أحمـــد بـــن يوسف الكاتب، (ت ٣٤٠هـــ)، المكافأة، ط١، (تحقيق وتصحيح: أحمد أمين وعلي الجارم)، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١م.

٨٢. دحلان، أحمد بن زيني، **خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد** الحـــرام من زمن النبي عليه الصلاة والسلام إلى وقتنا هذا

بالـتمام. ط١، المطـبعة الخـيرية، القاهـرة، ١٣٠٥هـ/ ١٨٨٦م.

٨٣. ابـن دقماق، إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائي المحيوي، (٨٠٩هـ)، **الانتصار لواسطة عقد الأمصار**، ٢ج في ١، ط١، (تحقـيق: لجنة إحياء التراث العربي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، [١٩٩٣].

٨٤. الذهبـي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان، (ت ٨٤٨هـ)، **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، حـوادث ووفـيات ١٠١-١٢٠هـ**، ط١، ٢٧ج، (تحقيق: عمـر عبدالسـلام تدمـري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٨٥. ـــــــــــ، **سـير أعـلام النبلاء**، وبهامشه إحكام الـرجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ط١، (تحقيق: محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

٨٦. ـــــــــــ، **سير أعلام النبلاء**، ط١، ٣ج، (تحقيق: صـلاح الدين المنجد، إبراهيم الأبياري، ومحمد سعد طلس، وآخرون)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٨٧. الراغـب الأصـفهاني، أبـو القاسـم حسـين بـن محمد، (ت ٥٠٢هـ)، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (تحقيق: محمـد سـيد الكيلانـي)، مطـبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.

٨٨. ابـن أبـي الربـيع، محمـد عـبد الرحيم المازني القيسي الغرناطـي، (ت ٥٦٥هـ)، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**،

ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، **المؤسسة الوطنية للكتاب**، الجزائر، ١٩٨٩م.

٨٩. ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، (ت ٥٩٥هـ)، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر** ومعه **جوامع الشعر للفارابي**، ط١، (تحقيق وتعليق: سليم سالم)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٩١ هـ/١٩٧١. (لجنة إحياء التراث الإسلامي بإشراف محمد توفيق عويضة؛ ٢٣).

٩٠. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت ٤٦٣هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ط١، (تحقيق: محمد عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.

٩١. الرُّعيني، علي بن محمد بن علي أبو الحسن، (ت ٦٦٦هـ)، **برنامج شيوخ الرُّعيني**، ط١، (تحقيق: إبراهيم شبوح)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

٩٢. الزَبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (ت١٢١٣هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط١، ٢٣ج، (تحقيق: عبدالستّار أحمد فرّاج وآخرون)، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥. (التراث العربي؛ ١٦).

٩٣. الزرقاني، أبو عبدالله محمد بن عبدالباقي المصري، (ت ١١٢٢هـ)، **شرح الزرقاني على المواهب اللدنية** للعسقلاني وبهامشها **زاد المعاد في هدي خير العباد لابن** القيّم، ط١، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٥هـ.

٩٤. **الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة**، ط١، (تحقيق: عبد الرحيم محمود)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٩٥. _____، **الفائق في غريب الحديث**، د.ط، (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

٩٦. _____، **المستقصى من أمثال العرب**، (تحقيق: محمد عبد المعيد خان)، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢.

٩٧. **ابن الزملكاني، عبد الواحد بن عبدالكريم بن خلف الأنصاري، (ت ٦٥١هـ)، التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، ط١، (تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي)، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.

٩٨. **السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن بن محمد، (ت ٩٠٢هـ)، التبر المسبوك في ذيل السلوك**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦.

٩٩. **ابن سعد، أبو عبدالله محمد بن سعد بن منيع الزهري، (٢٣٠هـ)، الطبقات الكبرى**، ط١، (تحقيق: سهيل كيّال)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

١٠٠. **ابن سعيد المغربي، نورالدين علي بن موسى الأندلسي، (ت ٦٨٥هـ)، كتاب الجغرافيا**، ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

١٠١. ـــــــــــــــ، **المرقصات والمطربات**، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣.

١٠٢. ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد بن سعيد، (ت ٤٦٦هـ)، **سر الفصاحة**، ط١، (تحقيق وتصحيح وتعليق: عبد المتعال الصعيدي)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٥٣.

١٠٣. سهل بن هارون، أبو عمر، (ت ٢١٥هـ)، **حكاية النمر والثعلب**، ط١، (تحقيق: عبدالقادر المهيري)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.

١٠٤. السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد، (ت ٥٨١هـ)، **الروض الأنف**، ط١، (تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد)، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

١٠٥. السيّد الحميري، أبو هاشم إسماعيل بن محمد، (ت ١٧٣ هـ)، **القصيدة المذهبة في مدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب للسيد الحميري مع شرح الشريف الرضي**، ط١، (تحقيق: محمد الخطيب)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٠.

١٠٦. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري، (ت ٩١١هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٠م.

١٠٧. بغية الوعاة من طبقات اللغويين والنحاة، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

١٠٨. ـــــــــــــــ، **تاريخ الخلفاء**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٠٩. ـــــــــــــــ، **تحذير الخواص من أكاذيب القصاص**، ط٢، (تحقيق: محمد لطفي الصبَّاغ)، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
١١٠. ـــــــــــــــ، **حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.
١١١. ـــــــــــــــ، **طبقات المفسرين**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
١١٢. الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، (ت ٣٨٨هـ)، **الديارات**، ط٢، (تحقيق: كوركيس عوّاد)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٦.
١١٣. ابن شاكر الكتبي، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي الدمشقي، (ت ٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، ٢ج، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، [١٢٨٣هـ] [١٩٥١].
١١٤. ابن شرف القيرواني، محمد بن أبي سعيد، (ت ٤٦٠هـ)، **مسائل الانتقاد**، د.ط، (دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة. د.ت.
١١٥. الشَّريشي، أبو العبَّاس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، (ت٦١٩هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ط١، (تحقيق: محمد

أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية؛ بيروت، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨).

١١٦. الشعراني، عبد الوهاب بن أحمد بن علي، (ت٩٧٣هـ)، **الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية.** ط١، (تحقيق: طه عبدالباقي سرور، والسيد محمد الشافعي)، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٦٢.

١١٧. _____، **لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق**، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٨٧١م.

١١٨. ابن شُهيد الأندلسي، أبو عامر أحمد بن عبدالملك بن أحمد بن شُهيد، (ت٤٢٦هـ)، **رسالة التوابع والزوابع.** ط١، (تحقيق وتصحيح وشرح وتبويب وتصدير: بطرس البستاني)، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥١.

١١٩. شيخ الربوة، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أبي طالب الأنصاري، (ت٧٢٧هـ)، **نخبة الدهر في عجائب البر والبحر.** ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣م.

١٢٠. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، (ت ٧٦٤هـ)، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، ط١، المطبعة البهية الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧].

١٢١. _____، **كتاب الوافي بالوفيات**، (تحقيق: هلموت ريتر)، نشر فرانز شتاينر فيسبادن، ١٩٦١.

١٢٢. _____، **نكت الهميان في نكت العميان**، د.ط. (وقف على طبعه أحمد زكي بك)، المطبعة الجمالية،

القاهرة، ١٩١١م، طبع بأمر اللجنة التحضيرية للمؤتمر الدولي لتحسين حالة العميان.

١٢٣. صفي الدين الحلي، أبو المحاسن عبدالعزيز بن سرايا، (ت ٧٥٠هـ)، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، ط٢، (تحقيق: حسين نصّار)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

١٢٤. أبو الصلت، أمية بن عبدالعزيز الأندلسي، (ت ٥٢٨هـ). **الرسالة المصرية**، ضمن نوادر المخطوطات. (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م. المجموعة الأولى.

١٢٥. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى بن عبدالله، (ت ٣٣٥هـ) **أخبار الراضي بالله والمتقي لله أو تاريخ الدولة العبّاسية من سنة ٣٢٢هـ إلى سنة ٣٣٣هـ**، ط١، (عني بنشره ج. هيورث. دن)، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٢٦. _____، **أشعار أولاد الخلفاء**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤.

١٢٧. _____، **كتاب الأوراق**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦.

١٢٨. الضبي، أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، (ت ٥٩٩هـ)، **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، ط١، (تحقيق: روحية عبدالرحمن السويفي)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٧.

١٢٩. طاش كبري زادة، عصام الدين أبو الخير أحمد بن مصطفى، (ت ٩٦٨هـ)، **مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم**، ط١، (مراجعة وتحقيق: كامل بكري وعلي الدهان أبو النور)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٠. الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد الشامي، (ت ٣٦٠هـ). **المعجم الكبير**، (تحقيق: حمدي عبدالمجيد السليفي)، الدار العربية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨. (إحياء التراث الإسلامي؛ ٣١).

١٣١. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ)، **تاريخ الرسل والملوك**، ٨ج، ط١، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٩م.

١٣٢. _____، **تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

١٣٣. ابن الطقطقي، فخر الدين أبو جعفر محمد بن علي، (ت ٧٠٩هـ)، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، ط١، (تحقيق: محمد مايو)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧.

١٣٤. ابن عاصم، أبو طالب المفضل بن سلمة، (٢٩١هـ)، **الفاخر**، ط١، (تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مراجعة محمد علي النجّار)، دار إحياء الكتب العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.

١٣٥. ابـن عـبّاس، عبدالله بن عبّاس بن عبد المطلب الهاشمي، (ت ٨هـ)، **قصـة الإسـراء والمعـراج**، (المنسوبة لابن عبّاس)، مكتبة القاهرة، القاهرة، د.ت.

١٣٦. ابـن عـبد الـبر، أبـو عمر يوسف بن عبدالله القرطبي، (ت ٤٦٣هـ)، **الاسـتيعاب فـي معرفة الأصحاب**، د.ط. (تحقيق: علي محمد البجاوي)، مكتبة نهضة مصر، د.ت.

١٣٧. ابن عبدالحكم، عبدالرحمن بن عبدالله بن عبدالحكم المعري، (ت ٢٥٧هـ)، **فـتوح مصـر والمغـرب**، ط١، (تحقيق: عبدالمنعم عامر)، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦١م.

١٣٨. عبدالحمـيد بن يحيى الكاتب، (ت ١٣٢هـ)، **عبدالحميد بن يحـيى الكاتـب ومـا تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، ط١، (دراسة وإعداد: إحسان عبّاس)، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨.

١٣٩. ابـن عـبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، (ت ٣٢٨هـ)، **العقـد الفـريد**، ط٦، (تحقـيق: أحمـد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥.

١٤٠. ابـن عـبد الظاهـر، محي الدين، (ت ٦٩٢هـ)، **الروض الزاهـر في سيرة الملك الظاهر**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز الخويطر)، الرياض، المحقق، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

١٤١. ابـن عـبدالملك المراكشـي، أبـو عبدالله محمد بن محمد الأنصـاري، (ت١٣٠٣م)، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصـلة**. ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس ومحمد بن شريفة)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

١٤٢. أبـــو عبيدة، معمر بن المثنى، (ت ٢١٠هـــ)، **شرح نقائض جريـــر والفرزدق**، ط١، ٢ج، (تحقيق وتقديم: **محمد إبراهيم حـــوّر**، ولـــيد محمـــود خالص)، **المجمع الثقافي، أبو ظبي**، ١٩٩٤.

١٤٣. ابـــن عربي، محي الدين أبو بكر **محمد بن علي بن محمد**، (ت ١٢٤٠م) **الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكـــية**، ط١ (طبعة جديدة ومصححة)، **دار إحياء التراث** العربي، بيروت، ١٤١٨هـــ/١٩٩٨م.

١٤٤. أبـــو علـــي، ســـيدي الحسن بن عمر فرور، **شفاء السقيم بمولـــد النبـــي الكـــريم**، ط١، **المطـــبعة الجديـــدة، فاس**، [١٩٣١م].

١٤٥. ابـــن العمـــاد، عبدالحـــي بـــن أحمـــد بـــن محمـــد، (ت ١٠٨٩هـــ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ط١، (تحقـــيق: مصـــطفى عـــبدالقادر عطا)، **دار الكتب العلمية**، بيروت، ١٩٩٨م.

١٤٦. العمـــاد الأصفهاني، عمادالدين الكاتب، **أبو عبدالله محمد بن** محمد، (ت ٥٩٧هـــ)، **خريدة القصر وجريدة العصر**، ٢ج، ط١، (تحقيق: عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم)، **دار نهضة** مصر للطبع والنشر، القسم الرابع، [١٩٦٤].

١٤٧. الغزالـــي، **إحـــياء علـــوم الدين. أبو حامد محمد بن محمد**، (ت ٥٠٥هـــ). **إحياء علوم الدين**. ط١، **دار الكتب العلمية**، بيروت، ١٩٨٦.

١٤٨. ـــــــــــــــ، **معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تليها القصيدة الهائية والقصيدة التائية للمؤلف**، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨م.

١٤٩. **الغزي، كامل بالي، (ق١٣هـ/٩م)، نهر الذهب في أخبار حلب، د.ط.** المطبعة المارونية، حلب، د.ت.

١٥٠. **الفخر الرازي، فخر الدين أبوعبدالله محمد بن عمر البكري، (ت ٦٠٦هـ)، مفاتيح الغيب المشتهر بالتفسير الكبير**، ط٢ دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

١٥١. ـــــــــــــــ، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ط١، (تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين)، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥.

١٥٢. **أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين، (ت ٣٥٦هـ)، كتاب الأغاني:** طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧، ١٦ج؛ طبعة دار الفكر، بيروت، د.ت. ٢٣ج، (قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية)، طبعة دار الثقافة:ط٨، ٢٥م، (تحقيق: عبد الستّار فرّاج)، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٥٣. **ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ)، مختصر كتاب البلدان**، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧م.

١٥٤. **القاضي التنوخي، أبو علي الحسن بن علي، (٣٨٤هـ)، الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة**، ط١، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.

١٥٥. القاضي الرشيد الغسّاني، **أبو الحسن أحمد بن علي بن** إبراهيم بن الزبير، (ت ٥٦٣هـ) . **الذخائر والتحف، ط١،** (تحقيق: محمد حميدالله)، **مطبعة حكومة الكويت، دائرة** المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٥٩م، **(التراث العربي؛** ١٩).

١٥٦. القاضي عيّاض، أبو الفضل **عيّاض بن موسى السبتي** (ت ٥٤٤هـ)، **ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، ط١، ٤ج، (تحقيق: محمد بن تاويت** الطنجي)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ١٩٦٥.

١٥٧. القاضي النعمان، أبو حنيفة بن **محمد بن منصور،** (ت ٣٦٣هـ)، **افتتاح الدعوة، ط١، (تحقيق: فرحات** الدشراوي)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥.

١٥٨. _____، **المجالس والمسايرات، ط١، مطبوعات** الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨م.

١٥٩. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، (ت ٣٥٦هـ)، الأمالي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

١٦٠. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، (ت٢٧٦هـ) ، **تأويل** مختلف الحديث، القاهرة، د.ت، ١٩٠٨م.

١٦١. _____، **تأويل مشكل القرآن، (تحقيق: السيد** أحمد صقر وعيسى الحلبي)، القاهرة، ١٣٧٣هـ.

١٦٢. _____، **عيون الأخبار، ط١، نسخة منقحة** ومصححة، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

١٦٣. _____، **المعارف**، ط١، (تحقيق: ثروت عكاشة)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.
١٦٤. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، **(ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٣، (تحقيق وتقديم: الحبيب بلخوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
١٦٥. القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري، **(ت٦٧١هـ)، الجامع لأحكام القرآن**، ط١، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
١٦٦. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، (ت٦٨٢هـ)، **آثار البلاد وأخبار العباد**، ط١، (تحقيق: فاروق سعد)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧م.
١٦٧. _____، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م.
١٦٨. ابن القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، **(ت٦٤٦هـ)، إنباه الرواة على أنباه النحاة**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، ١٣٦٢هـ/١٩٥٠م.
١٦٩. _____، **تأريخ الحكماء**، وهو مختصر الزوزني المسمى بالمنتخبات الملتقطات من كتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ط١، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٠٣.

١٧٠. القلقشندي، أبو العبّاس أحمد بن علي بن أحمد الفُزاري، (ت ٨٢١هـ)، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية،** بيروت، ١٩٨٧م.

١٧١. الكتاني، محمد بن عبدالحي بن عبدالكبير بن محمد الحسيني الإدريسي، (١٣٨٢هـ/١٩٦٢م)، **نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، د.ط، دار الكتاب العربي،** بيروت، [-١٩٨].

١٧٢. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، (ت٧٧٤هـ)، **البداية والنهاية، ط٣، ١٤ج في ٧، مكتبة** المعارف، بيروت، ١٩٨٢م.

١٧٣. _____، **السيرة النبوية، ط١، (تحقيق:** مصطفى عبد الواحد)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.

١٧٤. الكلاعي الإشبيلي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور، (ت ٥٤٥هـ)، **إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه** في المشرق والأندلس. ط٢، (تحقيق: محمد رضوان الداية)، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

١٧٥. الكندي، محمد بن يوسف، (ت ٣٥٠هـ)، **كتاب الولاة** وكتاب القضاة، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٧٦. المبرّد، أبو العبّاس محمد بن يزيد، (ت ٢٨٦هـ)، **الكامل** في اللغة والأدب، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا)، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

١٧٧. ـــــــــــــــــــ، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.
١٧٨. ابـن المُدبّـر، إبراهـيم بن محمد، (ت ٢٨٩هـ)، **الرسالة العـذراء**، ط٢، (تحقـيق: زكي مبارك)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م.
١٧٩. المسـعودي، أبـو الحسـن علـي بـن الحسين بن علي، (ت ٣٤٦هـ)، **التنبـيه والإشـراف**، (عنـي بتصحيحه ومراجعـته عـبدالله إسماعيل الصادق)، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨ (المكتبة التاريخية).
١٨٠. ـــــــــــــــــــ، (تحقـيق: دي خويـه)، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧.
١٨١. ـــــــــــــــــــ، **مـروج الذهب ومعادن الجوهر**، ط١، (تحقـيق: عـبد الأمـير مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م.
١٨٢. مسـلم، أبو الحسين مسلم بن حجّاج، (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسـلم**، ط٢، (تحقـيق: محمد فؤاد عبد الباقي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢م.
١٨٣. ابـن المعـتز، أبـو العـبّاس بن عبدالله بن مسلم محمد بن العـبّاس، (ت ٢٩٦هـ)، **طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والـوزراء**، ط١، (اعتنى بنشره عبّاس إقبال لوزاك)، لندن، ١٩٣٩م.
١٨٤. **فصـول التماثيل في تباشير السرور**، ط١، (تحقيق: جورج قـنازع، وفهد أبو خضرة)، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤١٠هـ/١٩٨٩.

١٨٥. المعجم المفهرس **لألفاظ الحديث النبوي عن الكتب الستة لغة، وعن مسند الدارمي، وموطأ مالك، ومسند أحمد بن حنبل**. ليدن، مكتبة بريل، ١٩٣٦.

١٨٦. المعجم المفهرس **لألفاظ القرآن الكريم، وضعه محمد فؤاد** عبد الباقي، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

١٨٧. المقدسي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن أحمد البشّاري، (ت ٣٨٠هـ)، **أحسن التقاسيم في معرفة** الأقاليم. ط١، مكتبة المثنى، بغداد، [١٩٠٠].

١٨٨. _____، **نفخ الطيب من غصن الأندلس** الرطيب، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار صادر، بيروت، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.

١٨٩. المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي، (ت ٨٤٥هـ)، **اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، ط١، (تحقيق: محمد** حلمي)، القاهرة، ١٩٧١.

١٩٠. المقري، أبو العبّاس أحمد بن محمد، (ت ١٠٤١هـ)، **نفخ** الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ط١، (تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٩.

١٩١. _____، **الخطط المقريزية المسماة بالمواعظ** والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ٤ج، مطبعة النيل، القاهرة، [١٩٠٦م].

١٩٢. ابن المقفع، عبدالله (ت ١٤٢هـ)، **كتاب كليلة ودمنة، ط١،** (تحقيق: فوزي عطوي)، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠.

١٩٣. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.

١٩٤. منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد الشَيزري، (ت ٥٨٤هـ)، **كتاب الاعتبار**، (حرره: فيليب حتي)، مطبعة جامعة برنستون، ١٩٣٠م.

١٩٥. الموسوي، العبّاس بن علي بن نورالدين المكي الحسيني، **نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس**، ط١، النجف الأشرف، منشورات المطبعة الحيدرية، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.

١٩٦. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، (ت ٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، ١٩٥٩.

١٩٧. _____، **مجمع الأمثال**، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

١٩٨. النبهاني، يوسف بن إسماعيل، (ت ١٩٣٢م)، **جامع كرامات الأولياء**، ط١، (تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

١٩٩. ابن النديم، محمد بن إسحاق الورّاق، (ت ٤٣٨هـ)، **كتاب الفهرست**، (تحقيق: رضا -تجدّد)، مكتبة الأسدي، طهران، [١٩٧١م].

٢٠٠. النرشخي، أبو بكر محمد بن جعفر، (ت ٣٤٨هـ)، **تاريخ بخاري**، (ترجمة وتحقيق: أمين عبدالمجيد بدوي، ونصرالله

مبشر الطرازي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥. (نخائر العرب؛ ٤).

٢٠١. النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب، (ت ٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [--١٩]، ١٨ج في ٩.

٢٠٢. ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبدالملك بن هشام الحميري، (ت ٢١٣هـ)، **السيرة النبوية**، ط٣، (تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

٢٠٣. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله، (ت بعد ٣٩٥ هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

٢٠٤. الواقدي، أبو عبدالله محمد بن عمر، (ت ٢٠٧هـ)، **كتاب المغازي**، ط١، (تحقيق: ألفرد فون كريمر)، الجمعية الآسيوية في البنغال، ١٨٥٦م.

٢٠٥. الونشريسي، أبو العبّاس أحمد بن يحيى التلمساني، (ت ٩١٤هـ)، **المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس**، ط١، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمود حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.

٢٠٦. ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، (ت بعد ٣٣٥هـ)، **البرهان في وجوه البيان**، ط١، (تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي)، جامعة بغداد، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

٢٠٧. وهب بن منبه، (١١٤هـ)، **كتاب التيجان في ملوك حمير**، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسعد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان، عن جده لأمه وهب بن منبه، ط١، (تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية)، صنعاء، المركز، ١٩٧٩م.

٢٠٨. اليافعي، عفيف الدين أبو السعادات عبدالله بن أسعد، (ت ٧٦٨هـ)، **روض الرياحين في حكايات الصالحين**، ط١، (تحقيق: محمد عبدالرحمن ويس)، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، ١٩٩٥.

٢٠٩. ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله، (ت ٦٢٦هـ)، **معجم الأدباء**، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.

٢١٠. _____، **معجم البلدان**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥.

٢١١. اليعقوبي، أحمد بن اسحاق أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح، (ت بعد ٢٩٢هـ)، **تاريخ اليعقوبي**، ط١، ٢ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

٢١٢. أبو يعلي الفرّاء، محمد بن الحسين بن محمد بن الفرّاء، (ت ٤٥٨هـ). **المعتمد في أصول الدين**. ط١، (تقديم وتحقيق: وديع زيدان حداد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤.

ثالثاً: المراجع الحديثة باللغة العربية:

١. إبراهيم، طه أحمد، (١٩٣٧). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، ط١، بيروت: دار الحكمة.

٢. إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٠). **التلقي والسياقات الثقافية**. ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس (الغرب): دار أويا للطباعة والنشر.

٣. _____، (١٩٩١). **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤. _____، (٢٠٠٠). **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٥. _____، (٢٠٠٣). **السردية العربية الحديثة**. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٦. _____، (٢٠٠١). **عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين**، ط١، أبوظبي: المجمع الثقافي.

٧. _____، (٢٠٠١). **المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٨. ـــــــــــــــ، (٢٠٠٣). **المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات**. ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٩. إبراهيم، نبيلة، (د.ت). **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ط٣، (مزيدة ومنقحة)، القاهرة: دار المعارف.

١٠. ـــــــــــــــ، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج**. ط١، بيروت: دار ابن خلدون.

١١. ـــــــــــــــ، (١٩٧٣). **الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق**. ط١، القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة.

١٢. ـــــــــــــــ، (١٩٩٠). **فن القص في النظرية والتطبيق**، ط١، القاهرة: مكتبة غريب.

١٣. ـــــــــــــــ، (١٩٧٤). **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**، ط١، بيروت: دار العودة، طرابلس: دار الكتاب العربي.

١٤. ابراهيم، نعمة الله، (١٩٩٤). **السير الشعبية العربية**، ط١، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

١٥. الأبنودي، عبدالرحمن، (د.ت). **السيرة الهلالية**. القاهرة: أخبار اليوم.

١٦. الأحمد، نهلة فيصل، (١٤٢٣هـ). **التفاعل النصي والتناصية.(Intertextuality)**، النظرية والمنهج، ط١، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.

١٧. الأدلبـــي، ألفة، (١٩٧٤). **نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة وسير الملك سيف بن ذي يزن، ط١، دمشق:** منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٨. الأسد، ناصر الدين، (١٩٧٠). **محمد روحي الخالدي، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، ط١، القاهرة: معهد** البحوث والدراسات العربية.

١٩. _____، (١٩٨٨). **مصادر الشعر الجاهلي،** ط٧، بيروت: دار الجيل.

٢٠. الأعرجي، محمد حسين، (١٩٧٨). **فن التمثيل عند العرب.** ط١، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، الموسوعة الصغيرة؛ ٨.

٢١. ألكك، فيكتور، (١٩٦١). **بديعات الزمان، بحث تاريخي** تحليلي في مقامات الهمذاني، مقدمة فؤاد أفرام البستاني. ط١، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، (نصوص ودراسات؛ ١٥).

٢٢. بدران، محمد أبوالفضل، (٢٠٠٢). **أدبيات الكرامة** الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون. ط١، أبوظبي: مركز زايد للتراث والتاريخ.

٢٣. بدوي، أحمد أحمد، (١٩٥٧). **أسس النقد الأدبي عند** العرب، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

٢٤. بدوي، أمين عبد المجيد، (١٩٨١). **القصة في الأدب** الفارسي، ط١، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

٢٥. بدوي، عبدالرحمن، (١٩٤٦). **شخصيات قلقة في الإسلام**، ط١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٢٦. البستاني، سليمان، (١٩٦٥). **مقدمة الإلياذة**. ط٢، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
٢٧. بكّار، توفيق، (١٩٨٧) **دراسات في النقد الحديث**. ط١، صفاقس: منشورات مهرجان قابس الدولي.
٢٨. بنكّراد، سعيد، (١٩٩٤). **مدخل إلى السيميائية السردية**. ط٢، الجزائر: منشورات الاختلاف.
٢٩. البهبيتي، نجيب، (١٩٨١). **المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ**. ط١، الدار البيضاء: دار الثقافة.
٣٠. البهنسي، عفيف، (١٤١٨هـ/١٩٩٨). **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**. ط١، دمشق، القاهرة: دار الكتاب العربي.
٣١. البيّاتي، شوكت، (١٩٨٩). **تطور فن الحكواتي وأثره في المسرح العربي المعاصر**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. (آفاق عربية).
٣٢. بيومي، السباعي، (١٩٥٦). **تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٣٣. تمرة، عبد الفتاح، (١٩٧١). **مسألة خلق القرآن وأثرها في صفوف الرواة والمحدثين وكتب الجرح والتعديل**. ط١، حلب، بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، ١٩٧١.
٣٤. بن تميم، علي، (٢٠٠٣). **السرد والظاهرة والدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٣٥. التونسي، محمد الخضر، (١٣٤٠هـ/١٩٢٢). **الخيال في الشعر العربي**. ط١، دمشق: المكتبة العربية.

٣٦. _____، (١٩٣٩). **رسائل الإصلاح**، ط١، القاهرة: مطبعة حكيم.

٣٧. تيمور، محمود، (١٩٥٩). **الأدب الهادف**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٣٨. _____، (١٩٦٠). **فن القصص، دراسات في القصة والمسرح**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها.

٣٩. _____، (١٩٨٠). **القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى**، ط١، بيروت: المكتبة العصرية.

٤٠. _____، (١٩٣٠). **نشوء القصة وتطورها**. ط١، القاهرة: المطبعة السلفية.

٤١. ثامر، فاضل، (١٩٩٤). **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي الحديث**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤٢. الجابري، حمدي، (١٩٩٢). **المونودراما والمحبطين، مسرح خدعنا... والآخر ظلمناه!**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٣. الجابري، محمد عابد، (٢٠٠٠). **بنية العقل العربي**، ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٤٤. _____، (٢٠٠٠)، **تكوين العقل العربي**، ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٤٥. الجهيمان، عبدالكريم، (١٤١٢هـ/٢٠٠٠م). **أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب**. ط٦، بيروت: دار أشبال العرب.

٤٦. الجويلي، محمد، (١٩٩٢). **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس**. ط١، تونس: دار سراس للنشر.

٤٧. الحَجّاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٧٨). **العرب وفن المسرح**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٨. حسن، محمد رشدي، (١٩٧٤). **أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٩. حسن، محمد عبد الغني، (١٩٥٥). التراجم والسير، ط٢، القاهرة: دار المعارف.

٥٠. الحسين، أحمد، (١٩٩٥). **أدب الكدية في العصر العباسي، دراسة في أدب الشحاذين والمتسولين**. ط٢، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.

٥١. حسين، طه، (١٣٤٤هـ/١٩٢٦م). في الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

٥٢. _____، (١٩٧٣/١٩٧٤). **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين**، من حديث الشعر والنثر، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، م٥.

٥٣. الحسيني، إسحاق موسى، (١٩٦٧). **النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين**. ط١، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.

٥٤. الحكيم، توفيق، (١٩٤٣). **زهرة العمر**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٥٥. _____، (-١٩٨). **قالبنا المسرحي، ط١،** القاهرة: مكتبة الآداب.

٥٦. حليفي، شعيب، (١٩٩٧). **شعرية الرواية الفانتاستيكية،** ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٥٧. حمادة، إبراهيم، (١٩٦١). **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.** ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية.

٥٨. الحمصي، قسطاكي بك. (١٩٩٩)، **منهل الورّاد في علم الانتقاد.** حرّره وقدّم له أحمد إبراهيم الهواري. ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٥٩. حمودة، عبدالعزيز، (١٩٩٤). **المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك.** ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة، رقم (٢٣٢).

٦٠. حمودي، هادي حسن، (١٩٨٥)، **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني.** ط١، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

٦١. حوّاس، عبدالحميد، (٢٠٠٣). **أوراق في الثقافة الشعبية.** ط١، القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والإفريقية والتوثيق، المجلس الإفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية، داكار.

٦٢. الحيدري، إبراهيم، (١٩٩٩). **تراجيديا كربلاء،** سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، بيروت، لندن: دار الساقي.

٦٣. الخالدي، روحي، (١٩٨٤). **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب،** وفيكتور هوكو. تقديم حسام الخطيب. ط٤ [نسخة

عـن الطـبعة الأولـى للكتاب، الهلال، الفجالة، ١٩١٢م].
فلسـطين: الأمانـة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سلسلة إحياء التراث الثقافي الفلسطيني.
٦٤. خـان، محمـد عبدالمعيد، (١٩٣٧). **الأساطير العربية قبل الإسلام**. ط١، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة.
٦٥. الخطيب، بشرى محمد علي، (١٩٩٠). **القصة والحكاية في الشـعر العربـي في صدر الإسلام والعصر الأموي**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٦٦. خلوصـي، صـفاء، (١٩٥٧). **دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية**، ط١، بغداد: مطبعة الرابطة.
٦٧. خورشـيد، فاروق، (١٩٦٤). **أضواء على السير الشعبية**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة.
٦٨. _____، (١٩٩١). **الجـذور الشـعبية للمسرح العربي**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٦٩. _____، (١٤١١هـ/ ١٩٩١م). **عـالم الأدب الشعبي العجيب**، ط١، القاهرة: دار الشروق.
٧٠. _____، (١٩٩٢). **فـي الأصول الأولى للرواية العربـية**، ط١، القاهـرة: الهيـئة المصرية العامة للكتاب، (المكتبة الثقافية؛ ٤٨٥).
٧١. _____، (١٩٧٥). **فـي الرواية العربية، عصر التجميع**، ط٣، القاهرة، بيروت، جدة: دار الشروق.
٧٢. _____، (١٩٩٢)، **المـوروث الشـعبي**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

٧٣. دوجـــلاس، فـــدوى مالطي، (١٩٨٥). **بناء النص التراثي،** دراسات في الأدب والتراجم، ط١، **القاهرة: الهيئة المصرية** العامة للكتاب.

٧٤. ديـــاب، عبد الحي، (١٣٨٧هـــ/١٩٦٨). **التراث النقدي قبل مدرســـة الجـــيل الجديد.** ط١، **القاهرة: دار الكاتب العربي** للطباعة والنشر.

٧٥. دياب، محمد بك، (١٩٠٠). **تاريخ آداب اللغة العربية،** ج٢، القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام.

٧٦. الراعي، علي، (١٩٩٩). **المسرح في الوطن العربي،** ط٢، الكويـــت: المجلـــس الوطني للثقافة والآداب. عالم المعرفة؛ ٢٨٤.

٧٧. الرافعـــي، مصـــطفى صادق، (١٣٥٩هـــ/١٩٤٠). **تاريخ** آداب العـــرب. ضـــبطه وصححه وحقق أصوله **محمد سعيد** العريان. ط٢، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.

٧٨. الـــراوي، صـــلاح ، (٢٠٠٢)، **الـــثقافة الشعبية وأوهام** الصفوة، ط١، القاهرة: مركز الحضارة العربية.

٧٩. بـــن رمضان، فرج، (٢٠٠١). **الأدب العربي القديم ونظرية** الأجناس والقصص، ط١، تونس: صفاقس، دار محمد علي الحامي.

٨٠. الروبـــي، ألفـــت، (١٩٩١)، **الموقف من القص في تراثنا** الـــنقدي. ط١، القاهـــرة: مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر.

٨١. الزيات، أحمد حسن، (١٣٥٤هـ/١٩٣٥). **تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا**. ط٦، طبعة مزيدة ومنقحة، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

٨٢. زيدان، جرجي، (١٩٢٤). **تاريخ آداب اللغة العربية**، ط٢، القاهرة: دار الهلال.

٨٣. زينة، حسني، (-١٩٩). **جغرافيا الوهم**. ط١، لندن: رياض الريس.

٨٤. سركيس، يوسف إلياس، (١٩٢٨)، **معجم المطبوعات العربيّة والمعرّبة**، ط١، القاهرة: مطبعة سركيس.

٨٥. السعافين، إبراهيم، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧). **أصول المقامات**. ط١، بيروت: دار المناهل.

٨٦. _____، (١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧)، **تطور الرواية العربية في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧**. ط١، بيروت: دار المناهل.

٨٧. _____،(١٩٩٠)، **المسرحية العربية والتراث**، ط٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٨٨. سعد، فاروق، (١٩٦٢)، **من وحي ألف ليلة وليلة**. ط٢، بيروت: المكتبة الأهلية.

٨٩. سعد، فهمي، (١٩٨٣)، **العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، ط١، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.

٩٠. سعيد، نفوسة زكريا، (١٩٦٦)، **عبدالله النديم بين الفصحى والعامية**، ط١، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

٩١. سلطان، جميل، (١٩٦٧)، **فن القصة والمقامة**، ط١، بيروت: دار الأنوار،

٩٢. سـليمان، موسـى، (١٩٦٠)، **الأدب القصصي عند العرب.** ط٣، بـيروت: دار الكـتاب اللبناني للطباعة والنشر، مكتبة المدرسة.

٩٣. السـيد، رضـوان، (١٩٩٧)، **الجماعة والمجتمع والدولة، سـلطة الإيديولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي.** ط١، بيروت: دار الكتاب العربي.

٩٤. السـيوفي، مصـطفى محمد أحمد علي، (١٩٨٥). **ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري.** بيروت: عالم الكتب.

٩٥. الشـابي، أبو القاسم، (١٩٨٣). **الخيال الشعري عند العرب.** ط٢، تونس: الدار التونسية للنشر.

٩٦. شُـحيّد، جمال، (١٩٨٢). **في البنيوية التركيبية، دراسة** في منهج لوسيان غولدمان، ط١، بيروت: دار ابن رُشد.

٩٧. الشـكعة، مصطفى، (١٩٧١). **بديع الزمان الهمذاني، رائد** القصـة العربية والمقالة الصحفية، ط١، بيروت: دار الرائد العربي.

٩٨. شُـلحت، فيكـتور، (١٩٨٧). **النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ.** ط٢، بيروت: دار المشرق.

٩٩. شـلش، علـي، (١٩٩٢). **نشـأة النقد الروائي في الأدب** العربي. ط١، القاهرة: مكتبة غريب.

١٠٠. الشـيبي، كامل مصطفى، (١٣٩٤هـ/١٩٧٤). **شرح ديوان** الحلاج، ط١، بيروت، بغداد: مكتبة النهضة.

١٠١. شـــيخو، لويـــس، (١٩٩١). **تاريخ آداب اللغة العربية في القـــرن التاســـع عشـــر والربع الأول من القرن العشرين. (١٨٠٠-١٩٢٥)**، ط٣. بيروت: دار المشرق.

١٠٢. _____، (١٩٩٩)، **شـــعراء النصرانية**، ط٥، (جمعه ونسقه: لويس شيخو)، بيروت: دار المشرق.

١٠٣. صـــالح، أحمـــد رشـــدي، (١٩٥٥). **الأدب الشعبي**. ط٣. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

١٠٤. صـــمّود، حمادي، (١٩٨٨). **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**. ط١، تونس: الدار التونسية للنشر.

١٠٥. ضيف، أحمد، (١٩٢١). **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**. ط١، القاهرة: مطبعة السفور.

١٠٦. ضـــيف، شـــوقي، (د.ت). **عصر الدول والإمارات (مصر)**. القاهرة: دار المعارف. سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ ٧.

١٠٧. _____، (١٩٨٠). **المقامـــة**. ط٥، القاهرة: دار المعارف. (فنون الأدب العربي، الفن القصصي؛ ١).

١٠٨. الطاهـــر، ســـلوى، (١٩٩٥). **بدايات الكتابة التاريخية عند العـــرب، أول ســـيرة فـــي الإسلام**، ط٥، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٠٩. الطرابلســـي، إبراهـــيم أفـــندي الأحـــدب، (١٨٩٠). **كشف المعانـــي والبـــيان عن رسائل بديع الزمان**، ط١، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

١١٠. طرشـــونة، محمـــود، (٢٠٠٠)، **إشـــكالية المنهج في النقد الأدبي**. ط١، تونس: دار المعارف. الدراسات الأدبية؛ ٢٤.

١١١. _____، (١٩٨٦). **مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**، ط١، تونس: مطابع الوحدة.

١١٢. عبّاس، إحسان، (٢٠٠١). **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر** الطوائف والمرابطين، ط١، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

١١٣. _____، (١٩٧٧). **ملامح يونانية في الأدب** العربي. ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١١٤. عبّاس، حسن، (١٩٨٧). **نشأة المقامة في الأدب العربي.** ط١، القاهرة: دار المعارف.

١١٥. عبد الحكيم، شوقي، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبية العربية،** دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، بيروت: دار ابن خلدون.

١١٦. _____، (١٩٨٣). **سيرة بني هلال.** ط١، بيروت: دار التنوير.

١١٧. _____، (د.ت). **موسوعة الفولكلور والأساطير** العربية. القاهرة: مكتبة مدبولي.

١١٨. عبد الحميد، علي عبدالمنعم، (١٩٩٤). **النموذج الإنساني في أدب المقامة.** ط١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

١١٩. عبدالمنعم، عمرو، (١٤١٣هـ/١٩٩٣). **الصحيح من قصة** الإسراء والمعراج، ط١، طنطا: دار الصحابة للتراث.

١٢٠. عبدالهادي، عبدالرحمن، (١٩٩٤)، **التاريخ والأسطورة،** ط١، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر .

١٢١. العـدل، حسن توفيق، (١٩٩٢). **تاريخ آداب اللغة العربية ١٨٦٥-١٩٠٤**. تقديـم وتحقـيق وليد محمود خالص، أبو ظبي.
١٢٢. عرسـان، علـي عقلة. (١٩٨١)، **الظواهر المسرحية عند العرب**. ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٢٣. عصـفور، جابـر، (١٩٩٢). **الصـورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
١٢٤. _____، (١٩٩١). **قراءة التراث النقدي**. ط١، القاهرة: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.
١٢٥. _____، (١٩٩٨). **نظـريات معاصـرة**، ط١، دمشق: دار المدى.
١٢٦. العظمـة، نذيـر، (٢٠٠٠). **المعـراج والرمـز الصوفي**، ط١، دمشق: دار علاءالدين.
١٢٧. العقّـاد، عبّاس محمود، (١٩٦٠). **أثر العرب في الحضارة الأوروبية**. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
١٢٨. _____، (١٩٧٢). **تراجم وسير جحا الضاحك**. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد. م١٦، بيروت: دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة.
١٢٩. _____، (١٩٧٣) **خواطـر فـي الفن والقصة**. ط١، بيروت، : دار الكتاب العربي.
١٣٠. _____، (١٩٧٢) **الخـيال في رسالة الغفران**، المجموعة الكاملة، م٢٥، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة.

١٣١. _____، (١٩٦٦). **في بيتي، ط١، بيروت:** المكتبة العصرية.

١٣٢. _____، (د.ت). **مطالعات في الكتب والحياة.** بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.

١٣٣. _____، (د.ت). **المقامة بين المحافظة** والتجديد، عيدالقلم ومقالات أخرى، تحرير الحساني حسن عبدالله. بيروت، صيدا، منشورات المكتبة العصرية.

١٣٤. عكاشة، ثروت، (١٩٧٤). **فن الواسطي من خلال مقامات** الحريري، أثر إسلامي مصور. دار المعارف، القاهرة، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى).

١٣٥. العلي، عدنان عبيد، (١٤٢١هـ/٢٠٠٠م). **الأدب العربي** بين الدلالة والتاريخ. ط١، الأردن: منشورات جامعة آل البيت، المفرق.

١٣٦. علي، فؤاد حسنين، (١٩٤٧). **قصصنا الشعبي، ط١،** القاهرة: دار الفكر العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

١٣٧. علي، محمد كرد، (١٣٦٥هـ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء،** ط٣، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

١٣٨. عمر، محمد، (١٩٩٨)، **حاضر المصريين، أو سر** تأخرهم، تحقيق مجدي عبدالحافظ [عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٠٢م]، القاهرة: المكتب المصري لتوزيع المطبوعات.

١٣٩. العنتيل، فوزي، (١٩٨٣). **عالم الحكايات الشعبية.** ط١، الرياض: دار المريخ.

١٤٠. العـــنداري، نعمـــة الله إبراهيم، (١٩٣٣). تاريخ آداب اللغة العربـــية. ط١. بيروت: مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان.

١٤١. عـــوض، الســـيد حنفـــي، (١٩٨٥). بنو هلال، بين السيرة والواقـــع الاجتماعـــي: دراســـة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق.

١٤٢. عوض، لويس، (١٩٨٧). تاريخ الفكر المصري الحديث من الحملـــة الفرنسية إلى عصر إسماعيل، ط٤، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢ج في ١.

١٤٣. الغانمـــي، ســـعيد، (١٩٩٠). أقنعة النص. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٤٤. ـــــــــــــ، (١٩٩٤). الكـــنز والتأويل، قراءة في الحكايـــة العربـــية. (ط٨)، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٥. الغذّامي، عبدالله محمد، (١٩٩٤). القصيدة والنص المضاد. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٦. ـــــــــــــ، (١٩٩٦). المرأة واللغة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٧. ـــــــــــــ، (١٩٩٨). المـــرأة واللغة، ثقافة الوهم، مقاربـــات حـــول المرأة والجسد واللغة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٨. ـــــــــــــ، (٢٠٠٠). الـــنقد الثقافـــي، قراءة في الأنســـاق الثقافـــية العربـــية، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٩. الغزالـــي، عـــبدالله محمد، (١٤٢٠هـــ-١٤٢١هـــ/١٩٩٩/٢٠٠٠). **الســـود فـــي التراث العبّاسي، قراءة في الجاحظ** وابن الجوزي. الكويت: **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة الكويت، الحولية العشرون، (الرسالة؛ ١٣٨).

١٥٠. الغـــنّام، عزة، (١٩٩١). **الفن القصصي العربي القديم من القـــرن الرابع إلى القرن السابع**. ط١، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع.

١٥١. فـــاعور، إكـــرام، (١٩٨٣). **مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد**، ط١، بيروت: دار اقرأ.

١٥٢. فـــوزي حســـين، (١٩٤٣). **حديـــث السندباد القديم**. ط١، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة.

١٥٣. القاسمي، جمال الدين، (١٩٧٩). **تاريخ الجهمية والمعتزلة**. ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة.

١٥٤. القاضي، محمد، (١٩٩٨). **الخبر في الأدب العربي، دراسة** فـــي السردية العربية. ط١، بيروت: دار الغرب الإسلامي. تونس: كلية الآداب (منوبة). (سلسلة الآداب مجلد XXXI).

١٥٥. قانصـــو، أكرم، (جمادى الآخرة ١٤١٦هـــ/ نوفمبر تشرين ثـــاني ١٩٩٥). **التصوير الشعبي العربي**. الكويت: المجلس الوطني. (عالم المعرفة؛ ٢٠٣).

١٥٦. القلمـــاوي، سهير، (١٩٥٩). **ألف ليلة وليلة**. ط١، القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها.

١٥٧. قمـــيحة، جابـــر، (١٩٨٤/١٩٨٥). **التقليدية والدرامية في** مقامات الحريري. ط١، القاهرة: د.ن.

١٥٨. كـــرد علـــي، محمد، (١٣٦٥هـــ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء**. ط٣، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
١٥٩. كمـــال الديـــن، محمـــد، (١٩٥٧). **العرب والمسرح**. ط١، القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٢٩٣.
١٦٠. كـــيّال، منـــير، (١٩٩٥). **معجم بابات مسرح الظل**. مسرح الظـــل كـــركوزان وعـــيواظان فـــي نصوص موثقة. ط١، بيروت: مكتبة لبنان.
١٦١. لحمداني، حميد، (١٩٩٣). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي.
١٦٢. الماكَري، محمد، (١٩٩١)، **الشكل والخطاب**، مدخل لتحليل ظاهراتـــي. ط١، بـــيروت، الـــدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
١٦٣. مـــبارك، زكي، (١٣٥٤هـــ/ ١٩٣٥)، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.
١٦٤. ـــــــــــــــ، (د.ت)، **النـــثر الفني في القرن الرابع**. بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.
١٦٥. مـــرتاض، عـــبدالملك، (١٩٨٩). **ألـــف ليلة وليلة**، دراسة ســـيميائية تفكيكـــية لحكايـــة حمال بغداد، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٦٦. ـــــــــــــــ، (١٩٨٨). **فـــن المقامـــات فـــي الأدب العربي**. ط٢، تونس: الدار التونسية للنشر.

١٦٧. _____، (١٩٦٨)، **القصة في الأدب العربي القديم**، ط١، الجزائر: دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر.

١٦٨. مرسي، أحمد، (١٩٧٥). **مقدمة في الفولكلور**، ط١، القاهرة: دار الثقافة.

١٦٩. المسدي، عبدالسلام (١٩٨٣). **النقد والحداثة مع دليل بيلوغرافي**، ط٣، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

١٧٠. مفتاح، محمد، (١٩٨٧). **دينامية النص، تنظير وإنجاز**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧١. _____، (٢٠٠٠). **مشكاة المفاهيم**، النقد المعرفي والمثاقفة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧٢. الموسوي، محسن جاسم، (١٩٨٦). **ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي. الوقوع في دائرة السحر**. ط١، بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.

١٧٣. _____، (١٩٩٧)، **سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧٤. _____، (١٩٨٦)، **الرواية العربية، النشأة والتحوّل**. ط١، بغداد: مكتبة التحرير.

١٧٥. مندور، محمد، (١٩٤٨). **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة مع ترجمة عن الأستاذين لانسون ومايبه**. ط١، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

١٧٦. ناصـــف، مصطفى، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠). **النقد العربي نحو نظـــرية ثانية**. الكويت: المجلس الوطني. عالم المعرفة، رقم (٢٥٥).

١٧٧. النجّار، محمد رجب، (١٩٩٥). **التراث القصصي في الأدب العربـــي**، مقاربات سوسيوسردية. ط١، الكويت: منشورات ذات السلاسل.

١٧٨. _____، (١٩٨١). **حكايـــات الشُطار والعيّارين فـــي التراث العربي**. ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفـــنون والآداب، عالم المعرفة، شوال، ذو القعدة، ١٤٠١ هـــ، سبتمبر، أيلول، ١٩٨١، رقم (٤٥).

١٧٩. _____، (١٩٩٦)، **النـــثر العربـــي القديم من الشـــفاهية إلى الكتابية**. ط١، الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع.

١٨٠. نجـــم، محمـــد يوسف، (١٩٦٦). **القصة في الأدب العربي (١٨٧٠-١٩١٤)**. ط٣، بيروت: دار الثقافة.

١٨١. نصّـــار، حســـين، (١٤٠٠هـــ/١٩٨٠). **نشـــأة التدويـــن التاريخي عند العرب**، ط١، بيروت: منشورات اقرأ.

١٨٢. هـــيكل، محمـــد حســـين، (١٩٩٢)، زينب، **مناظر وأخلاق ريفية**، ط٥، القاهرة: دار المعارف.

١٨٣. ياغـــي، هاشـــم، (١٩٦٨). **النقد الأدبي الحديث في لبنان**. القاهرة: دار المعارف.

١٨٤. يقطيـــن، ســـعيد، (١٩٩٤). **ذخيرة العجائب العربية**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٨٥. _____، (١٩٩٧). **قال الراوي، البنيات** الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٨٦. _____، (١٩٩٧)، **الكلام والخبر، مقدمة للسرد** العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٨٧. يونس، عبد الحميد، (١٩٦٨). **الحكاية الشعبية. ط١،** القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).

١٨٨. _____، (١٩٧٣). **دفاع عن الفولكلور. ط١،** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨٩. _____، (-١٩٦). **الظاهر بيبرس في القصص** الشعبي. ط١، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي. (المكتبة الثقافية؛ ٣).

١٩٠. _____، (١٩٨٣)، **معجم الفولكلور مع مسرد** إنجليزي عربي، ط١، بيروت: مكتبة لبنان.

١٩١. _____، (١٩٦٨). **الهلالية في التاريخ** والأدب الشعبي. ط٢، القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، دار المعارف.

رابعاً: المراجع المترجمة:

الكتب المترجمة:

١. إيش، ألرود وآخرون. (١٩٩١)، **نظرية الأدب في**

القرن العشرين، ط١، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

٢. **إيسر، فولفجانج، (٢٠٠٠). فعل القراءة**، نظرية في الاستجابة الجمالية، ط١، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٣. **إيكو، أمبرطو، (٢٠٠١). الأثر المفتوح**، ط٢، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

٤. **ـــــــــــــ، (٢٠٠٠)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٥. **ـــــــــــــ، (١٩٩٦)، القارئ في الحكاية**، ط١، ترجمة: أنطوان أبوزيد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (سلسلة المعرفة الأدبية؛ رقم ٢٢).

٦. **إيلام، كير، (١٩٩٢). سيمياء المسرح والدراما**، ط١، ترجمة: رئيف كرم، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٧. **باختين، ميخائيل، (١٩٨٦)، شعرية دوستويفسكي**، ط١، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء: دار توبقال.

١. خورشـيد، فاروق، ذهني، محمود، (١٩٨٠). **فن كتابة السيرة**، ط١، منشورات اقرأ، بيروت.

٢. الراعي، علي وآخرون، (١٩٨٤). **ندوة التراث العربي والمسـرح**، ط١، الكويـت: المجلـس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤).

٣. الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، (٢٠٠٢). **دليل الناقد الأدبـي**، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصـراً. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤. سـيرة بنـي هلال، **أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية**، (١٩٩٠). ط١، تونس: الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون.

ثامناً: فصول منشورة في كتب محرّرة:

١. بـدوي، محمد مصطفى، (٢٠٠٣). **المسرحية العربيّة، الـتطوّرات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي**، تـرجمة: ابتسـام صـادق، في: **تاريخ كيمبردج للأدب العربي**، ص٤١-٥٠.

٢. بكّـار، توفـيق، (١٩٨٨)، **المـنهج الجدلي في تحليل القصـص، جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنـب والأسـد**، فـي: أعمـال ندوة القراءة والكتابة المـنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس من ٣٠

مـــارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٨، تونس: منشورات جامعة تونس الأولى، ص٦٥-٧٨.

٣. جاكوبســـون، (١٩٨٢). **القـــيمة المهيمنة**، في: نظرية المـــنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهـــيم الخطيـــب، ط١، بـــيروت: مؤسســـة الأبحاث العربـــية، الـــدار البيضـــاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص٤٥-٦٠.

٤. الروبـــي، ألفـــت، (١٩٩٣)، **المثل والتمثيل في التراث الـــنقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، في: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٧٥-١٠٣.

٥. الزهراني، معجب سعيد، (٢٠٠٣). **النقد الثقافي، نظرة جديـــدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد**، في: عبدالله الغذّامـــي والممارســـة الـــنقدية الثقافية، ط١، بيروت: المؤسســـة العربـــية للدراسات والنشر، البحرين: وزارة الإعلام، ص١٣١-١٥٦.

٦. شـــيدفار، (١٩٨٦). **حـــول نشـــوء وأســـلوب السيرة الشـــعبيّة العربيّة**، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربـــي. مجموعـــة مقـــالات، ترجمة: محمد الطيّار، موسكو: دار رادوغا، ص٩٤-١٠٠.

٧. شـــافر، جان-ماري، (١٤١٥هـــ/١٩٩٤م). **من النص إلـــى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية**، في: كـــارل فيـــتور وآخـــرون، نظـــرية الأجناس الأدبية، تعريـــب: عـــبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صمود.

ط١، جـدة: كـتاب النادي الأدبي الثقافي، رقم (٩٩)، ص١٢٩-١٦٠.

٨. عصـفور، جابـر، (١٩٩٣). **بلاغة المقموعين، في:** المجـاز والتمثـيل فـي العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٦-٤٩.

٩. يـاوس، هـانس روبـرت، (١٩٩٤)، **أدب العصـور الوسـطى ونظـرية الأجـناس، فـي: نظرية الأجناس** الأدبـية، تعريـب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صـمود، ط١، جـدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي. رقم (٩٩)، ص٤٩-٩٠.

١٠. يقطيـن، سـعيد، (١٩٩٥). **تلقي الأحلام وتأويلها في الـثقافة العربـية، فـي: قضايا التلقي والتأويل. ط١،** الـرباط: منشـورات جامعة الملك محمد الخامس، ص ١٤١-١٦٤.

١١. _____، (١٩٩٥). **تلقـي العجائبـي فـي** السـرد العربـي الكلاسـيكي، غـزوة وادي السيسبان نموذجـاً، في: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، ط١، الرباط: منشورات جامعة الملك محمد الخامس، ص٨٧ -١٠٤.

١٢. كاكيا، بيير، (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢). **كتاب النثر**، ترجمة: عفـت خوقـير، فـي: تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديـث، تحريـر: عبد العزيز السبيّل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني. ط١. جدة: النادي الأدبي الثقافي. رقم (١٢)، ص٥٦٧-٥٨٤.

تاسعاً: دوائر المعارف:

١. بـــدوي، عبدالرحمـــن. موســـوعة الفلسفة. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

٢. بروكلمان، كارل. فصل مقامة، الطبعة الجديدة، E12، دائرة المعـــارف الإســـلامية، راجعـــه وكمّله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، الحياة الثقافيّة، تونس، (ع٦٢)، ١٩٩١، ص٤٣-٥٧.

٣. الزركلي، خيرالدين. **الأعلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنســـاء مـــن العـــرب والمستعربين. ط٤، ٨ج، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

٤. منسنك وآخرون. دائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير إبراهـــيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبدالحميد يونس، ط١، دار الشـــعب، القاهرة، ١٩٦٩، مادة (ألف ليلة وليلة) و(الحلاّج).

عاشراً: الدوريات:

١. إبراهيم، إبراهيم إسحق، (١٤١١هـــ، أكتوبر ١٩٩٠م). الســـيرة الهلالـــيّة بين التاريخ والأسطورة، محاولة في التحليل المقارن، **المأثورات الشعبية**، الدوحة، (ع٢٠)، ص ص٨-٢١.

٢. إبراهـــيم، نبيلة، (١٩٨٢م). السيرة النبوية بين التاريخ والخـــيال الشعبي، **عالم الفكر**، الكويت، م١٢، ع٤، ص ص٣٢٩-٣٦٧.

٣. ـــــــــــــــ، (١٩٨٣م). **عالمية التعبير الشعبي**، فصول، القاهرة، م٣. (ع٤)، ص٢٣-٣٧.

٤. أبـــا حسين، محمد منصور، (٢٠٠٢). **مقاربة سيميائية** لمحفـــزات الســـرد والـــنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس. **فصول**. (ع٦٠)، ص٢٩٨-٣١٤.

٥. أبـــو زيـــد، نصـــر حامد، (١٩٩٤)، **الرؤيا في النص** الســـــردي، **فصـــــول**، **القاهـــــرة**، م١٣، (ع٣)، ص١٠٥-١٢٨

٦. أبـــو ديـــب، كمـــال، (١٩٩٦). **المجلسيات والمقامات** والأدب العجائبي، **فصول**، م١٤، ج٢ (ع٢٤)، ص ص ٢١٠-٢٤٤.

٧. الإدريسي، رشيد، (١٩٩٧). **سيمياء التأويل، قراءة في** مقامـــات الحريـــري. **دراسات مغاربية**. (ع ٦/٥)، ص ص ٢٦-٣٩.

٨. الأســـود، نـــزار، (١٩٩٠). **الحكواتـــي فـــي دمشق. المأثورات الشعبية**، (ع١٨)، ص ص٥٦-٦٣.

٩. الألوســـي، عادل كامل، (١٩٨١). **السيرة في مصادرها** التاريخية والأدبية والشعبية مع عرض للبطولة. **التراث** الشـــعبي، بغداد، (ع٥)، **السنة الثانيةعشرة**، ص ص٩٩ -١٢٢.

١٠. أيـــوب، عبدالرحمـــن، (١٩٨٦). **الآداب الشـــعبية** والـــتحولات التاريخية و **الاجتماعية**، **عالم الفكر**، م١٧، (ع١)، ص ص١٩-٤٦.

١١. بـــرادة، محمد، (١٩٨٨). جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربـــــية وتغيينـــــب المتخـــــيّل. **الكـــــرمل، (ع ٢٧)**. ص ص٦٩-٨٣.

١٢. بكّـــار، توفيق، (١٩٨٤). "تحليل نص كلام بكلام"، من **بخلاء الجاحظ. فصول.** (ع٤). ص٣٢-٤٠.

١٣. ـــــــــــــــ، (١٩٨٤)، المـــنهج الإنشـــائي فـــي تحلـــيل القصـــص، تودوروف. **الحياة الثقافية**، (ع٣)، ص٢٠-٢٥.

١٤. ـــــــــــــــ، (١٩٨٨). تحلـــيل نص مثل الرجل الهـــارب من الموت "كليلة ودمنة"، الحياة الثقافية. ع ٤٧، ص٦-١٣.

١٥. ـــــــــــــــ، (١٩٩٤/١٩٩٥). جدلـــية المماثلـــة والمقابلـــة فـــي الـــتوابع والزوابع لابن شُهيد. **دراسات أندلســـية**. تونـــس، (ع١٠)، ص ص٥-١٩، (ع١٣)، ص ص ٥-٧.

١٦. ـــــــــــــــ، (١٩٩١). جدلـــية الأدب والذهـــب. **المقامة المضيرية من مقامات أبي الفضل، بديع الزمان الهمذاني. الحياة الثقافية**. ع ٦١. قسم أول، ص٤-١٩.

١٧. بلاشـــير، ريجـــيس، (١٩٥٣). دراسة في تطور كلمة **(مقامـــة). المشرق**، بيروت، السنة السابعة والأربعون، ص٦٤٦-٦٥٣.

١٨. **بينوليـــت**، ديفيد، (١٩٩٤)، مدخل إلى ألف ليلة وليلة. **فصول**، م٤، ج١، ص٣٠-٤٩.

١٩. بلبع، محمد توفيق، (١٩٨٢). **المسجد والقصص** والمذكرون. **عالم الفكر**، م١٢، (ع٤)، ص ص ٣٦٩-٤٣٤.

٢٠. البيّاتي، عادل جاسم، (١٩٧٦)، **البطل الأسطوري** والملحمي. **آفاق عربية، بغداد، (ع٩). ص٦٤-٧١.**

٢١. جرّار، صلاح، (١٩٩٤). **الفنون الشعبية في الأندلس** الإسلامية وصلتها بالتمثيل. **مؤتة للبحوث والدراسات.** الأردن، م٩، (ع١)، ص ص ٩١-١٤٢.

٢٢. جمي، بو جمعة، (١٤١٩هـ/١٩٩٩م). **خطاب المقدمات في شروح، مخطوطة، لما أبدعه الحريري من مقامات، جذور، الرياض. م١،ج١،** ص٢٤٣-٢٤٤.

٢٣. الجيّار، مدحت، (١٩٨٢). **خيال الظل، مسرح العصور** الوسطى الإسلامية، **فصول، (ع٣)، ص ص٢١-٢٩.**

٢٤. حافظ، صبري، (١٩٩٤). **جدليات البنية السردية** المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، **فصول،** م١٣، (ع٢). ص ص٢٠-٧٠، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة).

٢٥. الحجّاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٩٤). **قصة الملك** النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، **فصول**، م١٢، (ع٤). ص ص٢٣٧-٢٤٩.

٢٦. _____، (١٤٠٩هـ/١٩٨٩م). **مصادر** الراوي والرواية في السيرة الشعبية. **المأثورات** الشعبية. (ع١٥). ص ص ٦٩-٨٦.

٢٧. حجازي، حسين، (١٩٨٠)، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، **الحياة المسرحية**، دمشق، (ع١١/١٢)، ص١٨-٣١.

٢٨. الحذيري، أحمد، (١٩٨٨). من النص إلى الجنس الأدبي، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع ٥٤-٥٥). ص ص ١٩ – ٢٥.

٢٩. حليفي، شعيب، (١٩٩٧). بنيات العجائبي في الرواية العربية. **فصول**، م١٦، (ع٣). ص ص ١١٢-١١٨.

٣٠. حوّاس، عبد الحميد، (١٩٩٤). الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية. **فصول**، م١٣، (ع٣). ص ص١٥٣-١٧٢.

٣١. ــــــــــــ، (١٩٨٠). سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **الوادي**، القاهرة، م٤، (ع٨)، ص ص ٧٤-٧٧.

٣٢. درّاز، سيزا قاسم، (١٩٨٨). توالد النصوص وإشباع الدلالة، تطبيقاً على تفسير القرآن. **ألف**، الجامعة الأمريكية، القاهرة، (ع٨)، ١٩٨٨. ص ص٣١-٨١.

٣٣. الدروبي، محمد محمود، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م). مئة كتاب عن الإسراء والمعراج. **الزهراء**. الأردن، جامعة آل البيت، م٢، (ع٦)، ص ص٦٤-٦٥.

٣٤. درويش، أحمد، (١٩٩٤). البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان. **فصول**، م١٣، (ع٣)، ص ص ٢٠-٣٩.

٣٥. الرزّاز، مصطفى، (١٩٩٤). **الفنان الإسلامي وخيالات** ألـف ليلة وليلة. **فصول**، م١٣، (ع٢)، ص ص٢١٧-٢٢٨.

٣٦. رمضان، صالح، (١٤٢١هـ/ سبتمبر ٢٠٠٠). **التداخل** بيـن الأجـناس الأدبـية **للمقامـات، جذور**، ج٤، م٢، ص ص١٠١-١٣٨.

٣٧. زكي، أحمد كمال، (١٩٨٩). **الفن القصصي في التراث** العربي. **الآداب**، بيروت، (ع٨). ص ص ٤٠-٥٠.

٣٨. الزنكَـري، حمـادي، (١٩٩٤). **الحكي في قصة تميم** الـداري، فنـياته ودلالاته. **حوليات الجامعة التونسية**، (ع ٣٥)، ص ص ٧-٦٠.

٣٩. _____، (١٩٩٢)، **العجيـب والغريب في** الـتراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة** التونسية. (ع٣٣). ص ص١٥٧-٢٠٦.

٤٠. زيدان، يوسف، (١٩٩٤). كرامات الصوفية، نص أدبي مضـاد للتصـوف، **فصـول**، م١٣، (ع ٣)، ص ص ٢٢٣-٢٣٣.

٤١. شـريجليه، جوتـس، (١٩٨٠). **شـجرة الدر، سلطانة** مصـر. **تـاريخ العـرب والعـالم، بـيروت**، (ع ١٩). ص ص٤١-٤٢.

٤٢. صروف، يعقوب. **المقتطف، السنة الثانيةعشرة**، ج١٠، أغسطس، ١٨٨٨.

٤٣. ضيف، أحمد، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص٢٦٥-٢٧٠.

٤٤. _____، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). القصص في الأدب العربي. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص١٤٥-١٤٨.

٤٥. طلب، حسن، (١٩٩٤). ولكم في القصص حياة، قراءة في تجليات المقدّس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. **فصول**، م١٢، (ع٣)، ص ص٣٨-٥٥.

٤٦. عبده، محمد، (١٢٩٨هـ/١٨٨١م). مقال نُشِرَ بجريدة **الوقائع المصرية**، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية ١٢٩٨هـ، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨٨، بشنس القبطي ١٥٩٧، [أُعيد نشره **بمجلة فصول**، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس ١٩٩١]، ص٢٠٧-٢٠٩.

٤٧. _____، (١٣٠٣هـ/١٨٨٦م). كتب المغازي وأحاديث القصاصين، **ثمرات الفنون**، بيروت، (ع ٥٨٧) [أُعيد نشره بمجلة **فصول**، المجلد العاشر، (ع٢)، أغسطس ١٩٩١]، ص٢١٠-٢١٢.

٤٨. عبدالواحد، شريفي، (١٩٩٢). ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات. **كتابات معاصرة**، بيروت، (ع ٤١)، ص ص ١١٠-١١٥.

٤٩. عبد الوهاب، سامي، (١٩٩٦). **تصوير الحكاية الشعبية للملوك. أدب ونقد. القاهرة (ع٢٩)، ص ص١٠٦-١٠٨.**

٥٠. أبو العدوس، يوسف، (١٩٨٧). **نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة، قراءة لكتاب قسطاكي الحمصي (منهل الورّاد في علم الانتقاد)، أبحاث اليرموك، (ع ٢)، ص٣٥-٩٦.**

٥١. عرسان، علي عقلة، (١٩٩٢). **المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، الوحدة، (ع ٩٤). ص ص ١٨٨-٢٣٧.**

٥٢. بن عرفة، عبد العزيز، (١٩٨٧). **مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس، المسار السردي والنموذج السردي. الفكر العربي المعاصر. (ع ٤٤-٤٥)، ص٢٦-٣٨.**

٥٣. عصفور، جابر، (١٩٩٨). **فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة. فصول. م١٦، ج٢، (ع٤)، ص ص ٩-٢٣.**

٥٤. علوان، محمد باقر، (١٩٧٤). **كتب عجائب المخلوقات في الأدب العربي. المورد. بغداد، (ع٢). ج٣، ص ص ٢٣٥-٢٤٢.**

٥٥. عناني، محمد زكريا، (١٩٩١). **وثائق من النقد العربي الحديث، حكايات الشيخ المهدي. هل هي أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث؟. فصول. م١٠، (ع١، ٢) ص١٩٧-٢٠٦.**

٥٦. الغذّامي، عبدالله محمد، (١٩٩٤). القمر الأسود أو النص القاتل. **فصول**. م١٣، (ع٣). ص ٤٠-٥٨.

٥٧. غزول، فريال جبوري، (١٩٩٤). البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة. **فصول**. م١٢، (ع٤)، ص٧٦-٩٧.

٥٨. ــــــــــــ، (١٩٩٤). قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي. **فصول**. (ع ١٣)، ص ص١٣٤-١٥١.

٥٩. فهمي، علي، (١٩٨٨). السيرة الشعبية في مصر، بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية. **المأثورات الشعبية**، الدوحة (ع ١٠)، ص ص٢٠-٢٥.

٦٠. قاسم، سيزا، (١٩٨٨). توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقاً على تفسير التراث، مجلة ألف (ع٨)، ص ٣٨.

٦١. كانوفا، جوفاني، (١٩٨٢). دراسات حول الملحمة الشعبية العربية. تعريب عن الإيطالية يوسف حبي. **التراث الشعبي**، (ع١)، ص ص ١٤٣-١٥١.

٦٢. ــــــــــــ، (١٤١٠هـ/١٩٩٠). الغجر وسيرة الزير سالم. **المأثورات الشعبية**، (ع ١٧)، السنة الخامسة، ص ص ١٣-٤٠.

٦٣. الكرملي، أنستاس، (١٩٠٠). المقامات النصرانية لابن ماري. **المشرق**، بيروت، (ع ١٣)، ص ص٥٩١-٥٩٨.

٦٤. لوتمـــان، يوري، (١٩٨٦). **مشكلة المكان الفني، تقديم** وتـــرجمة ســـيزا قاسم درّاز. **ألف. الجامعة الأمريكية،** القاهرة، ص ص٣٥-٤٠.

٦٥. لولـــيدي، يونس، (٢٠٠٠). **المقدّس والأنواع الحكائية.** فكـــــــــر ونقـــــــــد، الـــــــــرباط، (ع ٢٦)، ص ص١٩-٢٨.

٦٦. مـــتحدة، روبـــي. ب، (١٩٩٨). **عجائب في ألف ليلة** وليلة. **أبواب.** بيروت (ع١٦)، ص ص١٢٣-١٣٧.

٦٧. المســـعودي، حمادي، (١٩٧١). **العجيب في النصوص** الدينـــية. **العـــرب والفكـــر العالمي، بيروت، (ع١٣).** ص ص٨٠-٩٠.

٦٨. المســـيري، عـــبد الوهاب، (١٩٨٢). **عرض دراسات** حديـــثة، تحلـــيل بنـــيوي، **ألف ليلة وليلة، فصول.** م٢، (ع٢)، ص٢٨٥-٢٩١.

٦٩. مفـــتاح، محمد، (١٩٩٨). **مسارات مشروعي المقترح.** الآداب. بيروت، (ع٣/٤). ص٨٠-٨٤.

٧٠. موســـى، محمـــد خـــير، (١٩٩٦). **معايير التمييز بين** الأنـــواع الأدبـــية فـــي النقد العربي. **حوليات الجامعة** التونسية. (ع ٤٠)، ص١٣٩-١٩٣.

٧١. مونـــرو، جـــيمس، (١٩٩٣). **فن بديع الزمان الهمذاني** وقصص البيكاريسك. **ترجمة أنيسة أبو النصر. فصول،** (ع ٤)، ص ص١٥١-١٩٢.

٧٢. النجّار، محمد رجب، (١٩٨٥). **سيرة فيروز شاه. عالم** الفكر. م١٦، (ع١)، ص١٥٣-٢٠٨.

٧٣. _____، (١٩٨٣). قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي. **التراث الشعبي**. (ع٥-٦)، ص١٤-٤٨.

٧٤. _____، (١٩٧٦). المرأة في الملاحم الشعبية العربية. **عالم الفكر**، م٧، (ع١)، ص ص٦٧-٩٤.

٧٥. النجم، وديعة طه، (١٣٨٩هـ/١٩٧٠م). مصادر القصص الإسلامية. **مجلة مجمع اللغة العربية**، دمشق. ج١، م٤٥، ص ص ٣٥٨-٣٧٠.

٧٦. اليازجي، إبراهيم، (١٨٩٩). الشعر. مجلة الضياء، القاهرة، السنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧، ١٥ سبتمبر ١٨٩٩.

٧٧. يقطين، سعيد، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م). كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة. **علامات في النقد**، الرياض. (ع٩). ص ٤٠-٥٨.

٧٨. اليعلاوي، محمد، (١٩٨١). أدب أيام العرب، **حوليات الجامعة التونسية**، تونس، (ع ٢٠)، ص ص٢٥-٣٩.

٧٩. _____، (١٩٨٥). القصص القرآني، **حوليات الجامعة التونسية**، تونس، (ع٤). ص٣٦-٣٩.

أحد عشر :الصحف:

١. جابـــر عصـــفور، **تحولات الليالي، الحياة، لندن، عدد** ١٢٤٥٧، ٧ نيسان، ١٩٩٧، ص١٣.

٢. صـــالح بشـــير، **جمـــال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشـــعبية: لمـــاذا تظـــل أجزاء كبيرة من هذه المخيلة خـــارج الاهـــتمام الكلاســـيكي؟، الـــيوم السابع، السنة** الخامسة، عدد ٢٥٢، الاثنين ١٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩ م، ص٣٤-٣٦.

فهرس المحتويـات

الصفحة

الإهداء ٧
شكر وتقدير ٧
تقديم : بقلم د . ناصر الدين الأسد ٩
المقدمة ١١
التمهيد ١٩

الباب الأول: في السّرد العربي القديم: التشكّلات السردية والأنساق الثقافيّة ٢٩

الفصل الأول: السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى:

- تشكّلات القصة العجائبية :
- تأسيس أول : في العجيب والغريب ، محاولة لتحديد المفهوم في الثقافة العربية الإسلامية . ٣٣
أولاً : العجيب والغريب في التراث المعجمي ٣٤
ثانياً : الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب ٣٩
- تأسيس ثان : في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية : ٤٣
أولاً : الأسطورة والخرافة ، أوليات القص العجائبي . ٤٣
ثانيـاً : العجائبي في كتب التفسير والقصص النبوي ٤٩
ثالثـاً : العجائبي في كتب السيرة والتاريخ . ٥١
رابعـاً : العجائبي في قصص الإسراء والمعراج . ٥٣
خامساً : كرامات الصوفية . ٥٨
سادساً : العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي . ٦٠
سابعاً : نص الرحلة والجغرافيا العجائبية ٦٦
ثامنـاً : نصوص المنامات . ٧٢

- تشكّلات ألف ليلة وليلة : مسرد تاريخي ٧٤
- العجائبي في ألف ليلة وليلة ٨٦
- عناصر العجائبي :
أولاً : الفضاء العجائبي ٩١
ثانيـــاً : مجاز التحذير ٩٣
ثالثـــاً : مجاز القمقم ٩٥
رابعـــاً : مجاز التحوّل ٩٧
خامساً : مجاز الحلم ٩٨
- تشكّلات المقامة : ١٠٠
أولاً : فضاء المقامة الدلالي ١٠٠
ثانياً : روافد المقامة : ١٠٣
أ - خالد بن يزيد : الشخصية المشكلة للمكدي ١٠٣
ب- المكدي شاعراً . ١٠٥
ج- المكدي مبدعاً للحكايات ١٠٩
ثالثاً : تشكّل النص المقامي : ١١٥
أ - البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية ١١٥
ب- المقاميون وبنية المقامات السردية (ما بعد الهمذاني) ١٢٥
رابعاً : انفتاح النص المقامي : ١٣٦
أ - الخبر ١٣٦
ب - الشعر ١٤٠
ج - الرحلة ١٤٢
د - الرسالة ١٤٦
هـ - المناظرة ١٤٨
و - المأدبة ١٥٠
- تشكّلات السيرة الشعبية : ١٥٥
أولاً : التطور الدلالي للفظة (السيرة) ١٥٥
ثانياً : السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى : ١٦٥
أ - السيرة وأيام العرب ١٦٥

ب – الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة ١٦٧
ثالثاً : السيرة الشعبية وانفتاح النص السردي الثقافي ١٧٤
رابعاً : الفاعل السردي في السير الشعبية : ١٧٧
أ – الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري) . ١٧٧
ب – الفاعل السردي وشخوص النص السيري ١٨٢
ج – الفاعل السردي وفضاءات الرحلة ١٨٤
خامساً : في التفاعل النصي بين السير الشعبية : ١٨٦
– السيرة الشعبية والتراكم النصي الثقافي ١٨٩
أ – المرويات الدينية ١٨٩
ب – المرويات والمدونات التاريخية ١٩٢
ج – المرويات الأدبية : اقتران الشعر بالنثر ١٩٣

الفصل الثاني: في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة. ١٩٧
أولاً : القص في علاقته بالسلطة الدينية والسياسية والتراتبية الاجتماعية . ١٩٩
أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح ١٩٩
ب- أولية القصص في الإسلام ٢٠٤
ج- القص والسلطة الدينية ٢٠٩
د- أدب العامة وأدب الخاصة ٢١٦
ثانياً : بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية : ٢٢٩
أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية . ٢٢٩
ب- بلاغة المفارقة : المقدس والمدنس . ٢٤٠
ج- التاريخ والتمثيلات الشعبية : ٢٤٤
١- صورة الحاكم . ٢٤٦
٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة . ٢٥٥
٣- السيرة الشطارية : مخاتلة النوع الأدبي . ٢٦٠
٤- سيرة الحلاج الشعبية . ٢٦٣
٥- صورة الآخر . ٢٦٧
٦- تمثيلات الأسود في المتخيل العربي . ٢٧٠

ثالثاً : الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب : ٢٧٨
أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي . ٢٧٨
ب- السيرة الشعبية : الراوي وخصوصية الإنشاد المقدس ٢٨٥
ج- أنواع أخرى من الأداء . ٢٨٩
د- المحبظون ٢٩١
هـ- المرأة المؤدية : المضحكة وخصوصية الأداء النسوي . ٢٩٣
و- الاحتفالية النسوية : طقوس وشعائر (الملاّية ، العدّادة ، القوّالة) ٢٩٧
ز- فضاء التلقي : مفارقة العام والخاص . ٢٩٩
ح- القاص ومحاكاة الشخوص : تعاضد الصوت واللون والحركة (الزينة واللباس والتنكر) ٣٠٥
رابعاً : المتلقي وبلاغة التأويل : ٣١٢
أ- دوائر التلقي بين الشفاهية والكتابية . ٣١٢
ب- الرواة المعمرون والإسناد . ٣١٧
ج- السيرة والبحث عن الأصل الأول . ٣٢٢
د- تلقي الخاصة/ تلقي العامة . ٣٢٦
هـ- المرأة المتلقية . ٣٣٧
و- الفضاء التصويري والتلقي . ٣٤١

الباب الثاني: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث. ٣٤٥

الفصل الأول: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم. ٣٤٧
أولاً : مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب . ٣٤٩
- تشكّل القص العجائبي/ النص العجائبي ٣٦٢
ثانياً : الدراسات الإعجازية والقصص القرآني ٣٦٥
- المثل والقصة القرآنية . ٣٧٠
ثالثاً : النقاد القدامى وأنماط التلقي : ٣٧٦
- التلقي التأصيلي : ٣٧٦
١- تصنيفات السردية الجامعة ٣٧٧

٢- النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جد
٣- تحولات النوع السردي .
٤- النقاد القدامى وحد المقامات .
٥- النقاد القدامى والسيرة الشعبية .
ب- التلقي التفاضلي :
ج- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة)
رابعاً : شروح المقامات :
أ- الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب البغدادي (ت ٥٦٧هـ) والانتصار للحريري لابن بري (ت ٥٨٢هـ) .
ب- شرح أبي البقاء العُكبري (ت ٦١٦هـ) .
ج- شرح المقامات الحريرية للشّريشي .
- تشكل نص الشّريشي .

الفصل الثاني: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد. ٤٣٣

أولاً : تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي :
أ- تلقي الموروث السردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين ٤٣٦
ب- الموروث السردي والنقد الإحيائي : ٤٣٦
١- محمد روحي الخالدي وكتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفينكتورهوكو) . ٤٤٢
٢- قسطاكي الحمصي وكتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد) . ٤٤٥
٣- الموروث السردي والملاحم : سليمان البستاني وتعريب الإلياذة . ٤٤٦
٤- الموروث السردي والخيال الإحيائي . ٤٤٨
٥- الموروث السردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين . ٤٥٢
٦- تواريخ الأدب والموروث السردي :
ثانياً : تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث : ٤٥٨
ثالثاً : تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد : ٤٦١
٤٧٢