دولة ليبيا
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سرت

مجلة أبحاث

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن كلية الآداب - جامعة سرت

العدد الحادي عشر ،مارس2018م

11

ISSN 2518 5985

مجلة أبحاث

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن كلية الآداب - جامعة سرت
العدد الحادي عشر، مارس 2018 م

المشرف العام :

د. حسين مسعود أبومدينة

رئيس التحرير

د. محمد الساعدي أصبيع

أعضاء هيئة التحرير

د. محمد عمـــر رمضـان
د. فرحة مفتاح الشريدي
د. ســـعد عمر عبدالعزيز
د. محمـــد علي الفقـــهي

توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير على البريد الالكتروني

Email : Abhat@su.edu.ly

مجلة أبحاث

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن كلية الآداب - جامعة سرت
العدد الحادي عشر ، مارس 2018 م

ABHAT

JOURNAL OF ARTS FACULTY

دار الكتب الوطنية
بنغازي - ليبيا

رقم الإيداع القانوني
393 / 2015م
رقم الايداع الدولي
ISSN 2518 5985

حقوق الطبع والنشر محفوظة

العدد الحادي عشر ، مارس 2018 م

شروط النشر:

- لغة المجلة هي اللغة العربية، كما تقبل المجلة بحوثا في تخصص اللغتين الانجليزية والفرنسية.
- يجب ألا يكون البحث قد سبق نشره أو الفع به لأية مطبوعة أخرى أو مؤتمر علمي.
- أن تكون للبحث مقدمة تثار فيها الإشكالية التي يرغب الباحث في تناولها بالدراسة والتحليل.
- أن يكون البحث مراعيا للأصول العلمية في البحث العلمي والتوثيق.
- ينبغي ألا تزيد عدد صفحات البحث على (30) صفحة.
- تعطى الاقتباسات والتعليقات والهوامش أرقاما مسلسلة في متن البحث على النحو الآتي: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، دار النشر، الطبعة، مكان النشر، سنة النشر، الصفحة.
- تلحق الهوامش بآخر البحث بحجم (12).
- تخضع البحوث التي ترد إلى المجلة للتقييم من قبل أساتذة متخصصين، وذلك وفقا للأسس المتبعة . وقد يعاد البحث إلى كاتبه لإجراء بعض التعديلات النهائية حسب رأي المقيمين.
- يقدم البحث على قرص مضغوط (C D) وثلاث نسخ مكتوبة بالحاسوب، بخط حجم (14)، نوع (Traditional Arabic).
- يكتب الباحث اسمه، وجهة عمله، وعنوان البحث على واجهة البحث.

- يرفق مع البحث السيرة الذاتية للباحث للمرة الأولى.
- البحوث المقدمة إلى المجلة لا ترد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تنشر.
- البحوث التي تنشر في المجلة لا تعبر إلا عن وجهة نظر أصحابها.
- ترسل إلى صاحب البحث المنشور عدد خمس نسخ من العدد الذي نشر فيه البحث.
- يشترط في قبول البحوث التزامها بالشروط السابقة.

للراغبين في نشر بحوثهم العلمية بهذه المجلة الاتصال بهيئة التحرير بمقرها بمبنى كلية الآداب بجامعة سرت، أو عن طريق البريد الالكتروني للمجلة:

Email : Abhat@su.edu.ly

المحتويات

عنوان البحث	الصفحة
رسالة إرشاد الغويِّ لمعنى اللفظِ اللغويِّ. تحقيق: د. عمر على سليمان الباروني.	34 - 1
دروس القوافي في معجم كتاب العين. د. سليمان رمضان الأسطى.	58 - 35
دراسة وصفية تحليلية لمعنى (إنْ) في قوله تعالى ﴿فَذَكِّرْ إِنْ نَفَعَتِ الذِّكْرَى﴾. د. على سالم جمعة شخطور.	84 - 59
المنهجية العلمية بين الفقه والنحو. د. حليمة أحمد بيت المال.	112 - 85
المعاني المطروحة حقيقتها ومفهومها في النقد العربي. د. سليمان مختار محمد إسماعيل.	132 - 113
آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي. د. أمينة الشريف سالم عقيلة.	186 - 133
بشير السعداوي مستشاراً سياسياً للملك عبدالعزيز بن سعود(1939– 1946م). د. ارويعي محمد على قناوي.	230 - 187
جيومورفولوجية التموجات الرملية في حوض وادي تلال. د. سليمان يحيى السبيعي. د. محمود علي المبروك.	276 - 231
محطات الوقود في مدينة طرابلس بين ضرورة خدماتها وآثار مخلفاتها. د. نجاة محمد المهدوي.	292 - 277
التغير في استخدامات الأرض بمنطقة مصراتة (دراسة جغرافية). د. علي عطية أبوحمرة. د. إسماعيل مصباح الزاوية.	306 -293

المحتويات

عنوان البحث	الصفحة
الضغوط المؤثرة على الممارسة المهنية الاعلامية "دراسة ميدانية للقائم بالاتصال بمدينة بني وليد الليبية" د. عبدالله محمد عبدالله أطبيقة.	356 – 307
الموضوعية في البحث الاجتماعي. د. حسن علي ميلاد فرج. أ. محمد احمد مفتاح ابراهيم	370 – 357
التغير الوظيفي للأسرة وتحديات العولمة. أ. فاطمة منصور فرج.	400 – 371
Le Majnoun de Layla en Europe. Dr/ Abdelhakim Almahdi Ibrahim Alcherif	408 – 401

الافتتاحية

لاشك بأن العلاقة بين كم الإنتاج العلمي المتمثل في الإصدارات العلمية من كتب و دوريات و مجلات و كذلك حجم المساهمة في خدمة المجتمع ومكانة أي مؤسسة تعليم عالي هي علاقة طردية. فكلما أزداد حجم هذا الإنتاج وتنوعت طبيعة هذه الخدمات كلما ارتفعت مكانة هذه المؤسسة وذاع صيتها وكسبت احترام وتقدير الجميع بالداخل والخارج. وإيماناً منا بهذا المبدأ ورغم الصعوبات التي مرت وتمر بها بلدنا بشكل عام ومدينة سرت بشكل خاص، إلا أن هيئة تحرير مجلة أبحاث لم تذخر جهداً من أجل المحافظة على استمرارية صدورها في الوقت المحدد. وعليه فانه من دواعي سرورنا كهيئة تحرير مجلة أبحاث أن نضع بين أيديكم العدد الحادي عشر من المجلة. هذا العدد يحمل في طياته مجموعة من الأبحاث العلمية المحكمة والمتنوعة في مواضيعها واهتماماتها والمتوحدة في أهدافها والمتمثلة في نشر المعرفة وإثراء البحث العلمي كلاً حسب تخصصه. ويبلغ عدد الأبحاث المنشورة في هذا العدد أربعة عشر بحثاً في مواضيع بمختلف التخصصات اللغوية والتاريخية والجغرافية والاجتماعية والإعلامية لأساتذة أجلاء خصصوا جزء من وقتهم الثمين للبحث العلمي. وكلنا أمل بأن يسهم تناول هذه المواضيع في إثراء النقاش العلمي البناء وإضافة المعلومة القيمة التي تسهم في الرفع من الوعي بالعديد من القضايا الهامة التي تمس مجتمعنا بشكل مباشر وتسهم في تطوره وتقدمة في جميع مناحي الحياة.

ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر للسادة الباحثين المشاركين في هذا العدد كما نتقدم بالشكر لكل من ساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في أنجاز هذا العمل.

و أخيراً، بالرغم من الجهد الكبير الذي بذلته الهيئة في إخراج وتقديم هذا العدد بالشكل المرضي، إلا أن هذا العمل يبقى عملاً بشرياً لا يخلوا من الهفوات والأخطاء غير المتعمدة والتي إن وجدت نرجو من قراءنا الأعزاء أن يلتمسوا لنا العذر في ذلك، ويسرنا أن نتلقى أرائكم واقتراحاتكم وملاحظاتكم عبر البريد الإلكتروني الخاص بالمجلة حول هذا العدد والأعداد السابقة بما يسهم في تحسين وتطوير المجلة شكلاً ومضموناً.

والسلام عليكم

هيئة التحرير

2018/03/01م

آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي

د. أمينة الشريف سالم عقيلة
قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة سرت

المستخلص :

يتخذ البحث الحالي من مقامات الحريري والسرقسطي مادة له، وهي مقامات ذات بنية سردية محكمة، كشف فيها الأديبان عن نماذج بشرية أقرب ما تكون إلى الواقع المعاش؛ ليبوحا من خلالها بكل ما يريدان من نقد للعصر الذي عاشا فيه .

وتقوم البنية التأليفية للمقامات – موضع البحث – على شكل من أشكال القص التراثي وهو (المقامة القصصية) بوصف المقامة عملاً قصصياً في الأساس بل هي عمل قصصي شكلته بيئية معينة، ووضع أسسه عصر متميز اضطرب فيه الأمن بين الأمصار والمدن.

أما منهج البحث، فهو يقوم على دراسة مقامات الحريري والسرقسطي وفق معطيات علم السرد ونظرياته التي تتعلق بدراسة الفن القصصي. ومن ثمَ، يأتي هذا البحث امتداداً للدراسات التطبيقية التي تحاول الاستفادة من مصطلح السرد الحداثي في التعامل مع أحد الأعمال التراثية فمثلاً في مقامات الحريري والسرقسطي بطريقة تجمع بين حداثة المنهج وخصوصية تلك المقامات؛ للكشف عما تتضمنه من مادة تصلح للدراسة السردية.

مقدمة:

1- السرد وعلاقته بالتراث المقامي:

حظي التراث العربي – ولايزال – بكثير من عناية الباحثين والدراسين، وقد تجلت هذه العناية في العكوف على تحقيق كتبه ، والنظر فيه نظرة تقوم على تقويمه ودرسه .

وقد سلكت هذه الدراسات مسالك شتي ، لعلى أبرزها الأخذ بما غدى أمراً متعارفاً عليه في الدراسات الأدبية والنقدية من اهتمام بدراسة ما انطوى عليه هذا التراث من أعمال

حكائيه، فإذا بنا أمام دراسات تتوزع فصولها بين مؤيد ومعارض، وقد عدَ كثيراً من الباحثين هذا الأمر – المعرفة الحكائيه– خبطاً في درب المجهول، وسعياً وراء سراب. وقد استند هؤلاء الباحثون إلى أسباب فصلوها في أبحاثهم[1].

وكما كان لهؤلاء الباحثين أدلتهم النافية لمعرفة العرب الحكائيه، كانت لعدد آخر من الباحثين أدلتهم – وهي جديرة بالقبول– المؤكدة لهذه المعرفة ، والمبرهنة على أنه كانت للعرب حكاياتهم التي نبعت من بئتهم والبيئات المجاورة، ولبت احتياجاتهم النفسية والعقلية لهذا الفن[2] .

وبعيداً عن هذا الخلاف، ودون الخوض في تفاصليه، فمن المؤكد أن الحكايات في التراث العربي تكشف عن جوانب المادة الحكائيه فيه، التي انساب فيها الحكي العربي، محملاً بعناصر عديدة، كان لها دورها في تشكيل ملامحه، وصياغتها صياغة جديدة .

وعلى الرغم من هذه الحقيقة، فإن الاهتمام بدراسة الأعمال الحكائيه غلب عليها الطابع التصويري[3] الذي يعتمد علي أفكار الكاتب ورؤاه حول العمل، من خلال تركيزه على ثقافة الأديب، وما يتعلق بعمله من دلالات دون ان تحكمه في هذه العملية القوانين الخاصة بمصطلح السرد الحديث[4] .

وقد انطبقت هذه المنهجية الدراسية – فيما انطبقت – على فن المقامة، الذي شهد زخماً من الدراسات القديمة والحديثة، تناولت هذا الفن من زوايا عدة، وإذا نحن أمام مؤلفات تتوزع منهاجها بين كتب عامة تناولت المقامة بوصفها فناً أدبياً لا يصح إغفاله أو تجاوزه، وكتب درست المقامة من خلال عنايتها بروادها وكتب وضعت أساساً للتعريف بفن المقامة ونشأته، ودراسات أكاديمية لا تكاد تختلف – في معظمها– عن الدراسات والكتب السابقة[5].

وقد كان لهذه المنهجية أثرها على دراسة المقامات ، فلم يؤت الجانب السردي خطة من العناية، مقابل تلك الدراسات – التي كانت في جملتها تأصيل لهذا الفنوتكرار لما قيل– في جانبيها التاريخي والتصويري، التي اتخذت فيه المقامة دور المرآة التي تعكس الواقع وتنقده[6].

وبدخول مصطلح (السرد) إلى ثقافتنا العربية مصحوباً بالمقولات الخاصة به، بدئت تظهر على الساحة النقدية والأدبية الدراسات التي تتناول هذا المصطلح بالشرح، والتحليل، والتطبيق[7]، وتسعى في مجملها للكشف عن بنيات النص الداخلية وملاحظة عناصره، من خلال اخضاع لغة النص الأدبي لسلطة البحث السردي ومنهجه، فبدت مطواعة لينة، بما يكشف عن أهمية هذا المنهج وهو يُجلي النص الأدبي ويسير أغواره[8].

وقد كان للتراث العربي نصيب من ذلك الاحتفاء الذي حظي به مصطلح السرد الحديث داخل البيئة الثقافية العربية؛ فقد ظهرت في الآونة الأخيرة عدد من الدراسات التطبيقية التي أهتمت بتناول العمل التراثي – خاصة الحكائي – في ضوء مقولات السرد الحداثية[9].

لاستنباط البنية السردية للمورث الحكائي العربي، بذلك يسهم المنهج السردي في إقامة علاقة تفاعل مع التراث؛ لإقامة نموذج إبداعي حكائي عربي، يؤكد وجود أنواع قصاصية أو أعمال حكائيه مكتملة[10].

ويأتي هذا البحث امتدادا لهذه الدراسات التطبيقية، التي تحاول الاستفادة من مصطلح السرد الحداثي في التعامل مع أحد الأعمال التراثية العربية ممثلاً في المقامات بطريقة تجمع بين حداثة المنهج وخصوصية العمل؛ إذ ليس القصد التطبيق الحرفي لنظريات الحكي الحديثة، ولكن الاستعانة بها في تناول تحليلي مقارن بين مقامات الحريري[11] والسرقسطي[12].

وقد وردت فكرة هذا البحث نتيجة الاطلاع على بعض الدراسات التي تناولت فن المقامة والتي انقسمت إلى ثلاث فئات الأولى، اهتمت بالبحث عن البدايات الأولى لهذا الفن، البحث عن رائدها الأول، وتتبع نشأتها[13]، والفئة الثانية، تناولت فن المقامة في فترة زمنية محدودة[14]، والثالثة، تهتم بالمقامات بوصفها نمطاً متميزاً من انماط النثر الفني، الذي كان القرن الرابع الهجري عصرها الأول[15].

وعلى الرغم من أن هذه الطريقة تقدم لنا في النهاية المقامة في ثوبها المتطور، فإنها لا تفي بالكشف عما ينبغي أن يكشف عنه من تجلية ما في المقامة من عناصر الحكي والقص التي يمكن أن يقفنا عليها هذا التراث؛ لأن كل فئة أو موقف – خاصة الفئة الثالثة – كانت

لها تأويلات متبينة ومتعارضة افضت إلى مواقف مختلفة من المقامات عموماً، ومن مقامات مبدعيها، خاصة الهمذاني والحريري[16] .

ومن ثمَ، يصبح البحث عن طريقة أخرى– تكمل الطرق السابقة ولا تلغيها – أمرً أكثر إلحاحاً، وبخاصة بعد أن كثر التساؤل في الآونة الأخيرة عن وجود مثل هذه النظرية السردية أو غيابها في التراث العربي عامة والمقامات بصفة خاصة .

وقد اقتضى ذلك الرجوع إلى نصوص مقامات الحريري والسرقسطي – موضوع البحث – لمعالجة نصوصهما. وما ذاك إلا لأن كثير من الباحثين قد أهملوا عناصر السرد فيهما ، فضلاً عن أن البعض منهم جعل السرقسطي يدور في فلك الحريري في مقاماته دون ابتكار أو تجديد، اعتماداً على قوله: (... فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة)[17] الأمر الذي دفع الدكتور شوقي ضيف إلى القول باحتذاء السرقسطي للحريري في مقاماته، فجعلها خمسين مقامةً معارضة لمقامات الحريري[18]، دون الأخذ في الاعتبار أن الحريري نفسه قد نسج مقاماته علي منوال مقامات الهمذاني ، واحتدا حذوه فيها واقتفى أثره[19].

ويحاول هذا البحث عن تلك الطريقة التي سار عليها كثيراً من الباحثين والدارسين في المقامات، ليسلك طريقةً أخرى تقوم على الكشف عن المقارنة بين مقامات الحريري والسرقسطي أو بعبارة أكثر دقة يحاول هذا البحث الكشف عن أوجه الشبه والاختلاف بين الحريري والسرقسطي، من خلال تصنيف تراثهما المقامي إلى مجموعة من العناصر تشكل في جملتها ذلك التراث السردي أو الجانب الأهم منه .

2– التعريف بالمقامة:

بالرجوع إلى مفهوم المقامة – بصفة عامة – نجد أن معناها اللغوي يدور حول المجلس الذي يجتمع فيه الناس، والأحاديث التي تدور فيه.

أما معناها الاصطلاحي، فيدور حول مجموعة القصص القصيرة التي تحمل افكارً أدبية أو فلسفية، أو وجدانية، أو دينية، تحكي قصة إنسان مكد ومتسول ومحتال وهو بطل المقامة، ويشاركه راويه، يروي عنه قصته[20].

3- ميلاد المقامة وانتقالها للأندلس:

لا اختلاف بين الدارسين والباحثين على أن المشرق العربي شاهد ميلاد فن المقامات، وإن اختلفوا حول زمان الميلاد، وصاحب الفضل الأول في نشأتها هل هو: بديع الزمان، أو ابن دريد، أو ابن فارس[21] ؟

ويرجع ميلاد المقامات – فيما اعتقد – إلى أحاديث ابن دريد (ت 321 هجرية) الأربعين، التي كان يلقيها على طلبه في اللغة والرواية، وهي الأحاديث التي تأثر بها الهمذاني (ت 398 هجرية) فكتب على منوالها مقاماته[22]؛ إذ أن ابن دريد "سمى قصصه (أحاديث) في حين أن بديع الزمان سمى قصصه مقامات"[23]، وهو الاسم الذي ظلت محتفظة به إلي اليوم.

وبالنسبة لابن فارس (ت 395 هجرية) – وعلى فرض أن الحريري قد تأثر به في مقامةً واحدة من مقاماته وهي المقامة الطيبية – فقد كان صنيعه في هذا الفن لا يتعدى مضمار اللغة والفقه الذي برع فيهما[24].

ومع أن (ابن دريد هو صاحب الفضل في نشأة فن المقامات، وبالأدق التمهيد له، فإن الهمذاني جعل لهذا الفن اصوله وقواعده، فجعل لها بطلاً هو (أبو الفتح الإسكندراني)، وجعل الراوي (عيسى بن هشام)، كما أنه بنى مقاماته علي شكل حوار قصصي، ولم يجعل موضوعها الكدية والاستجداء فحسب، وإنما أدخل عليها موضوعات عدة كواعظ، والتعليم، والمديح وغيرهما، وهذا يعني أن " قصص المقامة لاتدور كلها حول الكدية، إذ لكل مقامة موضوع منفصل، وأما الكدية فهي صفة ملازمة للبطل وحده"[25].

كانت نشأة المقامة نشأة مشرقية، مهد لها ابن دريد بأحاديثه الأربعين، وضع أصولها وقواعدها (الهمذاني)، ثم انتقلت بعد ذلك – مع ما وصل من تراث الشرق – إلى الأندلس[26]؛ بفضل المد الثقافي بين المشرق والمغرب .

ومنذ القرن الخامس الهجري بدئت طلائع المقامات تظهر في بلاد الأندلس، وكان ابن (شهد) اول مَنْ تأثر من أهل الأندلس بالمقامات برسالته (التوابع والزوابع)، متأثراً بالمقامة الإبليسية للهمذاني[27].

ويرجع السبب في إقبال أدباء الأندلس على فن المقامة إلى حاجتهم إلى قالب فني يصبون فيه مشاهداتهم ورحلاتهم، ولم تكن القصة والمقامة قد ظهرت بعد، ووجدوا ضالتهم في المقامة، وما أدب الرحلات الذي ظهر في المقامات الأندلسية إلا ضرب من المقالات الوصفية أو قصص المشاهدة التي تقوم على الحكاية[29] .

مما سبق يمكن القول بأنَ فن المقامات الذي نشأ في بلاد المشرق وانتقل إلى سائر الأقطار لم يعرف وطناً عربياً، وإنما عاش في جميع الأقطار الإسلامية.

4 – أوجه الاتفاق والاختلاف بين المقامات المشرقية والأندلسية :

يمكن إيجاز أوجه الاتفاق والاختلاف بين المقامات المشرقية والاندلسية في القول بأن المقامات الأندلسية صارت متعددة الأغراض فأصبحت وصفاً للرحلات والتنقلات في بلاد الأندلس أو بعض الموضوعات الشعرية كالمدح والغزل، ومن هنا أصبحت المقامة الأندلسية أقرب إلى القصة[30].

أما بالنسبة للبناء الفني، فقد قامت المقامة الشرقية على ثلاث أضلاع هي: البطل، الراوي، والكدية، أما في الأندلس، فقد اختفت من بعض مقامات الكدية والحيلة المقترنة بها، كذلك اختفت شخصيتا البطل والراوي، وجمعهم عنصر واحد هو قائل المقامة ذاتها[31] ومن ثمَ، فقدت المقامة الأندلسية بعض عناصـــر الحبكـــة كالعقدة والشخصيتين الخياليتين؛ بسبب التباسها بالرسالة وتأديتها لوظيفتها[32] .

وتجدر الإشارة إلى أن مقامات الحريري استحوذت علي النصيب الأوفر من معارضة الأندلسيين ويرجع ذلك إلى سببين، الأول اتصال بعض الأندلسيين اللذين وفدوا إلى الشرق بالحريري واستماعهم إلى مقاماته ثم عادوا إلى بلادهم فحدثوا عنه وعن مقاماته، مما شجع الأدباء الأندلسيين على تقليدها وشرحها[33].

أما السبب الثاني، فيرجع إلى ما ميز الحريري فهو بلاغته المعهودة ليلائم عصره، حيث خضع في سجعه للألوان البديع والجناس خاصة، فأسلوبه هو الأسلوب الذي يلزم مالا يلزم والسجع الملتزم في كلَ المقامات[34].

هذا الأمر يوضح لنا السر وراء قول السرقسطي في مقدمة مقاماته: "...فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس

عند وقوفه علي ما أنشأه الرئيس أبومحمد الحريري بالبصرة أتعب فيها خاطره، وأصهر ناظره، ولزم في نثره مالا يلزم[35]".

وعلى هذا الرأي ذهب الدكتور شوقي ضيف[36]، إن كنت أرى أثر آخر في مقامات السرقسطي غير أثر الحريري ألا وهو أثر المعري في الصياغة "حين التزم السرقسطي في نثرها مالا يلزم[37]".

أضف إلى السببين السابقين سبباً ثالثاً، يتمثل في دور الحريري في ذيوع فن المقامات في المشرق والمغرب، فقد صير الحريري "فنَ المقامات شريعة أدبية، وقد انتشرت مقاماته في جميع الأقطار العربية، وصارت مضرب المثل في الفصاحة والبيان، ويعد الحريري أشهر منَ نظم المقامات وغليه يرجع الفضل في ذيوع هذا الفن الجميل[38]".

هذه الأسباب مجتمعة كانت دافعاً إلى المقارنة بين مقامات الحريري ومقامات السرقسطي اللزومية.

أما عن السبب في اختيار مقامات السرقسطي دون غيرها من المقامات الأندلسية الأخرى، فيرجع ذلك إلى سببين الأول: يرجع إلى أدباء الأندلس عامة والسرقسطي خاصة حيثُ أن " أكثر اللذين كتبوا المقامات في الأندلس لم يراعوا أن تكون كتاباً جامعاً، وإنما كان همُ الواحد أن ينشأ مقامة واحدة أو اثنين او بضع مقامات ، إلا السرقسطي، فإن اتباعه للحريري، حتى من الناحية العددية، جعله ينشأ خمسين مقامة[39]".

أما السبب الثاني فيرجع إلى أن "الحبكة البديعية فيها تبدو واضحة أكثر مما عداها من المقامات الأندلسية[40]".

ولاحقاً سنلقي الضوء على بعض أوجه المقارنة بين مقامات الحريري والسرقسطي من حيث آليات السرد في كلِ منهما بما يتضمن من الحديث عن المكان، والزمان، والشخوص، والأحداث والحبكة. وعند مقارنة مقامات السرقسطي بمقامات الحريري يتبين لنا الآتي:

أولاً – أوجه الشبه والاتفاق بين الحريري والسرقسطي:

أ – الشكل التقليدي للمقامة: يرجع للحريري – كما ذكرنا – الفضل في ذيوع المقامات في بلاد الأندلس وتبعه السرقسطي في كتابه المقامات بالأسلوب نفسه من الولع بالصنعه والزخارف ولكنه زاد عليه بولعه الشديد بهذا الأسلوب، كما تبعه في استخدام رواية وبطل،

والكدية والاحتيال من جانب البطل ... إلخ، لذلك عندما يتناص[41] السرقسطي مع الحريري فهو يتناص مع الشكل والتقليد للمقامة؛ باعتباره عرفاً من أعراف كتابة المقامات[42].

ب – مضمون المقامات: يمكن أن نلحظ وجه الشبه في مضمون المقامات الحريرية واللزومية من خلال الوقوف على عدد من المقامات فيها منها:

1– المقامة الصناعية للحريري التي تتضمن قدوم البطل إلى صنعاء واعظاً للناس ثم يستولي على أموالهم، ويخلو تلميذه ومجالسه علي خبز سميد – أي أبيض – وجد حينئذٍ – أي سمين مشوي – وخابية نبيذ[43]، نجدها لدى السرقسطي في المقامة الحادية والعشرين حين يصل الراوية إلى البحرين ويدعى أنه قدم من اليمن وقد نفذ ماله بعد أن أغواه أبو حبيب بفعل كلُ ما هو قبيح ويتعاطف معه إمام المسجد ويصحبه إلى منزل رحب، وأعد له مهاداً ودعاه إلى النوم، فلم يكن من الراوية إلا أن دفع إلى إمام المسجد بصرة لؤلؤ وسأله أن يصونها، إلا أنه حين استيقظ من نومه وجد إمام المسجد قد سرق اللؤلؤ، وترك له رقعة عليها بعض الأبيات، فعلم أنه لم يكن إلا أبا حبيب[44].

إن كـــلا المقامتين تتشابهان في مضمونهما؛ فمقامة الحريري تتحدث عن إمام النادي السكير، الأمر نفسه لا يختلف كثيراً بالنسبة لصورة الإمام في مقامة السرقسطي، فهو لص سارق وأن كلا المقامتين تدوران حول تناقض شخصية البطل فهو إمام وخطيب بداية، ثم معاقراً للخمر واللعب بعد ذلك .

2– المقامة الزبيدية عند الحريري التي دارت أحداثها في مدينة زبيد باليمن، تتضمن قيام السروجي ببيع ولده للحارث على أنه عبداً له، انتهت المقامة في مجلس القضاء، حيث حكم القاضي برد الولد إلى أبيه[45]، والسرقسطي في المقامة الخامسة في الإلحاق وهي المقامة النونية، والتي تدور أحداثها في حرَان من قري حلب، جعل أحداثها تدور حول إطباق ثلاثة رجال كعقبان على السائب، واقتادوه إلى مجلس القاضي، وادعى أحدهم أنه كان عباد في بلاد طبرستان وسجستان، إلا انه هرب منذ زمن بثروة طائلة، فيحكم القاضي برده إلى عبودية ورق سيده، وتنتهي المقامة باقتسام السائب المال مع الرجل الذي أدعى أنه عبداً، ولم يكن هذا الرجل سوى أبى الحبيب السدوسي[46].

3– ظهر بطل الحريري في المقامة البغدادية في صورة عجوز متسولة[47]، وظهر أيضاً لدى السرقسطي في المقامة التاسعة في صورة قوادة مكدية[48].

4– ظهرت فكرة البطل الرث الثياب الذي تمتع بفصاحة غير عادية في المقامة الشيرازية عند الحريري[49]، لقد وردت كثيراً عند السرقسطي كما في المقام السابعة عشر وهي المرصعة[50]، والمقامة الثالثة والعشرين[51].

5– المقامة العمانية عند الحريري[52]، والمقامة السابعة وهي البحرية عند السرقسطي[53]، فكلا الراويين يختاران السفر بعد سأم وملل، ويركبان البحر .

ولعلنا بعد هذا التحليل السريع لمضمون مقامات الحريري والسرقسطي، يتضح لنا مدى الأثر الذي تركه الحريري – من حيث المضمون – في مقامات السرقسطي ومضمونها ، بحيث صارت المضامين – التي ذكرها الحريري في مقاماته – ماكيتات سار عليها السرقسطي وغيره فيما بعد ، ولذا جاءت المضامين متقاربة ومتشابهة بينهما .

ج – تداخل الأجناس الأدبية في المقامات: مما لاشك فيه أن أي عمل أدبي تتداخل في تشكيله عدة عناصر وروافد، يستمدها الأديب من الإطار الثقافي ومن ذاكرته الجمعية، وهذا أمر طبيعي، فحين يكون العمل أدبي مجهوداً إرادياً يعتمد على الطاقة العقلية والشعورية، لابد أن يبرز دور الثقافة ويعظم خطرها، فهي تشكل الرافد الأساسي الذي يمده بما يحتاجه من الألفاظ والعبارات بقدر عمق هذه الثقافة وغزرتها، تكون قدرة الأديب على التعبير، والانطلاق في آفاق الفن الرحبة[54].

ينتج عن هذه الثقافة ما يسمي بتداخل الأجناس الأدبية في العمل الواحد، من مقامة، وشعر، وأمثال، وخطب وغير ذلك.

وتعكس قراءة مقامات الحريري والسرقسطي – وغيرهما من كُتاب المقامة – كثيراً من التداخل، فقد حاول هؤلاء الكُتاب أن "يضعوا في هذا اللون الجديد ما أمكنهم من ألوان الأدب التي برعوا فيها قبل ظهور المقامة، والتي تمثل جانباً كبيراً من إطارهم الثقافي[55]".

وإذا أمعنا النظر في مقامات الحريري والسرقسطي – موضوع البحث – ألفينا تداخل العديد من الأجناس الأدبية مع مقامات كلٍ منهما، وإن كان الحريري قد نصَ على ذلك صراحة بقوله في مقدمة مقاماته: "... إلى ما وشحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات،

ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوي اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبَرة، والمواعظ المبكية ، والأضاحيك الملهية[56]". في حين لم ينص السرقسطي على هذا التداخل، وإن كان قد ذكر – كما أشرنا – إلى انه اقتفى في مقاماته الخمسين أثر الحريري في مقاماته، وبالتالي سار علي دربه في هذه الجزئية أيضاً.

ومن أنواع التداخل في مقامات الحريري والسرقسطي:

1 – الشعر: كان الشعر العربي – ولا يزال – تعبيراً صادقاً عن الحياة التي نعيشها بتقاليدها ومعتقداتها وقيمها التي تحكم علاقات الناس المجتمع، لذلك لم يكن غريباً أن يستقطب الشعر كُتاب المقامات، فعملوا جاهدين على تزيين مقاماتهم وتوشيتها بالأشعار؛ رغبة في تكثيف الأحداث، وإعطاء القارئ والسامع بعض الراحة القليلة بعد متابعة الأحداث المتلاحقة، كما أنه يشد الانتباه بصياغته الموزونة وموسيقاه الجذابة، إضافة إلى إطالة المقامة، من خلال التمهيد للأبيات الشعرية والمواقف التي قيلت فيها.

إلا أن تضافر الشعر مع النثر في المقامات لا يقف عند حدود أبيات تنثر، وإنما يحتاج إلى "طاقة شعرية عالية عند الكاتب المقامي، كما يحتاج إلى مهرة في الانتقال من النثر إلى الشعر ثم من الشعر إلى النثر[57]" ومعرفة بالشعر وأصوله، وياحبذا لو كان صاحب المقامات شاعراً كالسرقسطي، الذي حاول الإشادة بتلك الموهبة.

وقد حرص كلٌ من الحريري والسرقسطي على تداخل الشعر مع المقامة في الكثير من المقامات عند كليهما؛ لخدمة أحداثها، كما نرى في خمرية الحريري التي ضمنها في مقامته الدمشقية، حيث يرد أبوزيد على لوم الحارث بأبيات عدة ابتدئها بقوله: لزمتُ السِفار، وجُبتُ القفار، وعفتُ النِفار، لأجني الفرح[58].

الأمر نفسه نجده عند السرقسطي في المقامة العشرين وهي المقامة الخمرية التي تتابعت فيها خمس قطع شعرية[59].

وقد أعجب السرقسطي بطريقة الحريري السابقة وعمل على تقليده ، ومن ذلك ما اورده الحريري في مقامته الحلبية من شعر تعليمي على لسان تلاميذه السروجي[60]، فعمد السرقسطي إلى تقليده باستبدال ذلك الشعر التعليمي بشعر الغزل العذري وذلك في المقامة السابعة والأربعين والتي جاء فيها "ثم انبرى السادس، وأبو عروة، وكان أغزل من قيس، وأصبي

من عروة، فقال:

خليلَي هل راعت سواي الروايعُ ... وهل جُنيتْ إلا عليَ الشرائعُ ؟

ألا بأبي منْ لا أبيع به الدُنى ... وقد باعني منه علي الرُخص بائعُ

فديتك ماذنبي لديك علي الهوى ... ولا السرُ مبذول ولا العهد ضائعُ

إذا رُمتُ عنك القلب عاد إلي الهوى ... فلا الرأي مقبول ولا القلب طائعُ

ألا حبذا قلبٌ لديك وديعةٌ ... وإن ضُيِعتْ يوماً لديك الودائعُ[61]

وبذلك ندرك حرص الحريري والسرقسطي على مزج الشعر بالنثر في المقامات عرضاً دون قصد منهما، أو بقصد بحيث يجعلان من مهارتيهما الشعرية محور المقامة، كما في قول أبي حبيب على الأبيات السابقة بقوله: "لله هذه الألسن الدُلقُ[62]، والأوجه الطُلقُ ... والسحر المذابُ، والطبعُ السِلسِالُ، والقول النَسال، ولله تلك الألفاظ، وكيف استقل بها الكرم والحفاظ...[63]".

2 – الخطبة: يمكن القول بأن عدداً من مقامات الحريري احتوت على بعض الخطب الوعظية، التي تعددت موضوعاتها، أجراها على لسان السروجي، سواء أكانت خطباً وعظيه خالصة، أم كانت نفعية بغرض الكدية كشفت عنها عناوين بعض المقامات.

وقد سار السرقسطي على الضرب ذاته، فجاءت بعض مقاماته متضمنة للخطب الوعظية، حتى إن المقامة الرابعة بناها على الخطبة الوعظية التي ألقاها بطلها[64]. وكذلك المقامة التاسعة عشر، التي جعل محور بنائها يدور حول خطبة وعظيه لبطل المقامة حول الأهرام وخلودها، وفناء أصحابها[65].

3 – الوصايا: عمد كلٌ من الحريري والسرقسطي إلى توشية بعض المقامات والوصايا، وإن جاءت أغلبها موجه إلى الأبناء ، ومن ذلك ما جاء في المقامة التاسعة والأربعينية (السيسنية) من مقامات الحريري في مطلعها: "حكي الحارث بن همام: قال بلغني ابا زيد حين ناهز القبضة [66]، وابتزه[67] قيد الهرم النهضة، أحضر ابنه، بعدما استجاش ذهنه[68]، وقال له يا بني أنه قد دنى ارتحالي من الفناء واكتحالي بمردود الفناء، وأنت بحمد الله ولي عهدي... فأحفظ وصيتي، وجانب معصيتي، وأحذ مثالي، وافقه أمثالي ...[69]".

ولم ينسى السرقسطي – هو الآخر – أن يزين بعض مقاماته بالوصية، كما هو الحال في المقامة الأربعين، حين وجه على لسان أبي حبيب بعض الوصايا لوالديه حين اختلفا في تفضيل أين من النثر والنظم على الآخر[70].

د – الإسناد (الرواية والتقليد): يعد الإسناد من أوجه التشابه والتلاقي بين الحريري والسرقسطي في بناء المقامات، ويعد الإسناد من الألفاظ ذات الصلة الوثيقة بعلم الحديث[71]، ويقصد به "إضافة الحديث إلى قائله ونسبته إليه[72] "ومن خلال مطالعتنا في مقام الحريري والسرقسطي يظهر صراع كليهما بين محاولة المحافظة على الرواية التقليدية وما يتصل بها من إسناد وبين أن يكونا أديبين مبدعين لا يلتزمان بالقيود التي يفرضها الإسناد .

ومن ملامح المحافظة على الرواية التقليدية في مقامات كلا الأديبين، محاولاتهم إلى إيهام القارئ والسامع بأنهما يرويان له مقامات حقيقية، حيث كان الراوي في "إطار الأدبين الفصيح والشعبي، وفي مجال السيرة الذاتية والقص المتخيل، والحكي المؤلف، يحاول – ما استطاع – أن يوهم القارئ أو المستمع بأن ما يقدمه قد حدث بالفعل؛ ليقنعه بصدق ما يروى وما يقص وما يحكى[73].

ومن وسائل الحريري والسرقسطي في إيهام القارئ والمستمع بصدق ما يحاكيانه، محافظاتهم على بعض الجوانب الشكلية للرواية التقليدية، وقد تمثل ذلك في الحرص على بعض الصيغ الإسنادية مثل: حدَث، وحكي، وأخبر، وقال، وروى كما هو الحال في مقامات الحريري التي كثرت فيها صيغة الإسناد بالفعل (حكي).

أما السرقسطي، فقد صار على ضرب الحريري في الإسناد، من خلال الحرص على بعض الصيغ الإسنادية مثل: قال، وحدثَ، وحكى وقد كثر عنده صيغة الإسناد بالفعل (حدثَ). أي أن السرقسطي قد ألقى مع الحريري في طريقة الإسناد في المقامات، من خلال ابتداء مطالعها بأي من صيغ الإسناد السابقة؛ لبث الثقة لدى القارئ فيما تنقله المقامات من حكايات.

وهذا يعني أن حضور الإسناد كان قوياً في مقامات الحريري والسرقسطي، مما يدل على أن الإسناد يعد "خصيصة فاضلة من خصائص هذه الأمة وسنة بالغة من السنن المؤكدة[74]".

كما يدل على أن حرص كلا الأديبين على الإسناد في مطالع المقامات يرجع إلى كون الأسناد يعد " الوسيلة لإبراز واستنباط الجوانب الشعورية والفكرية عند البطل[75].

وعلى الرغم من حرص كلا الأديبين على الصيغة الإسنادية، فإن المتأمل في مقامات كليهما، يجد أن الإسناد لم يغب في مقامات الحريري، على العكس من مقامات السرقسطي، التي غاب فيها الإسناد في بعض منها دون استخدام صيغتي (روي / وقيل) أو ما أشبههما من صيغ الأفعال المبنية للمجهول[76]. وإن كنت وجدت بعض مقامات السرقسطي تبدأ (قال) دون إضافتها إلى القائل (القائل / أو البطل)، أو أن يسبقها إحدى صيغ الإسناد السابقة كما في المقامة الثانية عشرة، وهي المقامة الفارسية، التي يبدأها بقوله: "قال: حللت ظفار، مُعَلم الأظفار ...[77]" .

إن دل هذا علي شيء فإنما يدل علي محاولات السرقسطي التحرر من الرواية التقليدية المعتمدة علي الإسناد، مما يعد مظهر من مظاهر التجديد في مقاماته .

ويتشابه الحريري والسرقسطي – من ناحية الإسناد بغياب ما كان يعرف بـ "مصطلحات الأداء[78] "أو ما كان يعرف قديماً بطرق التحميل الثمانية وهي: السماع، والقراءة، والإجازة، والمناولة، والمكاتبة، والإعلام، والوصية، والوجادة[79]، ونعني بها لا "الطرائق المختلفة التي يتم بها الاتصال بين الراوي والخبر المروي ... أي كيفية سماع الحديث أو تلقيه وصفة ضبطه [80]" .

هـ– التناص: ونعني به تداخل النص المقامي مع نصوص أخرى مرتبطة به ، وقعت في حدود تجربة سابقة بواسطة أم بغير واسطة[81] أي الاستشهاد بالنصوص المشهورة والانتفاع بها، والإحالة إليها بسهولة فهمها بالنصوص الأخرى حتى وأن بعدت المسافة الزمنية بين النص الذي تمَ الاستشهاد به وبين النص الذي سيتم إنتاجه لاحقاً[82].

والتناص بذلك ليس سرقة وإنما هو إعادة إنتاج النصوص السابقة بصورة جديدة داخل نسيج النص الجديد؛ لجعل النص أكثر ألفة للقارئ، واكتساب النصوص القديمة معاني جديدة، فأي كتابة أدبية – بناءً على ذلك – تنطوي على قدر من التناص المتعارف عليه في الكتابة الأدبية[83].

وبالتأمل في مقامات الحريري والسرقسطي، نجد أن كليهما يقترب من الآخر إلى حدِ التشابه في عملية التناص مما يجعل هذه الجزئية إحدى نقاط التماس الرئيسية بينهما. وقد تنوعت مصادر التناص واتحدت عند كلا الأديبين ومن ذلك –على سبيل المثال لا الحصر–:

1 – التناص الديني: لاشك في أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والنبوي، كان وراء ظاهرة التناص بصورة أو بأخرى في مقامات الحريري والسرقسطي "بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكأ عليها المبدعون لإنتاج معانيهم[84]".

ولقد شكل هذا الموروث مصدراً أساسياً من مصادر التناص في مقامات الحريري والسرقسطي، والأمثلة على ذلك عديدة عند كليهما، حتى إنه يزيد في مقامات معينة خاصة تلك التي تدور حول الوعظ، كما في المقامة الحادية والعشرين من مقامات الحريري المعروفة بالرازية، حيث يقول: "يُعجبك التكاثر بما لديك ... أتظن أن ستترك سدى ... كلا والله لن يدفع المنون مال ولا بنون ، سوى العمل المبرور ، فطوبى لمن سمع ووعى ... ونهى النفس عن الهوى ... وأن ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يرى[85] "فالحريري في هذه المقامة يتناص مع القرآن الكريم في أكثر من موضع ، سواء بذكر الآيات بنصها أم بتضمين معناها[86].

الأمر نفسه نجده عند السرقسطي، الذي يتناص في مقاماته مع القرآن الكريم في أكثر من موضع، سواء أكان التناص بذكر الآية بنصها كما في مقامة النظم والنثر وهي المقامة الأربعين في قوله: "فإن ذلك من عزم الأمور[87] " ففيه اقتباس بنص الآية دون تغير في قوله تعالى: " فإن ذلك من عزم الأمور[88]" أم كان الاقتباس والتناص بذكر مضمون الآية ، كما في المقامة التاسعة والثلاثين وهي مقامة الأسد من قوله : " سبحان فالق الإصباح[89] " ففيه تضمين لمعنى قوله تعالى: " فالق الإصباح وجعل الليل سكناً [90]".

وإذا ما يهمنا صوب الروحة النبوية، ألفينا الحريري والسرقسطي ينهلان من أوراقها الوارفة، ومن ذلك ما جاء في المقامة الثانية والثلاثين وهي الطيبية عند الحريري من قوله "وأخرج من قبيل حج وجفا[91]"، ففيه تناص غير مباشر مع قول النبي (ص): "من حج ولم يزرني فقد جفاني[92]".

ومن نماذج التناص مع الحديث النبوي في مقامات السرقسطي ما جاء في المقامة الخامسة من قوله: "فأنا أحدو منه بجمل ثقال[93]"، فهو تضمين لقوله (ص): "فكنت علي جمل ثقال"[94].

وفي ضوء التوظيف السابق للموروث الديني، يتضح لنا مدى تعويل الحريري والسرقسطي عليه كمصدر مشترك بينهما من مصادر التناص، وإن كان توظيف القرآن عندهما أكثر من الحديث النبوي، ولعل ذلك يرجع إلى أن القرآن هو المنبع الأول والمصدر الأساسي في ثقافتيهما "فضلاً عن أنه أساس العقيدة الإسلامية ... فمن المعتاد أن يأتي كلام رسوله بالمرتبة الثانية... فضلاً عن أن القرآن الكريم أكثر تداولاً، وأقرب تناولاً من الحديث الشريف[95]".

2 – التناص مع الشعر: مما لاشك فيه أن الأديب يتحرك في إطار تراثي متعدد المصادر التي من بينها الشعر، فمن خلاله يجري الأديب حواراً مع مخزونه الأدبي الذي يعيش في وجدانه، يستلهمه مجدداً فيه ، ويعمل على تغيير الأنماط المألوفة بأخرى غير مألوفة[96].

والحريري والسرقسطي –كغيرهما من الأدباء – لم ينجيا من تأثير هذا التراث، فظهر تأثره عليهما في أكثر من موضوع، من ذلك ما جاء في المقامة الزبيدية وهي المقامة الرابعة والثلاثين: "على أني سأنشد عند بيعي... أضاعوني وأيَ فتى أضاعوا[97] "فالشطر الثاني هو اقتباس صريح لصدر بيت قاله العرجي حين سجنه وإلى الحجاز:

" أضاعوني وأي فتي أضاعوا ... ليوم كريهة وسداد ثغر[98]"

وبالنسبة للسرقسطي، فقد أكثر في مقاماته من التناص الشعري بصورة أكثر مما كان عليه الحريري، ومن ذلك قوله في المقامة الرابعة والثلاثين وهي مقامة الفرس: "وتتطاول بأجياد كسحوق الليان[99]"، ففيه تضمين لقول أمرئ القيس : وسالفة كسحوق الليا...ن أضرم فيها الغوى السعر[100].

تلكم هي بعض نماذج أو مصادر التناص التي تشابه فيها الحريري والسرقسطي، والتي تضمنتها مقامات كليهما، برز من خلال التناص الديني بنسبة كبيرة، وكهما مصادر– إضافة إلى الأمثال والأسطورة – نقل عنها كلا الأديبين نقلاً غير مباشر، وإنما بدءا منها ثم تخطياها ليشكلا منها رؤية مبتكرة تناسب رؤيتهم الفنية والواقعية لحال المجتمع الذي يعيشان فيه.

ثانياً: عناصر السرد عند السرقسطي والحريري:

السرد – كما أشرنا – هو الحديث أو الأخبار عن واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم ، أي أن السرد يمر عبر قناة تتكون من: الراوي، والقصة، والمروي له[101]، إضافة إلى عناصر سردية أخرى، كالمكان، والزمان، والشخصية، أو الأركان، سماها (جنيت) الخطاب السردي الذي يستخدمه الكاتب لتقديم الحكاية، وإيصالها للمتلقي[102].

وقبل المضي قدماً في البحث عن عناصر السرد وأركانه – السابقة – في مقامات الحريري والسرقسطي تجدر الإشارة إلى أن هذه الأركان أو الخطاب السردي يعني وجوده في أي عمل أدبي، أن هذا العمل يمكن أن نطلق عليه فناً قصصياً ؟ بمعنى آخر: ما علاقة المقامة بالقصة ؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل – بإيجاز – نقول: إن النقاد قد انقسموا إلى قسمين في هذا الشأن، قسم يعارض وجود صلة بين المقامة والقصة، ويرى أن المقامة فن مستقل بذاته، وليس من الصواب أن يطلق عليها اسم آخر غير المقامة، وأنها تختلف كل الاختلاف عن القصة، وأن وجود المقامة في القالب القصصي لا يعطيها أي قيمة قصصية؛ لأنها تفقد أهم عناصر القصة: الحبكة والحدث، وأن للمقامة أغراضها الخاصة بها، والتي تعرضها في أسلوبه كله سجع .

والقسم الآخر المعارض للقسم السابق وآرائه يرى وجود علاقة بين المقامة والقصة، مؤيداً آرائه بالكثير من الأدلة منها أن الأدب القصصي يوجد في أدبنا القديم، فمثلاً في المقامة التي أثرت في الأدب الإسباني وغيره، كما أن كلا الجنسين يعبر عن الواقع والمشاكل الحياتية المعقدة، والصعوبات المختلفة، وانتهى أصحاب هذا الرأي إلى وجود عناصر القصة في المقامة، وأنها نوع من القصص ، فهي متقاربة معها إلى حدٍ كبير[103] .

ولعل آراء كلا الفريقين تظهر مدى الجدل الذي أثير بين النقاد حول هذه الجزئية، وهذا الجدل يمكن حسمه بأن المقامة كانت بداية لفن قصصي نشأ في الأدب العربي، ثم استوى على عوده واشتد ساعده بعد ذلك، وهذا ما أكدت الدراسات النقدية في الربع الأخير من القرن العشرين، التي أثبتت ما ذكـــرناه، بعد أن قرأت التراث المقامي العربي وغيره

قراءة جديدة، تستضئ بمعطيات المناهج الحديثة؛ للكشف عن خصائصه وعناصر بنائه.

أ – الحوار: يعد الحوار بين الشخوص المقامية من أهم ما جذب الدارسين إليها وجعلهم أكثر تعلقاً بها، ولا يقلل من ذلك ما ذهب إليه الدكتور حسن عباس من أن ظهور الراوي في الحوار قد قلل من الانفعال مع العمل المقامي والمسرحي؛ بوصف الحوار هو الذي يقترب بالمقامة من المسرحية[104].

والجدير بالذكر أن المقامة تقوم على شخصين رئيسين هما البطل والراوية "فالبطل أديب بارع وخطيب مفوه لو أن دهره أنصف لأعلى مكانه وأجل شأنه ولكن حظه العاثر حال بينه وبين ما هو جدير به، وقصده بكل مكروه فذاق مرارة الحرمان حتى يئس من دهره وناسه، فمضى يختلهم بشعره ونثره ، وينصب لهم شباك ذكائه ومكره... أما الراوية فرجل ممن يتعلقون بالأدب، ويجيدون فهمه وتذوقه، وإن لم يكن من فرسان ميدانه، وهو رجل متيسر الحال ناعم البال يتمتع بمكانة اجتماعية طيبة، وتنطوي دخيلته على ورع وسماحة وحسن حلق ووداعة، ولكنه دائم الترحال عن بلده لدواعي عديدة إما لتجارة أو استقضاء دين أو ترويح عن النفس، وهو في ذلك كله يتسقط أخبار البطل شغفاً به وحرصاً على الاستمتاع بنوادره، وإن أصابه في سبيل ذلك ما أصابه، ولطالما اكتوى بجمره وشراره، ولـــكن فضوله الشديد يدفعه إلى الغفلة عن ذلك أو تغافله"[105].

ومن ثمَ، فالحوار الذي يدخل في صميم المقامة، هو الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين: الراوي (الحارث بن همام) والبطل (أبو زيد السروجي) في مقامات الحريري، وبين الراوي (السائب بن تمام) والبطل (أبو حبيب السدوسي) في مقامات السرقسطي اللزومية، ثم ينتقل الحوار – أحياناً – حسب موضوع المقامة بين البطل وبعض الشخوص الأخرى كالأمير أو القاضي ونحو ذلك، كل هذا في أسلوب فني لا يكاد يخلو من الألوان البديعية، يقول البطل للراوي: " أنا عربيد ، وأنت رعديد، وبيننا بون بعيد[106]".

فهذا الأسلوب –لا شك– يجمع في عبارته القصيرة هذه أكثر من محسن بديعي، ففضلاً عن الطباق (عربيد/رعديد) نجد الجناس الناقص بينهما، إضافة إلى السجعة الموازنة بينهما، ونجد أن هذه الفقرة بما حملت من فنون بديعية، استطاعت أن تكشف بوضوح عن وعي البطل والراوي بما بينهما من تناقض،وبالرغم من ذلك فكل منهما يتجاذب نحو الآخر.

وقد نجح الحريري والسرقسطي في رسم شخصية بطليهما، وبناياها على التناقض بين تكوين الشخصيتين ، وخلق مفارقات مضحكة من هذا التناقض باستعانتهما بالحوار المستمر بينهما، الذي جعل أسلوب المقامة القائم على الصياغة اللفظية متقبلاً لدى السامع دون ملل.

وقد برع كلا الأديبين في هذا الأمر عند استخدام الحوار الممزوج بالصنعه اللفظية؛ ليضفيا على مقامتيهما عنصر الفكاهة، ومن ذلك ما جاء في المقامة الإسكندرانية للحريري، التي أفردها لمخاصمة السروجي وزوجه أمام القاضي، حيث نجد أن الزوجة تدعي عليه أنه خدع أباها حين خطبها، وأدعى أنه صائغ جواهر، فلما ترَحل بها عن أناسها أطلق يده ليبيع ما أحضرته معها من الزي والأثاث، فيرد الزوج حجتها بقصيدة طولى يبين فيها أنه ما كذب وإنما هو بارع، جواهره ولآليه هي ألفاظه ومعانيه، ولكن سوق الأدب في كساد، فيشفق عليهما القاضي ويأمر لهما بشيء من مال الصدقة [107].

وتارة أخرى يقتادها السروجي إلى القاضي مدعياً أنها ناشز، فإذا بها تقاضيه لهجره فراشها[108].

وقد قام الحوار السابق على قال وقلت وقالت بما يعطى حيوية للنص المقامي، ويجعل ذهن المتلقي في حضور مستمر، وترقب تام لنهاية الحوار، وإن كان في الإقلال من فعل القول يجعل الحوار أكثر واقعية.

ولا شك في أن قيام المقامتين السابقتين للحريري على الفكاهة، ساعد في ذيوع مقاماته وإقبال الناس عليها ، حيث وجدوا فيها مجالاً للتسلية.

وإذا كان الحوار جاء طويلاً في المثالين السابقين، فإننا نجد حواراً قصيراً في بعض مقامات الحريري كما هو الحال في المقامة البرقعيدية، التي دارت أحداثها في أحد مساجد مدينة برقعيد، وقد حضر السروجي مدعياً العمى وتقوده زوجه وتفرق له رقاعاً يستجدي بها، فلما عادت إليه تشكي قلة العطاء، طلب منها أن تعد الرقاع ، فلما عدتها كشفت ضياع إحداها، فتجد في البحث عنها ، فتجدها مع الحارث، الذي يستغل الفرصة لمعرفة سرَ ذلك الشيخ الأعمى، من خلال إغرائها بالمال، فيدور بينهما هذا الحوار " وقلت لها إن رغبت في المشوف[109] المعلم [110]، وأشرت إلى الدرهم فبوحى بالسر المبهم، وإن أبيت أن تشرحي،

فخذي القطعة واسرحي، فمالت إلى استخلاص البدر التمَ[111]، والأبلج الهم[112]، وقالت دع جدالك، وسلْ عمَا بدالك، فاستطلعتها طلع الشيخ وبلدته ، والشعر وناسج بردته، فقالت إن الشيخ من أهل سروج، وهو الذي وشى الشعر المنسوج ثم خطفت الدرهم خطفة الباشق[113]، ومرت مرور السهم الراشق"[114]. فالحوار السابق جاء قصيراً مقتضباً، وهو من مميزات الحوار الجيد[115].

وقد أدى الحوار في غالبية مقامات الحريري دوره الفعال، وأغنى عن الإطالة في السرد، وأشعر المتلقي بصدق ما عبر عنه الشخصيتان.

اما السرقسطي، فقد سار في ركاب الحريري، غير أنه " أطال الحديث على لسان بطله في كثير من الأحيان خاصة عندما كان يورد علي لسانه مقطعات متعاقبة من شعره، وكأنه في مناجاة ذاتية لا يتفاعل في حوارها مع غيره من الشخوص المقامية[116] " كما هو الحال في المقامة الجيمية والتي تدور أحداثها في مدينة الكرج، والذي أطاله بين البطل والراوي، الأمر الذي اضطره إلى عدم الالتزام بحرف الجيم الذي بنى عليه مقامته، كما اضطره – أيضاً – إلى استخدام بعض المفردات المهجورة[117].

والنوع السابق من الحوار في النماذج السابقة يسمى بالحوار الخارجي أو الديالوج الذي يقوم بين شخصين أو أكثر .

وإلى جانب الحوار الخارجي (الديالوج) السابق، استعمل الحريري والسرقسطي نوعاً آخر من الحوار يسمى بالحوار الداخلي أو المونولوج، وهو الحوار الذي يكون بين الشخصية وذاتها، ويكون مبثوثاً في ثنايا السرد؛ بخلاف الحوار الخارجي الذي يكون واضحاً وظاهراً للعيان. وقد لجأ كلاهما إلى هذا النوع من الحوار؛ للكشف عن المكنونات الداخلية والنفسية للشخصيتين الرئيسيتين، واستيطان دواخلهما من خلال حوار يتعمق في الذات والوجدان. وقد جاء الحوار الداخلي عند كلا الأديبين في مواضع قليلة مقارنة بالحوار الخارجي.

وفي هذا النوع من الحوار ينص فيه أحد الشخصيتين على أنها تشعر بشعور يخالجها مع وجود فعل يتطلب حواراً داخلياً، كما هو الحال في المقامة الرقطاء للحريري، حيث يحدث الراوي (الحارث بن همام) نفسه فيقول: " فقلت آيتهما لعلي أنقع صدى[118]، أو أجد على النار هدى[119]".

ومنه أيضاً ما جاء في المقامة الحادية عشرة من مقامات السرقسطي، حيث يجرى السرقسطي حواراً داخلياً علي لسان الراوي (السائب بن تمام)، الذي كان يحس بالوحشة والوحدة، فقرر الرحيل إلى سنجار؛ لعله يجد ما يؤنس وحدته، فإذا هو أمام شخص ملتف بعباءة، ويديم النظر إليه، فتدور الظنون برأسه، فيقول محدثاً نفسه: "وقلت: معرفة أو جنون[120] "وحيث كشف الرجل عن وجهه علم أنه صاحب السدوسي. فالمثالان السابقان للحوار الداخلي مع الذات، يمثلان فرصة مواتية لكسر رتابة السرد، والتعبير عن كوامن النفس، وهو ما يضيف بعداً فنياً لتخيل تلك الحالة التي تكون عليها الشخصيتان الرئيسيتان، وردة فعليهما تجاه المواقف والأحداث.

لقد ظهر من استعراضنا السابق للحوار أن اهم خصائصه عند الحريري والسرقسطي، في أنه يدور اثنين لا ثالث لهما، هما: البطل والراوي.

ب – السرد الوصفي: أشرنا إلى أن لغة الحوار في مقامات الحريري والسرقسطي كانت مفهومة؛ لأنه يعبر عن حياة الشخصيتين الرئيسيتين في المقامات من ناحية، وقريبة من مستواهم الاجتماعي من ناحية أخرى. وفي هذه الجزئية نلقى الضوء على السرد الوصفي عن كلا الأديبين.

والعلاقة بين السرد والوصف في أي عمل حكائي أو قصصي هي علاقة تلازم " فكل سرد إلا ويتضمن بنسب متفاوتة جداً ... من جهة أولى عروضاً لأفعال وأحداث، هي التي تشكل السرد بمعناه الخاص، ويتضمن من جهة ثانية عروضاً لأفعال وأحداث هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفاً [121]".

النص السابق يتيح لنا إدراك أهمية الوصف ومدى تغلغله في كلّ أجزاء النص السردي، حيث يتضمن وصفاً لأشخاص أو لأشياء يلزم لتصوير قيامها بالحدث وجود وصف لها هي نفسها، مما يدخلنا في إطار الوصف "والنتيجة هي ألاوجود لفعل منزه عن الصدى الوصفي[122]".

وعلى الرغم من هذا التلازم بين السرد والوصف في العمل السردي، فإننا نوافق (جينيت) فيما ذهب إليه من أن "الوصف أكثر لزوماً للنص من السرد؛ وذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف[123]".

وبالتأمل في الأدب العربي، نجد أنه وصاف بطبيعته، وقد جعل من الوصف سمة غالبة له شعراً ونثراً منذ القدم.

وإذا كان السجل الوصفي النثري لا يبلغ حجم السجل الشعري في هذا المضمار، فإن ذلك لا ينفي وجود السرد الوصفي بارزاً في النثر الفني[124]، ومنه المقامة؛ حتى إن بعض الباحثين[125] قد أدرجها ضمن النثر الوصفي، مما يدل على أن الاتجاه الوصفي كان ابرز الاتجاهات المقامية "وأول ما يطالعنا من الوصف في المقامة تلك التوطئة التي يصف فيها الكاتب مسرح مقامته وشخوصها... على أن هذا الوصف قد يتراوح بين الطول والقصر حسبما تقتضيه علاقة أحداث المقامة بهذا الميدان الجديد، فإذا انتهى كاتب المقامة من مسرح الحدث أو الأحداث حيث يلتقي البطل بالرواية، نجده يطنب شيئاً ما في وصف المكان ومنْ فيه[126]".

ولأن كاتب المقامة لا ينسى أن غرضه الأول منها هو الإمتاع والتسلية، لذا يعمد إلى براعة الوصف، وتنميق العبارات من خلال المزاوجة بين الفنون البديعية المختلفة، فيساعده الوصف على تهيئة الجو المحيط؛ لتقبل الموضوعات التي يعرض لها بطريق السجع كأسلوب أساسي للمقامة، ونجد ذلك واضحاً جلياً، وبمساحة عريضة في مقامات كلٍ من الحريري والسرقسطي، حتى يمكننا أن نطلق على معظمها مقامات وصفية، فنظرة سريعة في صدر المقامة الأولى للحريري نراه يصف ويحكي قائلاً: "حدَث الحارث بن همام قال: لما اقتعدتُ غارب[127] الاغتراب وأنأتنى[128] المتربة عن الأتراب[129]، طوّحت بي طوائح الزمن[130]، إلى صنعاء اليمن، فدخلتها خاوى الوفاض، بادى الإنفاض[131]، لا املك بُلغة[132] ولا أجد في جرابي مضغة، فطفقت أجوب طرقاتها مثل الهائم، وأجول فيحوماتها جولان الحائم، وأورد في مسارح لحاتي، ومسايح غدواتي وروحاتي، كريماً أُخلق له ديباجتي[133]، وأبوح إليه بحاجتي، أو أديباً تُفرَج رؤيته غمتي، وتروى روايته غلتي، حتى أدتني خاتمة المطاف، وهدتني فاتحة الألطاف، إلى نادٍ رحيب، محتو علي زحام ونحيب، فولجت غابة الجمع لأسبر[134] مجلبة الدمع فرأيت في بهرة الحلقة[135] شخصاً شختَ الخِلقة[136]، عليه أهبة السياحة، وله رنّة النياحة[137]، وهو يطبع الأسجاع بجواهر لقطه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه، وقد أحاطت به أخـلاط الزَمـر، إحـاطة الهالة بالقمر، والأكمام بالتمر، فدلفتُ إليه لأقتبس من

فوائده، وألتقط بعض فرائده".

ومثل هذا كثير عند الحريري، فأغلب مقاماته تبدأ بوصف اللقاء، والتعارف بين البطل والرواية، وكذا وصف المكان الذي تعرض فيه المقامة، ولا يخفى ما في ذلك من اعتماد الكاتب علي التفنن بالألوان البديعية المختلفة، وخاصة الأسجاع والأجناس، التي تساعده في وصف اللقاء الأول ببراعة فنية، تجعل المتلقي يتعرف ببطلي المقامة، ويأخذ استعداداته لتلقى العمل الأدبي عن طريق هذين الشخصين، وثمة إشارة تعمد الحريري وضعها علي لسان الراوي وهو يصف البطل، ليبين من خلالها – أولاً – مدى اعتنائه بالسجع واعتماده القوي عليه في بناء النص المقامي بدا ذلك في قوله: " وهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"، وليصف – ثانياً – رحلة البحث الذي سار فيها الراوي عن رمز يهتدى به، وذلك في قوله: " فدلفت إليه لأقتبس من فوائده ، وألتقط بعض فرائده[138]".

الأمر نفسه نجده عند السرقسطي في مقاماته، الذي يميل منها إلى الوصف السردي، سواء أكان في بداية المقامات أم في سياقها، كما في وصفه لإحدى الشخصيات الثانوية في المقامة السادسة والأربعين التي وصف فيها فتىً مصروعاً كان برفقة البطل السدوسي، وهو يبدأ الوصف بالحديث عن البطل ثم الانتقال إلى وصف الفتى قائلاً: "رأيت شيخاً كالعقاب الكاسر، أو القشعم[139] الناسر، ويصوِب، ويُفصِلُ كلامه ويبوِب (ويذكر الفلاسفة القدماء، والجهابذة الحكماء، ويتعرف بمعارفهم، ويعترف بعوارفهم، وبين يديه فتى في أطمار[140]، يتمرغ في تمَرَغ الحمار، ثم يتأوه ويشهف ويتملأ نفساً ويفهقن حتى تمطى الكسلان، وتقبَض تقبُض القنفذ للورلان[141]، والشف مائل، والزبد (في فمه) سائل، والذراع فتلاء، والمقلة قبلاء[142]، والريق قد عصب فاه، والكرب قد وفَاه ما وفَاه، ولما اضطرب وتخبَط، تكنَفه الشيخ وتأبَط، وأمسك بيده ورأيه[143]، وتوقع من بؤسه أو بأسه، والناس قد تطاولوا محاله، وتعوذوا من سوء حاله، فملتُ إليه فيمن مال، ورثيت ذلك الجمال[144]".

فقد جاء الوصف السردي السابق في سياق الكلام وليس في مطلع المقامة حيث قدَم السرقسطي وصفاً لشخصية ثانوية مصابة بالصرع بين يدي البطل السدوسي الذي امتهن مهنة الأطباء (الحجامة) [145]؛ ليكشف احتيال البطل من ناحية من خلال الكشف، صفاته في بداية الفقرة، ثم الانتقال الخاطف إلى تقديم أوصاف الشخصية الثانوية من ناحية أخـرى،

حيث وجد في تلك الشخصية " مادة يشبع به ملكته الوصفية[146]".

من خلال النموذجين السابقين للوصف السردي، سواء أكان في صدر المقامات أم في سياقها – إضافة الوصف عن طريق الألغاز والأحاجي، أو بالشعر – نخلص من ذلك إلى أن الحريري والسرقسطي قد سلكا في مقاماتهما الوصفية مسالك متعددة، اعتمدا فيها على الصنعه البديعية، فلا تكاد تمر فرصة دون أن يغتنمها كلاهما؛ لإظهار البراعة الفنية، والمقدرة اللغوية، بشكل يدل على أن الوصف "اتجاه عام في المقامة، وهو من الموضوعات المحببة للكاتب المقامي لا يترك فرصة تمر دون أن يغتنمها [147]".

وقد اتضح أن الوصف في المقامات كان كثيراً، الهدف منه نقل الأشياء والمشاعر بدقة ووضوح، ومن ثمّ فقد سار الحريري والسرقسطي في تصوير عالم المقامات دون غموض، وإن ظهر بعض الغموض في المعاني فبسبب اختلاف العصر، ولابد أن الشخصيات التي تكلمت بها كانت على علم تام بها كذلك المستمعين، وكأن الجميع يعيش علي مسرح واحد؛ وذلك لاعتماد كلا الأديبين على الحياة العامة التي يحياها كمصدر أساسي لأحداث المقامات؛ لأن كليهما يعي تماماً أنه "ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الآخرين[148]".

ج – الشخصيات: تحتل الشخصية – بين مكونات العالم السردي – مكانة كبيرة في تكوين هذا العالم وبنائه، ومنحه الحيوية والتجدد، فلا شيء– كما يرى أرنولد بينيه – من عناصر القص له وزن يماثل الشخصية المقنعة [149]. ولكنها لا تنفصل عن باقية العناصر القصصية والسردية الأخرى، تلتحم معها جميعاً في نسيج واحد يصعب الفصل بينهما. ويجب الإشارة هنا إلى أن الشخصية القصصية ليست هي ذاتها الشخصية الحرافية المنقولة عن الواقع، وإنما يمزجها الأديب بخياله الفني، فيضيف إليها أو يحذف منها، وقد يضخم جانباً من جوانبها على حساب جانب أخر، ويجعل عمله يخرج عن كونه نقلاً حرفياً للواقع إلى أن يكون عاملاً ابداعياً عن واقع الشخصية الاجتماعية.

وتجدر بالإشارة إلى أن الأشخاص في الفن القصصي الحكائي ماهي إلا أقنعة، تتحدث بلسان القاص أو نيابة عنه، وتعمل على توصيل رؤيته للكون، والحياة إلى المتلقي في محاولي للتأثير فيه وليعبر من خلاله عما يريد أن يقوله بالرمز والإشارة، فيقوم بتوزيع قيمه واتجاهاته وأفكاره على شخصياته المختلفة والتي نلتقي بها في حياتنا اليومية "وكلما وفق

القاص في انتقاء أشخاصه... أمكن أن يشعرنا بأنه خلق آخر، إذ لا يتحرج من الحديث عنهم، والتعامل معهم، ورسم ملامحهم، وكشف أسرارهم، وتفسير نزاعاتهم، واستبانة دواخلهم، وتحليل تصرفاتهم وتوجيههم[150]".

وإذا ما نظرنا إلي فن المقامة بوجه عام، وجدنا أن الشخصية – خاصة شخصية البطل والرواية – لها حضور واضح فيه؛ فالشخصية هي التي تقوم بالفعل (الحدث)، وتتحرك في المكان والزمان، وتنطق باللغة، وغالباً ما تكون الرؤية المقدمة خلال العمل المقامي منوطة بالشخصية إلى حدٍ كبير.

فكيف وظف الحريري والسرقسطي الشخصية فنياً في مقاماتهما ؟ وكيف وظفا ذلك في تصوير المجتمع الذي عاشا فيه ؟

وقبل الإجابة عن هذا التساؤل، فإن شخصيتي البطل والرواية قد دار حولهما جدال مثير، مصدره: هل هما شخصيتان حقيقيتان أم مخترعتان ؟

وقد انتهى الدكتور حسن عباس إلى رأي مفاده – ونحن نوافق عليه – أن الشخصية في المقامات هي شخصية واقعية وليست حقيقية[151]؛ إذ أن الشخصية في المقامة تختلف عنها في الحقيقة، وهذا هو جوهر الفن "فالفن والحياة متباينان، والوجود في أحداهما يختلف عن الوجود في الآخر. فالحياة تفرض علينا وجوداً مستمراً، بينما الشخصية في القصة، لا تظهر إلا في الأوقات التي ينتظر منها أن تقوم فيها بعمل ما[152]".

ولكي تكون الشخصية المقامية واقعية نابضة بالحياة ومقنعة، فعلى الكاتب المقامي أن يولي اهتمامه الأكبر برسم ملامحها وأبعادها المختلفة: الجسمية، والنفسية، والاجتماعية، والفكرية[153] .

وفي تحليلنا للشخصية في مقامات الحريري والسرقسطي، سنتحرك علي مستوى الظهور المجسم للشخصية داخل النص المقامي، ذلك الظهور الذي يحمل سمات إنسانية واقعية، أي الشخصية بوصفها كائناً إنسانياً يتواشج داخل النص مع عناصر السرد الأخرى في تكوين المشهد المقامي، ومن خلال هذا المستوى، فإن الشخصيات في مقامات الحريري والسرقسطي يمكن أن تتفاوت من حيث أنها شخصية رئيسة أو ثانوية[154].

1 – الشخصيات الرئيسة :

الشخصيات الرئيسة في المقامة، تعد المركز لباقي الشخصيات؛ فهي تلك الشخصية المتحركة التي تؤثر في الأحداث ولا تنتظر أن تؤثر فيها هذه الأحداث، وقد تكون هذه الشخصية ممثلة للكاتب نفسه يرى فيها نفسه، وتتكلم بلسانه.

وتتمثل الشخصيات الرئيسة في مقامات الحريري والسرقسطي في بطلين هما: البطل وروايته. وبالنسبة لمقامات الحريري، فإن المتأمل في تلك المقامات يجد أن الحريري قد حدد "ملامح بطليه وتعيين دوريهما في المقامات، فلم يسمح لأي منهما بانتحال دور صاحبه، كما لم يسمح لشخصيات أخرى باقتحام عالم مقاماته وتنحية بطليه عن دوريهما، كما لم يسمح لها بالخروج عن المألوف من طبيعة البشر، فلم يخرجا عن إطار العمر البشري، لقد استطاع الحريري بمهارة فائقة أن يلقى إلينا في مقامته إثر مقامة خيوطاً نستطيع أن نجمع منها صوراً مقنعة لملامح الرجلين[155] "فالبطل – وهو أبو زيد السروجي – رجل مثقف يمتهن مهن العامة، إلا أن كساد تلك المهن جعله يمتهن الكدية التي تدفعه إلي التجوال .

والملاحظ أن الحريري لم يقدم لنا تلك الشخصية كاملة النمو إلا في المقامة الثامنة والأربعين، أما مقامته الأولى – الصنعانية – فهي مجرد تقديم سطحي يكشف لنا في خاتمتها عن ثقافته واغترابه " فقال هذا أبو زيد السروجي سراج الغرباء وتاج الآباء[156]".

فهذه العبارة تكشف لنا أن البطل كان في مرحلة الشيخوخة، وأن حياته قبل ذلك كانت مجهولة .

وقد عمد الحريري إلى جعل تلك الشخصية غير محددة بزمان أو مكان أو جنس، بحيث تصلح لكل زمان ومكان وجنس. وهذا هو السبب في جعل الحريري بطل مقاماته ينتمي إلى أكثر من جنس ، فهو يدعى مرة أنه من الغساسنة[157]:

غسان أسرتي الصمية ... وسروج تربيتي القديمة

ومرة أخرى يذكر أن بلده هي سروج، التي عاش فيها مكرماً شريفاً، حتى داهمها الروم واستولوا علي أمواله ، مما دفعه إلى الترحال والتشرد في البلاد[158]:

أنا من ساكني سرو ... ج ذوى الدين والهدى

كنتُ ذا ثروة بها ... ومطاعاً ومسوداً

وحووا كُلَ ما استرَ[159] ... بهالي ومابدا

فتطوحتُ[160] في البلا...د طريداً مُسرَدا

اجتدى[161] الناس بعدما ... كنت من قبل مجتدى

وترى بها خصاصة[162] ... أتمنى لها الردى

والبلا الذي به ... شمل انسى تبدَدا

استباء ابنتي التي ... اسروها لتفتدي

فاستبن محنتي ومُدَ ... إليّ نُصرتي يدا

وأجرني من الزّما ... ن فقد جار واعتدى

وأعني على فكا ...ك ابنتي من يد العدا

فهذه الأبيات تكشف عن إحدى حيل البطل في الاستيلاء على أموال الناس، فهي تحكي عن مكانته في سروج، وكيف تغيرّ حاله بعد استيلاء الروم عليها، ووقوع ابنته في السبي، وينجح في النهاية في استدرار عطفهم ، حين قارن الناس بين حالته الأولى في سروج وما صار عليه بعد ذلك، فيصدقوا ما زعمه ، ويسارعون إلى نجدته تحت شعار: ارحموا عزيز قوم ذل "قال أبو زيد : فلما أتممتُ هذرمتي[163] وأوهم المسؤول صدق كلمتي، أغراه القرم[164] إلى الكرم بمواساتي[165]".

ومرة ثالثة، "يدعي البطل أنه من آل ساسان[166]، على الرغم من أنه الراوية قد حذرنا من أنه من آل ساسان، ويعتري مرة إلى أقيال غسان ، ويبرز طوراً في شعار الشعراء، ويلبس حيناً كبر الكبراء[167]".

ومما يدل على أن الحريري قدمَّ لنا شخصية أبي زيد السروجي في مرحلة الشيخوخة، كثرة الوعظ والنصح في مقاماته، كما في قول البطل ناصحاً ابنه: "يا بني إني جربت حقائق الأمور، وبلوت تصاريف الدُّهور، فرأيت المرء بنشبه[168] لا بنسبه، والفحص عن مكسبه، لا عن حسبه، وكنت سمعت أن المعايش إمارة، وتجارة، وزراعة، وصناعة، فمارست هذه الأربع، لأنظر أيها أوفق، فما أحمدت منها معيشة، ولا استرغدت فيها عيشة[169]..."وهكذا يمضي في نصح ابنه بعدم العمل في أي من هذه المعايش الأربع، ونصحه بأن تكون الكدية مهنته ومعاشه، وقد ركز الحريري في تقديمه لشخصية البطل على سماته النفسية أكثر من سماته

الجسدية، التيلم يذكر منها سوى سوء حاله التي دلّ عليه ملابسه البالية .

أما سماته النفسية، فقد تعمق الحريري في رسمها، وأول ما يطالعنا من هذه السمات، هو الإحساس الدائم بالاغتراب، فلا يتوائم مع المجتمع الذي يعيش فيه، وينظر إليه على أنه مجتمع غريب، فهو إيان نزل غريب غربة مكانية وزمانية .

وقد كشف الحريري عن ظاهرة الاغتراب التي يعيشها البطل في أولى مقاماته وهي المقامة الصنعانية بقوله:" حدَث الحارث بن همام قال : لما اقتعدتُ غارب الاغتراب، وأنأتني المتربة عن الأتراب، طوحت بي طوائح الزمن[170] "هذا الشعور، جعل البطل لا يشعر بالاستقرار، فلم يتخذ له مكاناً محددا، أو هدفاً يسعى إليه، فهو يقوى في مقامته الوبرية[171]:

قل لمستطلع دخيلة أمرى ... لك عندي كرامة وعزازهْ

أنا مابين جوب أرض فأرض ... وسُرى في مفازة فمفازهْ

نادى الصيد والمطية نعلي ... وجهازي الجراب والعكازة

فإذا ما هبطت مصراً فبيتي ... غرفة الخان والنديم جزازهْ

ليس لي ما أُساء إن فات أود أح ... زن إن حاول الزمان ابتزازهْ

فهذه الأبيات تكشف عن مدى الضياع والغربة الذي يعيشه البـطل، حتى إنه لا يخشى من غدرات الزمن، ولا يملك من المتاع سوى الجراب والعكازة – أدوات الاحتيال – وبها ومن خلالها بنى حياته على خداع الناس[172]:

عش بالخداع فأنت في ... دهر بنوة كأُسد بيشة

وأدر قناة المكر حتى ... تستدير رحى المعيشة

فلم يكن بمستغرب – إذن – أن ينتحل البطل أي صفة لخداع الناس؛ ليحصل على أساليب العيش، حتى وإن صار دجالاً باسم الدين، كما هو الحال في المقامة الصورية، التي اتخذ فيها صورة الداعية الخطيب في حفل زفاف عروسين، ابتدأها بتبرير سؤاله بذكر شرعية الزكاة " وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له إلها يجزي المتصدقين والمتصدقات، ويمحق الربا ويربي الصدقات، وأشهد أن محمداً عبده الرحيم، ورسوله الكريم، ابتعته لينسخ الظلمة بالضياء، وينتصف للفقراء من الأغنياء، فرفق (ص) بالمسكين، وخفض جناحه للمستكين،

وفرض الحقوق في أموال المثرين، وبيَن ما يحب للمقلين عن الكثيرين"، ثم يقدم وصفاً للعروسين: أبو الدراج وقنبس بنت أبي العنبس ، وما غن ينتهي من خطبته حتى يجني ثمارها " فلما فرغ الشيخ من خطبته ، وأبرم للختن عقد خطبته، تساقط من النثار، ما استغرق حدَ الإكثار، وأغرى الشحيح بالإيثار[173]".

من خلال الشواهد السابقة، نستطيع القول: أن الحريري قد استطاع رسم صورة البطل، وتعمق في الكشف عن جوانب نفسيته المتعددة أكثر من تعمقه في صفاته الجسدية، وهذا يجعل من البطل شخصية نامية معقدة، تنمو بنمو الأحداث، وتتكشف جوانبها النفسية شيئاً فشيئاً، فهو رجل ضائع، يتكسب باسم الدين، والفكاهة، كله مكيدة وشر للناس، ومع ذلك ففيه بعض بذور الخير، فهو فقيه ديني[174]، بعض الولاة ولا يخافهم[175]، ويؤثر الحج إلى بيت الله ماشياً، كما فعل هرقل يوم انتصر الروم على الفرس.

أما بالنسبة لشخصية الراوية (الحارث بن همام) فقد قدمه الحريري في صورة تختلف كل الاختلاف عن صورة البطل، فهو من طبقة اجتماعية راقية يظهر عليه سعة الرزق، نشأ نشأة دينية، وكان محباً للأدب، يتبع أهله أينما رحلوا[176]، يدل على ذلك ما جاء في مفتتح المقامة الحلوانية من قوله: " كلفتُ مذ ميطت[177] عني التمائم[178] ونيصت بي العمائم، بأن أغشى معان الأدب[179]، وأنضى إليه ركاب الطلب، لأعلق منه بما يكون لي زينة بين الأنام، ومزنة[180] عند الأوام[181]، وكنت لفرط اللَهج[182] باقتباسه، والطمع في تقمص لباسه، أباحث كلَ من جلَ وقلَ، وأستسقى الوبلَ[183] والطلَ[184]، وأتعلل بعسى ولعلَ[185]".

وهذا ما يفسر لنا سرَ لقائه ببطل المقامات أينما رحل، وملازمته له، الأمر الذي ساعده على اكتشاف حيله وألاعيبه.

ومع تلك المكانة الاجتماعية، وتلك النشأة الدينية، إلا أن لحريري قد جعل من تلك الشخصية شخصية نامية متطورة، تقع في اللهو – ربما بفعل ملازمته للبطل – فيقبل على شرب الخمر مع البطل[186]، إلا أنه لم يستمر طويلاً في مجاراته في لهوه، فيقلع عن الخمر ويندم على ما اقترفه[187].

وعلى الرغم مما اتصف به بطل مقامات الحريري من المكر والخديعة التي خطر منها الراوي– كما أشرنا – إلا أن الراوي ينجذب إليه ويعجب به، معللاً ذلك بحسن فصاحته وبيانه "بيد أنه مع تلون حاله، وتبيُّن مُحاله[188]، يتجلّى برواء[189] ورواية، ومداراة ودراية، وبلاغة رائعة، وبديهة مطاوعة، وآداب بارعة، و ... فتعلقت بأهدابه، لخصائص آدابه، ونافستُ مُصافاته، لنفائس صفاته[190]". مما يكشف لنا أن شخصية الراوي (الحارث بن همام) لم تكن سوى تابعة لأبي زيد السروجي، ودورها يقتصر على رواية المواقف الاحتيالية بوصفه شاهد عيان لها "ويعني هذا – على نحو ما – أن شخصية البطل تختلف عن شخصية الراوية، الأولى نامية معقدة، والثانية مسطحة جاهزة[191]".

وإذا ما ألفينا المقامات اللزومية للسرقسطي، وجدناه هو الآخر حريصاً على أن يجعل لها شخصيتين رئيسيتين وهما: أبو الحبيب الدوسي البطل، الذي يعتمد في بعض المقامات على أبنائه في الاحتيال، وأما الشخصية الثانية، فهي شخصية السائب بن تمام الراوية – وقد تتعرض المقامات لراو آخر عن السائب وهو المنذر بن حمام[192]– والبطل في مقامات السرقسطي يستغل الوعظ والكدية – تماماً كبطل الحريري – استغلالاً واسعاً ، كما يستغل مهارته البلاغية واللغوية في الاحتيال، كما أنه ندبم كأس ولهو، يخدع الناس باسم الدين، وكلها أساليب تجعل من صفة الاحتيال صفة ملازمة للسدوسي.

كما أن بطل السرقسطي يتشابه مع بطل الحريري في الشعور الدائم بالاغتراب، دفعته طوارح الزمن إلى الترحال والاحتيال لكسب معاشه.

ومن ثمَ يمكن القول إن بطل مقامات السرقسطي لا يختلف كثيراً عن بطل مقامات الحريري في أساليبه الاحتيالية.

أضف إلى ذلك، أن السرقسطي –كما فعل استاذه الحريري – أهتم بتصوير الجانب النفسي لبطل مقاماته اكثر من الجانب الجسدي والمظهر العام له، وقد يرجع ذلك – فيما أعتقد – إلى اهتمام كليهما بتصوير حال المجتمع والقضية التي يثيرها كلا البطلين، مما جعلهما يقتضبان في الوصف الخارجي لهما، إيماناً منهما بأن الوصف القليل قد يعطى دلالات كثيرة تؤول بطرق كثيرة، وفى هذا إغناء للوصف مع قلة ألفاظه.

كما يرجـــع ذلك إلى رغبـــة كـــلا الأديبين في مشاركة القارئ لهما في استنتاج باقي

الأوصاف الأخرى لشخصية البطل، الذى جاء من قاع المجتمع الذى يعشان فيه .

والجديد في شخصية البطل، في مقامات السرقسطي، هو تفننه في عرض أساليبه الاحتيالية، ومن ذلك اعتماده على الخرافة في الاستجداء، كما في المقامة السادسة والثلاثين، والتي تدور أحداثها في بلاد الصين، حيث يحكي البطل ما شاهده ومرَّ به هو ورفاقه في بلاد المغرب من مغامرات ومفاجآت يقدم لها بذلك الوصف السردي للمكان الذى وقعت فيه "إذ أفضينا إلى أرض ملسا، ورملة وعساء، كالمجان[193] أو الترس، ذات ألوان كالجادي أو الورس، فمشينا فيها مشياً ... فبينا نحن كذلك إذا انسابت بنا تلك الأرض واستدار (بنا) الطول (منها) والعرض، فطوينا المراحل، ورأينا الصحارى تمشي بنا والسواحل، إلى أن رأينا البحر يسير إلينا أو نيسر إليه، ويعلو علينا تارة ونعلو عليه، تلعب بنا (أعرافه) وأمواجه، وتبعد عنا أحناؤه وأضواجه[194] إلى أن ساخت[195] في البحر سوخاً وبقينا بنوخ[196] في الماء بوخاً، فسبحنا سبحاً طويلاً ... إلى أن خرجنا إلى جزيرة عريضة، ذات مرابع خصبة وأرض أريضة، فأقمنا هنا رذايا[197] طلائح[198] وبقايا طوائح[199]... لا ندري ما الأمر... فعلمنا أنه حيوان بحري أصحر[200] ثم أبحر ...فبينا نحن نتردد في تلك الأرجاء، ونعتصم بحبل من الرجاء، إذ أضلتنا ظلة ظليلة، وسحابة بليلة، لها زجل[201] وحفيف، وخرق[202]، وزفيف[203]، حتى وقعت وقوعاً (وصعقت صفوعا[204])، فإذا به طائر ينقع في الماء نقوعاً، ويدير صوتاً كالرعد ترجيعا ... فينما نحن كذلك قد هالنا هوله ، وطالنا طوله[205]، وإذا نحن برجل مشعان الرأس[206]، كالقوس أو الفأس، قد انحنى واحدودب، وقراه الدهر وأدب، فاستوحش منا واستنفر، وسبح الله واستغفر وقال: " أجن أم إنس ؟ ونوع أم جنس؟ ".

هذا المقطع المقامي يشمل على ثلاثة مفاجآت أو خرافات، الأولى: هو التقائهم بذلك الحيوان البحري والثانية: هو مشاهدتهم لطائر خرافي، والثالثة: لقائهم مع ذلك الرجل المنتفش الشعر في تلك الأجواء، والذي أخذ يفسر لهم ما شاهدوه من غرائب وعجائب بقوله: "تلك سلحفاة هذا اليم الزاخر، وآفة الفلك المواخر ... وهذا الطائر الذي ترون هو فرخ العنقاء[207]".

وأخذ يحكي لهم كيف أنه هو الذي رباه بعد موت أمه، وكيف حفظ له ذلك الطائر الجميل، بأن جلب له الكثير من ماء النيل وغيره من الأنهار، إضافة لأطايب النعم الأخرى،

كما أنه يجيبه إذا دعاه وأمره أن يتعلقوا به حتى يهبط بهم على الأرض "ومازلنا كذلك حتى جثم ذلك الطائر، وتعلّق به منا (كلٌ) كل سادر وحائر... إلى أن فارقتنا البحار ... ثم أخذ الانضباط والانحطاط، إلى واسع من الأرض ملطاط[208] إلى أرض ذات أشجار وأنهار ... فخبرنا أنها من أرياف النيلا وشطوطه" وقد نجحت حيلة السدوسي السابقة – القائمة على الخرافة – فسارع الناس إلى إكرامه "فتنبه الناس إليه بالصلات الحفيَة والهبات الخفيَة" ومن الطرق الاحتيالية الجديدة الأخرى التي اتبعها بطل مقامات السرقسطي، عمله بتفسير الأحلام كما هو الحال في المقامة الثالثة والأربعين التي دارت أحداثها في جزيرة طريف[209].

أما الراوية الحقيقي، وهو السائب بن تمام، فهي تختلف بعض الاختلاف عن شخصية الحارث بن همام راوية مقامات الحريري "فعلى حين كانت شخصية الحارث شخصية نبيلة في جملتها يخدع صاحبها عن ماله للبطل طواعية بكرم سجية، وحين يعرف يتغاضى عن التشهير به حياءً، ورغبة في معرفة ما يكون من آخر أمره، تتسم شخصية السائب بن تمام لغير قليل من الغباء والبله، فهو لا يكاد يعرف صاحبه إلا بعد أن تتم حيلته عليه، وهو أيضاً الفريسة المختارة للبطل لا يكاد يحتال في سائر المقامات إلا عليه[210]" وهذا ما صرح به السائب بقوله: " كنتُ قد منيت من الشيخ أبي حبيب لصاحب لا يغبني[211] أذاه، ولا يصوغ قذاه[212]، يترصد بي الغوائل[213]، وينصب لي الحبائل، كأنه لا يعلم غيري، ولا يُعنى إلا بمقامي وسيري[214]".

وقد جعل السرقسطي الرواية لُعبة في يد البطل يحركها كيفما شاء، حتى أنه يشركه في حيله، فيجعله يدعي الجنون؛ ليستدر عطف الناس عليه، فأدعى البطل أنه السائب كانت له ابنة عم يحبها، إلا أن أهلها زوجوها بغيره فجن جنونه، وبعد أن ينشد السدوسي أشعار الراوية في أبنة عمه، لانت قلوب الناس وأغدقوا عليه بالمال والثياب، فتركه السدوسي معهم مدعياً أنه سيحضر الحرز (التعويذة)، ورجاهم أن يحتفظوا بصديقه حتى يعود به، إلا أنه لم يحضر، فتركه الناس، فلما عاد السائب إلى بيته، كانت في انتظاره مفاجأة أخرى ،آلا وهي أن السدوسي قد حمل كلّ ما في البيت من متاع ورحل، فلم يجد السائب إلا أن يوسعه سباً وتعنيفاً[215].

فهذه المقامة تظهر مدى السذاجة والغفلة التي كان عليها السائب بن تمام، ومدى التأثير الذي مارسه السدوسي عليه .

وهذا يفسر لنا السرَ الدائم وراء سخرية البطل منه، ودعوته إياه بقوله: " أبى الغمر"؛ لأنه لم يستطع أن يتعرف عليه وعلى حيله وخداعة، مما يفسر لنا قول الراوية في ختام معظم المقامات " فعلمت أنه كيد سدوسي، ورأى عموسي[216]".

وإذا كان الحريري لم يتعمق كثيراً في الكشف عن نفسية راوية مقاماته، فإن الأمر على غير ذلك بالنسبة للسرقسطي، ففي المقامة الحادية عشر[217]، يكشف السرقسطي فيها عن حالة السائب بن تمام النفسية المعقدة، لعدم وجود صاحب أو أنيس، الأمر الذي يدفعه إلى الرحيل إلي سنجار، "قال السائب بن تمام: وردتُ سنجار، وقد فارقت الوكن[218] والوجار[219]، وعدمتُ الصاحب والجار، ورفضتُ الحسب والنَجار[220]، لا أتورد من الإنس منهلاً، ولا اتوسم من الأرض إلا مجهلاً، فصرتُ أطلب مواسياً، وأبتغي لعلة حالي آسياً[221]".

وفي قمة يأسه وشدة وحدته يظهر له البطل ملتفاً بعباءة، وما أن يكشف عن وجهه حتى يعرف أنه صاحبه السدوسي، فيعبر عن سعادته بلقائه "فقلت: أهلاً بلقياك، وإني لأجد منذ حين ريّاك" ولما سأله السدوسي عن حاله، يشكو السائب ما ألم به من حزن، وخيانة زمانه، ولذا يطلب منه أن يصاحبه، فيرفض السدوسي بقوله "إنك لا تستطيع، وهيهات المساعد والمطيع، وأنها للغربة، والنوى العزبة، وإن الارتياد والانتجاع، ليورث الآلام والأوجاع".

ولم يكن رفض السدوسي لطلب السائب إلا مكراً ودهاءً منه، حتى يصبح السائب كالخاتم في يديه، وهو الأمر الذي نجح فيه، عندما جعله يدعى الجنون، فيستولي أولاً على هبات الناس له، ثم يستولي ثانياً على أثاث بيته.

والجديد عند السرقسطي، أنه لم يعين راوياً لبعض مقاماته، وقد يكون راويها هو نفسه بطلها، ولم يتخذ له اسماً بذاته واكتفى فيها بلفظة (قال) دون ذكر اسم الراوي، حيث قامت هذه المقامات علي الحضور المتخيل للراوي[222].

ومع ذلك تبقى شخصية السائب بن تمام شخصية جاهزة، لم يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما هي تابع للبطل، الأمر الذي يجعله شخصية مساعدة له.

2 – الشخصيات الثانوية :

إلى جانب الشخصيات الرئيسة في المقامات (البطل / الراوية) يوجد عدد من الشخصيات الثانوية أو المساعدة فيها، تتسم بالنمطية والبساطة، فلم توصف إلا بالقدر الذي يخدم دورها في الأحداث، وهي غالباً شخصيات مؤقتة تظهر فترة وجيزة على مسرح الأحداث، ثم سرعان ما تختفي.

وبالنظر في مقامات الحريري، نجد أنه قد استعان بعدد من الشخصيات الثانوية لمساعدة البطل في أداء مهمته، حيث أقام الحريري عدداً من مقاماته على وصف الشخصيات الثانوية، نرى ذلك – على سبيل المثال لا الحصر – في الحديث عن ولد السروجي في عدد من المقامات، ويشارك البطل في احتياله، كما في المقامة الرحبية، حين ادعى عليه البطل أنه قتل ولده أمام الوالي، وقد ضمن الكلام وصفاً لهذا الغلام " رأيت غلاماً أفرغ في قالب الجمال، وأُلبس من الحسن حُلَة الكمال، وقد اعتلق شيخ بردنه، يدعى أنه فتك بابنه، والغلام ينكر عرفته[223]، ويكبر قرفته[224] والخصام بينهما متطاير الشرار ... إلى أن تراضيا بعد اشتطاط اللَدد بالتنافر[225] إلى والي البلد ... فلما حضاه، جدد الشيخ دعواه، واستدعى عدواه[226]، فاستنطق الغلام وقد فتنه بمحاسن غُرته، وطرَ عقله بتصفيف طُرَته [227]".

ومع أن فتى السروجي يظهر في كثير من المقامات، إلا أنه يظل "شخصية غائمة لا نستطيع أن نتبين ملامحها بوضوح، ولم يعن الحريري بإبراز العمق النفسي والفكري لها، وكأن الحريري بذلك لم يشأ أن يشرك ولد السروجي في بطولة مقاماته، ولكنه مع هذا لم يحرم هذه الشخصية من أن تستمد قوتها من شخصية البطل نفسه[228]".

الأمر نفسه نجده في مقامات السرقسطي، الذي استعان بابنه حبيب في أكثر من موقف للظفر بما في أيدي الناس من الهبات .

والمتأمل في مقامات الحريري والسرقسطي يجد استعاناتهم بعنصر المرأة كعنصر ثانوي، يساعد البطل في احتياله، ومن أمثلة ذلك ما جاء في المقامة البرقعيدية للحريري، والتي يحكي فيها الحارث بن همام أنه حضر صلاة العيد في أحد مساجد مدينة برقعيد، وقد حضر شيخ أعمى ومعه امرأة عجوز تقوده تفرق معه الرقاع[229].

وقد عمد الحريري إلى وصفها في بعض المقامات، كما في المقامة التي وصفها بأنها "باهرة الصفور، ظاهرة النفور[230]".

وإن لم يكن الحريري قد كنى باسم امرأته، فإن السرقسطي قد كناها بأم عمرو كما في المقامة التاسعة[231].

ولقد كان حضور المرأة في هذه المقامات قليلاً مقارنة بالحضور الذكوري، ويرجع ذلك إلى أن المجتمع في ذلك الوقت كان لايزال يصون المرأة لاسيما الحرة، ويمنع تداول الألسنة لأخبارها.

وقد انعكست هذه الثقافة على الحريري والسرقسطي، ظهر ذلك بعد ذكرهما لأسماء النساء اللائي أشارا إليهن في بعض المقامات، فأطلاقا عليها ألفاظ: عجوز، المرأة، ولم يصرحا بالأسماء النسائية إلا في مواضع قليلة.

وإن كانت المرأة في مقامات الحريري والسرقسطي مثلها مثل شخصية الأولاد فهي "شخصية غائمة لا نتعرف ملامحها أو نتبين لها عمقاً نفسياً خاصاً، وهي ليست بالشخصيات النامية، وإنما يتاح لها الظهور لكي تؤدي دوراً محدداً ثم تختفي من بعده[232]". وقد يرجع ذلك إلى أن الحريري والسرقسطي قد صبا جُلّ اهتمامهما على شخصية البطل بأبعاده الجسمانية والاجتماعية والنفسية، مما أدى إلى تحقيق درامية الشخصية في بطل المقامات.

د – الحبكة: يقصد بالحبكة، قدرة الكاتب على الربط بين أحداث حكايته برباط السببية[233]، ويعد هذا التعريف متوافقاً مع ما قاله فورستر ويعرف الحبكة بأنها " سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج[234]" ولا شك أن التأكيد على وجود الأسباب والنتائج يعمل على توثيق فن القص، إن كان فورستر يعدد جوانب أخرى تتجاوز الأسباب والنتائج، تتمثل في "التشابك والعقدة والحل[235]". ومن ثمَّ فإن الحبكة هي المسيطرة على العمل القصصي؛ بحيث يبدو منسجم الأجزاء، يسير وفق خطة محكمة تقبع فوق الأحداث والشخصيات وباقي مفردات العمل القصصي، بحيث تصل القصة إلى النضج والانفراجية والتنوير في النهاية، فالحبكة بذلك – كما يرى أرسطو – تأتي في المرحلة الأولى من عناصر العمل الدرامي الناجح[236].

وبالتأمل في المقامات، نجد أن الحبكة من أهم عناصر البناء الدرامي فيها، وهي من العناصر التي تضفى القوة والجودة على العمل الفني فيها، بما تحمله من مفاجآت وتشويق في نهاية كل مقامة، والتفاعل بين الشخصيات المقامية والوصول بالصراع بينهم إلى الذروة ثم الانتقال إلى الخاتمة في توافق وتناسق يجعل الحبكة الفنية جيدة.

والحبكة ليست من العناصر الدخيلة على المقامة، وإنما لها جذور في المقامة منذ نشأتها الأولى في مقامات بديع الزمان، الذى بلغ فيها العنصر الدرامي شأناً عظيماً في بعض مقاماته، أدهش الباحثين المحدثين[237].

وإذا ما تأملنا في مقامات الحريري والسرقسطي موضع البحث، وجدنا توافر الحبكة الفنية في بعضها، ومن أهم مقوماتها تأزم المواقف بين الشخصيات، والمزج بين الشعر والنثر –كما أشرنا – فالشعر مأخوذ من الشعور فهو يسمو بالانفعالات النفسية، ويؤدي– أحياناً – ما يصعب على النثر إحداثه من الأثر النفسي، وقد كانت أبيات الشعر خاتمة للمقامة أو إيذاناً بانتهائها. ومن المقامات التي تتوافر فيها الحبكة الفنية الجيدة المقامة البرقعودية[238] للحريري وتحكي أن الحارث بن همام حضر صلاة العيد في أحد مساجد مدينة برقعيد، وقد حضر شيخ أعمى ومعه امرأة عجوز تقوده وتفرق له رقاعاً تحتوي على أبيات من الشعر "حكى الحارث بن همام قال: أزمع الشخوص من برقعيد، وقد شممت[239] برق عيد، فكرهت الرحلة عن تلك المدينة، أو أشهد بها يوم الزينة، فلما أظلَّ بفرضه ونفله، وأجلب بخيله ورجله، اتبعت السُّنة في لبس الجديد، وبرزت مع مَنْ برز للتعييد، التأم جمع المصلى وانتظم، وأخذ الزحام بالكظم[240]، طلع شيخ في شملتين[241]، محجوب المقلتين، وقد اعتظ شبه المخلاة، واستقادا لعجوز كالِسِعلة[242]، ووقف وقفة المتهافت[243]، وحي تحية خافت، ولما فرغ من دعائه أجال خمسة[244] في وعائه، فأبرز منه رقاعاً قد كتبنا بألوان الأصباغ، في آوان الفراغ، فناولهنَ عجوزه الحيزبون[245]، وأمرها بأن تتوسم الزبون، فمن آنست مدى يديه، ألقت ورقة منهن لديه فأتاح ليا القدر المعتوب[246] رقعة فيها مكتوب:

لقد أصبحتُ موقوذاً[247]... بأوجاع وأوجال

وممنَّـوًّا[248]بمخـتال ... ومحتـال ومغتال

وخوان من الإخوا... ن قال[249] لي لإقلالي[250]

وإعمال من العُمّا... ل[251]في تضليع[252] أعمالي
فكم أُصلي بأدخال[253]... وأمحال[254] وترحال
وكم أخطر[255] في بال ... ولا أخطر في بال

وعندما يقرأ الحارث أبيات الشعر هذه، يشتاق إلى معرفة ناظمها، فلا يجد سوى تلك المرأة العجوز التي تجمع الرقاع وتستجدي العطاء ليسألها، فلما يئست من العطايا نسيت الرقعة التي مع الحارث، فترجع إليه بعد أن وبخها الشيخ، وهنا يحاول الحارث إغرائها بالمال لتجيبه عن طلبه ويدور بينهما هذا الحوار " فلما دانتني قرنتُ بالرقعة، درهماً وقطعة، وقلت لها إن رغبت في المشوف[256] المعلم[257]، واشرتُ إلى الدرهم ، فبوحي بالسر المبهم، وإن أبيت أن تشرحي، فخذي القطعة وأسرحي[258]، فمالت إلى استخلاص البدر التّم[259] والأبلج الهمّ[260]، وقالت دع جدالك، وسل عما بدالك، فاستطلعتها طلع الشيخ وبلدته، والشعر وناسج بردته، فقالت إن الشيخ من أهل سروج، وهو الذي وشى الشعر المنسوج "وتخطف العجوز الدرهم من يديه وتختفي بين جموع المصلين، فخالج قلب الحارث أن هذا الشيخ هو صديقه السروجي، فينتظر حتى انتهت الخطبة، ويذهب إليه فيتعارفا، ويدعوه هو وزوجه إلى بيته، ويظهر الحارث أسفه عما أصاب عين السروجي، وهنا تقع المفاجأة حين يزيل السروجي العصاب عن عينيه، فإذا هي سليمة، فيكشف الحارث إنها إحدى حيل السروجي لكسب المال " قال لي يا حارث امعنا ثالث؟ ... فقلتُ ليس إلا العجوز قال مال دونها سرٌ محجوز، ثم فتح كريمتيه، ورأرأ[261] بتوأمتيه، فإذا سراجاً وجهه يقدان، كأنهما الفرقدان، فابتهجت بسلامة بصره، وعجبت من غرائب سيره، ولم يلقني قرار، ولا طاوعني اصطبار، حتى سألتهم ما دعاك إلى التعامي... فتظاهر باللَكنة، وتشاغل باللُهفة[262] حتى إذا قضى وطره، أثأر إلىّ نظره، وأنشد:

ولما تعامى الدهر وهو أبو الورى ... عن الرشد في انحائه[263] ومقاصده
تعاميت حتي قيل إني أخو عمىً ... ولاغرو أن يحذو الفتى حذو والده

ففي هذه المقامة، قدَم لنا الحريري قصة فقيه تتوافر فيها جميع عناصرها، من حدث محدد (تعامي السروجي)، ومكان (برقعيد) وزمان (يوم العيد) وأشخاص دار بينهم حوار مترابط، كلُ ذلك أفضى إلى حبكة ، فقيه أكدت عنصر التشويق فيها.

ويتضح من خلال هذه المقامة مدى التفاعل بين أبطال المقامة (الحارث / السدوسي/ المرأة العجوز)، وامتزاج الشعر بالنثر بما يطويه من انفعالات ونفسية، واستجابة العجوز في نهاية الأمر لطلب الحارث، فقد تأزمت الأحداث ولكنها آلت إلى الحل في النهاية.

وعلى هذا النمط، جاءت بعض مقامات السرقسطي ذات حبكة فنية محكمة، ففي المقامة الثالثة والأربعين وهي المقامة الطريفية[264]نسبة إلى جزيرة طريف التي وقعت أحداث المقامة فيها، وفيها يظهر البطل السدوسي مفسراً للأحلام، وتحكي المقامة أن ملك هذه الجزيرة كان له ولدان أحداهما ناسك زاهد ، والآخر " وكان له ابن عنيف، يولعُ بالفُتَاك[265] ويعني بالهُتَاك[266] وآخر يعد مع النساك ، ويشار إليه بالعفاف والإمساك " ولذا كان الملك كثير التأنيب للابن الفتاك، إلا أن حدث حادث غيروا نظرة الملك إلى ذلك الابن " فبينا أبوه قد ضاق به ذرعاً، وأوسع سامعه نقراً بالتقبيح وقرىً[267]، إذ خرج عليهم من هذا البحر الطامي[268] غرائب من الأمم وطوائف... فبرز إليهم ذلك الابن الشهم... في لمة من أصحابه قليلة ... فدافعوا عن الحريم وصابر واصبر الكريم ، فانصرف القرم على يأس ... فعزّ على أبيه من أمره ما كان هان ، وأحرز عند السبق والرهان " وهنا يتدخل الشيطان بمكائده، فيحسده أخوه الناسك على مكانته من أبيه – كما كان الحال في قصة يوسف عليه السلام – فيدبر لقتله، معللاً ذلك بأنه رأى رؤيا أن القمر يحاول أن يسمو فوق الشمس، فتظلم الدنيا، إلا أنه بعد حين ترجع الشمس عن كسوفها ويعود القمر إلى صحوه.

فلما انتهى الابن الناسك من قص رؤياه ارتعد والده خوفاً ، وطلب مفسراً لتلك الرؤيا " فارتاع الملك لذلك، واستشعر المهالك، وقال: علىَ بعليم خبير، وحبر كبير، يجيد التعبير، ويحسن التخبير"، وهنا يظهر السدوسي ليفسر للملك الحلم بقوله "والشمس والقمر ملكان يملكان ثم يهلكان، يكسف القمر الشمس فيمحوها ... ثم ترجع إليها سعودها".

يصدق الملك هذا التفسير، فيأمر بحبس ابنه الناسك، الذي استطاع التخلص من سجنه، ويغدر بأبيه ويسجنه ويستولي على الملك ويصور السرقسطي ذلك بقوله:

فما كان إلا أن غدر ذلك الناسك بأبيه وأخفاه، وطواه ونفاه، واستولى على ملكه، ونظمه في سلكه، ونهض بالأمر واستقل، وما احتقر منه ولا استقل، حتى اطمأن له الملك، وانقاد ... وقـــال: هلك ابى والله فيمن هلك، وسلك السبيل التي سلك، وإنما كتمت أمـــره

سياسة، وصنت بصونه الرئاسة.

وهنا تصل الأحداث إلى ذروتها، وتبدأ لحظة التنوير والحل من خلال أصدقاء الملك "قال: وكانت لأبيه صنائع قد أورثهم عليها حقداً. ولم يُخلصوا له عقداً. لعلمهم بالسريرة، وحقيقة تلك الجزيرة. فخلصوا إلى أبيه حيث كان، وأشعروه الأمان، وتذكروا لديه الجاه والمكان، فأشفق الناس عليه اشفاقاً، وأجمعوا إجماعاً عليه، وإصفاقاً، فأوقعوا بالابن شرّ إيقاع، وأنزلوه بالحضيض والقاع، ولما اضمحل عطفه وحنانه، وقست عليه كبده وجنانه، أوقع به وقتله، وصرم حبله ونتله[269]".

والمتأمل في هذه المقامة، يجد أنها متعددة الشخصيات (البطل/ الملك/ الابن الناسك) التي تفاعلت مع بعضها، نتج عن هذا التفاعل تطور الأحداث وتشابكها؛ لتشكل في النهاية عدداً من الأزمات والصراعات النفسية التي وقعت فيها الأسرة الحاكمة: الأب والوالدين، صراع مع العدو في البداية نتج عنه تغير نظرة الملك إلى ابنة الفتاك الجريء، وصراع داخل قلب الابن الناسك – بسبب مكانة أخيه عند أبيه – أفضى إلى قتل أخيه وحبس أبيه واستلائه على الملك، ثم صراع الحاشية أصدقاء أبيه مع هذا الابن، ومساعدتهم لأبيه في التخلص من سجنه ثم قتله لذلك الابن.

ومع أن هناك بعض الملاحظات قد أضعفت من الحبكة الدرامية لهذه المقامة ممثلة في كثرة ســـرد الأحداث، وضيق مساحة الحـوار واقتضابه، إلا أن ذلك لم يوقف نمو الأحداث فيها وتشابكها وتأزمها وصولاً إلى لحظة التنوير.

ومن خلال هذا العرض السريع لبعض مقامات الحريري والسرقسطي، يتضح مدى توافر الحبكة الفنية في بعضها كعنصر من عناصر البناء الدرامي، الذى أكسب المقامة قوة وجمالاً .

هـ – الزمان: يعد الزمن من أهم المحاور السردية التي تسهم في تشكيل النص المقامي، انطلاقاً من أنه لا يوجد نص سردي يمكنه أن يستغني عن الزمن؛ فالزمن بمقتضياته المتعددة، يشكل الرؤى الخاصة التي يحملها النص السردي القصصي الذي يعد " أكثر الأنواع التصاقاً بالزمن[270]".

وللزمن وظائفه المحورية في العمل السردي ، فهو يكشف الأبعاد الدلالية والحياتية والنفسية للشخصية السردية[271]، ولا شك في أن كشفه عن تلك الأبعاد كشف للمجتمع الذي تعيش فيه تلك الشخصية.

وبالنسبة للزمن في المقامات الحريرية واللزومية، فإنه من الصعوبة بمكان الوصول إلى تزمين دقيق لأحداث تلك المقامات ؛ وذلك لطبيعة المقامات، واشتمالها على خمسين قامة – بالنسبة للحريري وأكثر منها بالنسبة للسرقسطي– تشمل كلّ منها على أحداث متفاوتة في الأهمية، كما يرجع ذلك – فيما أعتقد – إلى أن الحريري والسرقسطي لم يحاولا أن يفرضا بنية زمنية في المقامات، ولا يتعارض ذلك مع كون الأحداث داخل المقامات معلومة الزمان الذي عاشته الشخصية، وهي المدة الوقتية التي استغرقتها الحكاية داخل المقامة من حدود الزمن الكلي[272]، إضافة إلى انعدام التاريخ الزمني للأحداث؛ لأن كلا الأديبين لم يقم بتقديم الأحداث من الوجهة التاريخية وإنما كمبدع وأديب.

وبالتأمل في المدى الزمني للمقامات، ونعني به المدى الزمني الذي استغرقته الأحداث والمواقف في الواقع الحقيقي[273]، أمكن تحديد النطاق الزمني للأحداث داخل نصوص مقامات الحريري والسرقسطي من خلال الأحداث المروية، سواء عن طريق تحديد زمن وقوعها أم الفترات الزمانية التي تستغرقها.

وبعد استقراء مقامات الحريري والسرقسطي، أمكن تقسيم النصوص الدالة على زمن الأحداث فيها إلى:

1 – نصوص تدل علي زمن الأحداث لفظاً منها: العشاء، السنون، الغد، الليلة، الأيام ... وغيرها .

2 – نصوص وعبارات تدل على زمان الأحداث منها ما يشير إلى الصوم، ومنها ما يشير إلى الشتاء، ومنها ما يشير إلى العيد، ومنها ما يشير إلى موسم الحج ... وغيرها وقد جاءت غالبية ألفاظ الزمان محددة، مما أسهم في البناء الفني للمقامات. والفترات الزمنية التي صورتها المقامات دار معظمها في فترات زمنية قصيرة لا تتجاوز ساعات قليلة من اليوم والليلة.

وقد تغيب الإشارة إلى زمان وقوع أحداث المقامة، أي أن المقامة تخرج عن حدود الزمن، كما هو الحال في المقامة الصنعانية للحريري[274]، والمقامة الســـابعة للسرقسطي وهي

المقامة البحرية[275]، حيث غاب في كلتا المقامتين تحديد زمن وقوع الأحداث .

لقد جاء متن مقامات الحريري والسرقسطي وما حواياه من حكايات ومغامرات قام بها بطليهما في فترات زمنية مختلفة، تجسيداً للمضمون العام للمقامات، الذي يستحيل بعد ذلك إلى عدد من المواقف الفنية الخاصة التي تعني بتصوير أفعال البطل مع باقي الشخصيات، في مواقف تجمع بين المتعة والتسلية، والوعظ والتهذيب.

الهوامش والتعليقات :

1- انظر: زيدان، 1924م، تاريخ آداب اللغة العربية ،ط 2 ، القاهرة ، دار الهلال ، 2 / 294 وما بعدها . والزيات ، أ ، ح ، د . ت ، تاريخ الأدب العربي ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ص 393 وما بعدها.

2- انظر: الفاخوري ، ح ، 1996م، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، ط 1 ، بيروت ، دار الجيل ، ص 120 ، وما بعدها . وخورشيد ، ف ، 1982م، في الرواية العربية ، (عصر التجميع) ، ط3 ، القاهرة ، دار الشروق ، ص 25 وما بعدها . والشوباشي ، م ، م ، 1994م، القصة العربية القديمة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، سلسلة المكتبة الثقافية ، (106) ، ص3 وما بعدها .

3 – ومن أمثال هذه الدراسات :

- خورشيد ، ف ، في الرواية العربية ، مرجع سابق .
- مبارك ، ز ، 2010م، النثر الفني في القرن الرابع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) 1 / 239 – 435 .
- إسماعيل ، ع ، 2004م، الأدب وفنونه ، ط 9 ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، الفصل الثاني .

4 – ورد لفظ السرد في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى : (ولقد ءاتينا دواود منا فضلاً يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد * أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحاً إني بما تعملون بصير) ، ويدور معناه في اللغة حول التتابع وأن يأتي الشيء في إثر غيره .

انظر: – ابن منظور ، م ، ع ، د .ت ، لسان العرب ، تحقيق عبدالله الكبير وآخرون ، القاهرة ، دار المعارف ، مادة (سرد) أما معناه في الاصطلاح ، فهو قريب من المعنى المعجمي ، إذ عرّفه (جير الدبرنس) بأنه : " الحديث ، أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد ، أو اثنين ، أو أكثر من الساردين ، وذلك لواحد أو اثنين ، أو أكثر من المسرود لهم " .

– برنس ، ج ، 2003م، المصطلح السردي ، ترجمة ، عابد خزاندار ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة عدد (368) ص 145 . ولم يبتعد سعيد علوش عن تصور جير الدبرنس عندما قال في تعريفه للسردية بأنها : " الطريقة التي تروى بها القصة ، والخرافة فعلياً " .

– علوش ، س ، 1985م، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط 1 ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ص 111 .

5 –انظر ، عباس، ح ، ع ، د . ت ، نشأة المقامة في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف ص 2 – 4.

كيليطو ، ع ، 1993م، المقامات : السرد والانساق الثقافية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ، ط1 ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، مواضع متفرقة ص 6، 86 ، 88 ، 94 .

- بكر ، أ ، إ ، 1998م، السرد في مقامات الهمذاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة : دراسات أدبية ص18 – 22 .

6 – انظر ، ياغي ، ع ، 1985م، رأى في المقامات ، الأردن ، دار الفكر للنشر والتوزيع ص 68 .

7 – انظر:

– يقطين ، س ، 1989م، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد –التبئير) ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

– فضل ، ص ، أغسطس 1992م، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الكويت ، عالم المعرفة ، ع 164 .

– بحراوي ، ح ، 1990م، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

– إبراهيم ، ع ، 1990م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص ، والرؤى ، والدلالة) ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

– الحمداني ، ح ، 1991م، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

– قاسم ، س ، 2004م، بناء الرواية ، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتعد الدراسة الأخيرة حول بناء الرواية من الدراسات التي تعبر بشكل جلى ع التواصل الذى حصل من قِبل بعض الكُتّاب العرب مع المصطلح السردي في بيئته الغربية ، من خلال بعدين : النظري في تناولها للمصطلح ودلالته وفقاً للمفهوم الغربي ، والتطبيقي ، وكان اهتمامها منصباً على ثلاثية نجيب محفوظ .

8– انظر : سلدن ، ر ، 1996م، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : سيد الغانمي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص10 .

9– انظر:

– الموافي ، ن ، ع ، 1996م، القصة العربية ، عصر الإبداع ، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري ، ط2 ، القاهرة ، دار النشر للجامعات ، المصرية .

– الوكيل ، س ، 1998م، تحليل النص السردي ، (معارج ابن عربي نموذجاً) ،القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

– قطب ، س ، م، 1993م، بناء السرد والخبر في إبداع المحسن التنوخي (دراسة لغوية أسلوبية) ، رسالة دكتوراه ، جامعة عين شمس ، كلية الألسن .

– محمد ، أ ، ا ، 2001م، بنية الحكاية الفنية في التراث العربي من القرن الثاني الهجري إلى القرن الرابع الهجري ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم .

– الروبي ، أ ، ك ، د.ت ، الموقف من القص في تراثنا النقدي ، القاهرة ، مركز البحوث العربية للدراسات والنشر .

– إبراهيم ، ع ، 2000م، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط3 ، القاهرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

– يقطين ، س ، 1997م، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

10 – انظر :

– إبراهيم ، ع ، السردية العربية ، سابق ص65 .

– يقطين ، س ، الكلام والخبر ، سابق ص7 .

11 – هو أبو محمد القاسم علي بن محمد بن عثمان الحريري البصرى الحرامي ، كان أحد أعلام عصره ، ورزق الحظوة التامة في عمله المقامات ، التي طغت شهرتها علي مقامات بديع الزمان أستاذه ؛ لإحكامه صياغتها وبيانها ، وقد توفى الحريري سنة 516 هجرية .

وقد اعتنى بشرح مقاماته وتحقيقها خلق كثير ، منهم يوسف بقاعي ، الذي قام بشرحها وتحقيقها ، وهو التحقيق الذي اعتمدنا عليه ، وهو من إصدار دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1981م، انظر: في ترجمة الحريري :

– القفطي ، أ ، ع ، 1950 – 1955م، إنباء الرواة علي أبناء النحاة ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار الكتب ، 3 أ 23 .

– ابن خلكان ، أ ، ش ، 1978م، وفيات الأعيان ، تحقيق : إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، 2 / 118 .

– الحموي ، ش ، أ ، 1957م، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ، بيروت ، دار صادر ، 9 / 78 – 79 .

12 – هو أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي المازني المنسوب إلى سرقسطة بالأندلس ، المعروف بابن الاشتركوني، نسبة إلى اشتركوني من أعمال تطيلة ، توفى سنة 538 هجرية بقرطبة ، صاحب المقامات اللزومية التي احتذى فيها حذو الحريري في مقاماته . اعتنى بعض الدارسين والباحثين بتحقيق مقاماته ، كالدكتور بدر أحمد ضيف في رسالته للدكتوراه : مقامات السرقسطي اللزومية ، دراسة وتحقيق ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية 1979م، وكالدكتور حسن الوراكلي ، في تحقيقه الصادر عن عالم الكتب الحديث ، وجدار للكتاب العالمي ، إربد – عمان ، ط2 ، 2006م، وهو التحقيق الذي اعتمدنا عليه في بحثنا . انظر في ترجمة السرقسطي:

–السيوطي ، ج ، ع ، 1965م، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط1 ، القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ، 1 / 279 .

– الضبي ، أ ، ي ، 1967م، بغية الملتمس في تاريخ أهل الأندلس ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، 532، ترجمة رقم 1555 .

13 – انظر:

– كيليطو ، ع ، 1993م، المقامات السرد والأنساق الثقافية ، سابق .

– بكر ، أ ، إ ، 1998م، السرد في مقامات الهمذاني ، سابق ص 18 – 22 .

– عباس ، ح ، ع ، د.ت ، نشأة المقامة ، سابق .

14 – انظر: عباس ، ح ، ع ، 1986 ، فن المقامة في القرن السادس ، القاهرة ، دار المعارف .

15 – انظر :

– الغنام ، ع ، د.ت ، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، القاهرة ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، ص 17 – 228 .

– مبارك ، ز ، 2010م، النثر الفني في القرن الرابع ، سابق ص 239 – 321 .

16 – انظر ، كاظم ، ن ، 2003 ، المقامات والتلقي : بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، ط1 ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

17 – المقامات اللزومية ، ص17 .

18 – انظر : ضيف ، ش ، 1973م، المقامة ، ط3 ، القاهرة ، دار المعارف ، ص 76 .

19 – انظر، الحموي، أ، 1304هـ، خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، القاهرة، المطبعة الخيرية، ص 132.

20 – لمزيد من التعريف بالمقامة لغة واصطلاحاً انظر: عباس، ح، ع، نشأة المقامة، سابق، ص 9- 22 .

21 – انظر ، المرجع السابق ص 25 – 41 .

22 – انظر ، الزيات ، أ ، ح ، 1978م، تاريخ الأدب العربي ، ط28 ، بيروت ، دار الثقافة ص458 .

23 – مبارك ، ز، النثر الفني ، سابق ص1-242 .

24 – انظر ، عباس ، ح ، ع ، نشأة المقامة ، سابق ص40-41 .

25 – عوض ، ي ، ن ، 1986م، فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ط2 ، مكة ، مكتبة الطالب الجامعي ص13 .

26 – انظر ، عوض ، ى ، ن ، فن المقامات ، سابق ص 287،289 .

27 – انظر ، الكلاعي ، أ ، م ، 1966م، إحكام صنعة الكلام ، تحقيق : د / محمد رضوان الدَّاية ، بيروت ، دار الثقافة ، ص206 .

28 – سلطان ، ج ، 1967م، فن القصة والمقامة ، ط2 ، دار الأنواء ص25 .

29 – مبارك ، ز ، النثر الفني ،سابق 246/1 .

30 – محمد ، س ، أ ، 1996م، النثر الفني في عهد ملوك الطوائف في بلاد الأندلس ، رسالة دكتوراه ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، ص 65- 70 .

31 – المرجع السابق ، ص 65 .

32 – عباس ، أ ، د .ت ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، ط7 ، بيروت ، دار الثقافة ، ص308 .

33 – السابق ص 303 -305 .

34 – قميحة ، ج ، ج ، 1984 – 1985م، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري ، القاهرة ، مطبعة الشباب الحر ، ص79، 131 .

35 – المقامات اللزومية ، ص 17 .

36 – ضيف ، ش ، المقامة ، سابق ص 80-81 .

37 – العتام ، ع ، الفن القصصي العربي القديم ، سابق ، 209 .

38 – مبارك ، ز ، النثر الفني ، سابق 1 / 245 .

39 – عباس ، إ ، تاريخ الأدب الأندلسي، سابق ، ص308 .

40 –سالم ، أ ، 2014م، تجديد الأنواع الأدبية في عصر المرابطين ، رسالة دكتوراه ، القاهرة ، كلية الآداب، جامعة القاهرة ، ص264 .

41 – يعرف كلٌ من : ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا التناص بأنه : استعادة النص لأجزاء من النصوص الأخرى ، وتوظيفها توظيفاً جديداً . انظر: داغر ، ش ، 1997م، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى وغيره ، فصول ، مج 16 ، ع1 ، ص125 .

42 –المزيد من التفاصيل مظاهر التقليد في المقامات اللزومية للسرقسطي ، انظر ، سالم ، أ ، تجديد الأنواع الأدبية ، سابق ، ص265-281 .

43 –مقامات الحريري، ص 18-23 .

44- المقامات اللزومية ، ص200-204 .

45 - مقامات الحريري ، ص261- 271 .

46- المقامات اللزومية ، ص 503-206 ، الأمر نفسه نجده في المقامة الرابعة والعشرين ، التي دارت أحداثها في أصبهان ، حيث يبيع السدوسي ابنته على أنها أمه . المقامات اللزومية ص220-223 .

47 – مقامات الحريري ، 99- 106 .

48 – المقامات اللزومية ، ص87-93 .

49 – مقامات الحريري ، ص 271 – 275 .

50 – المقامات اللزومية ، ص166-171 .

51 – المصدر السابق ، ص 214- 216 .

52 – مقامات الحريري ، ص296-303 .

54 – انظر ، ضيف ، ش ، 1978م، الفن ومذاهبه ، ط 10 ، دار المعارف ، ص 448-449

55 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص 410 .

56 – مقامات الحريري ص 16 .

57 – عباس ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ، ص 411.

58 – مقامات الحريري ، ص 96-97 .

59 – المقامات اللزومية ،ص 193-195 .

60 –مقامات الحريري ، ص 369-383 .

61 – المقامات اللزومية ، ص 439 .

62- الدلق: الفصيحة البليغة.

63 – المصدر السابق ، ص 439- 440 .

64 – المقامات اللزومية ، ص 41-43 ، والمقامة الخامسة ، ص 48- 51 .

65 – المصدر السابق ، ص 182-183 .

66- ناهز القبضة: كناية عن بلوغه سن الثلاثة والتسعين.

67- ابتزة: سلب.

68- استجاش ذهنة: استحضرة.

69 – مقامات الحريري ، ص405 .

70- المقامات اللزومية ، ص 378-379 .

71 – انظر ، جودة ، م ، ع ، 2006م، منهج الرواية وبنية الحكاية في كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي، رسالة دكتوراه ، جامعه القاهرة ،كلية دار العلوم ص 109 .

72 – الشهرزوري (ابن الصلاح) ، أ ، ع ، 1981م، علوم الحديث ، حققه وخرج أحاديثه وعلقّ عليه ، نور الدين عتر ، بيروت ، المكتبة العلمية ، ص 12 .

73- وادي ، ط ،1996م، الرواية السياسية ، ط1 ، القاهرة ، دار النشر للجامعات ، 197 .

74 – الشهرزوري ، أ ، ع ، علوم الحديث ، سابق ص 231 .

75 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص 289 .

76 – انظر ، الشهرزوري ، أ ، ع ، علوم الحديث ، سابق ص21 .

77 – المقامات اللزومية ،ص 120 ، وكما في المقامة الحادية والثلاثين وهى المقامة النجومية ،كما جاءت غالبية المقامات في الإلحاق مبدوءة بلفظة (قال) دون ذكر القائل أو سبقها بإحدى صيغ الإسناد ، باستثناء المقامة السابعة التي بدأت بقوله : " قال السائب بن تمام " .

78 – القاضي، م ، 1997م، الخبر في الأدب العربي ، دراسة في السردية العربية ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي، ص 231 .

79 – انظر في تعريف هذه الطرق ، الشهرزوري ، أ ، ع ، علوم الحديث ، سابق ص118– 158 .

80 – القاضي ، م ، الخبر في الأدب العربي ، سابق ص23– 31 ، .

81 – دي بوجراند ، ر ، 2007م، النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د / تمام حسان ، ط2 ، القاهرة ، عالم الكتب ص104 .

82 – أبو غزالة ، إ ، وحمد ، ع ، خ ، 1999م، مدخل إلى علم النص ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص238 .

83 – فراج ، ح ، أ ، 2007م، نظرية علم النص ، ط1 ، القاهرة ، مكتبة الآداب ص195 .

84 – عبد المطلب، م ، 1995م، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص16 .

85 – مقامات الحريري ص157 .

86 – التكاثر (1) ، القيامة (36) ، الشعراء (88) ، النازعات (40) ، النجم (39) .

87 – المقامات اللزومية ص378 .

88 – آل عمران (186) .

89 – المقامات اللزومية ص365 .

90 – الأنعام (96) .

91 – مقامات الحريري ص240 .

92 – الدراقطني ، أ ، ع ، 1986م، سنن الدراقطني، تعليق : أبي الطيب محمد آبادي ، ط4 ، بيروت ، عالم الكتب ، ج2 ، حديث رقم (2725) .

93 – المقامات اللزومية ص49 .

94 – البخاري ، أ ، م ، 1932م، صحيح البخاري ، القاهرة المطبعة العثمانية ، 11 / 29 .

95 – الجبوري ، ج ، ح ، 2012م، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين ، ط1 ، عمّان – بابل ، دار صفاء ، ومؤسسة دار الصادق الثقافية ص74 –75 .

96 – سلطان ، م ، د.ت ، البديع في شعر المتنبي ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ص473 .

97 – مقامات الحريري ص266 .

98 – العرجي ، ع ، ع ، 1998م، ديوان العرجي ، تحقيق : سجيع الجبيلي ، ط1 ، بيروت ، دار صادر ن ص246 .

99 – المقامات اللزومية ص321 . والليان: الصنوبر

100 – امرؤ القيس ، أ ، ح ، د.ت ، ديوان امرؤ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ص165 .

101 – الحمداني ، ح ، بنية النص السردي ، سابق ص45 .

102 – جينيت ، ج ، 1997م، خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم وآخرون ، ط2 ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ص37 -38 .

103 – عرض الدكتور حسن عباس وجهتي نظر النقاد في هذه المسألة بالتفصيل ، وانتهى إلى القول بأنها فن مستقل بذاته عن القصة ، و أنها أقرب إلى البناء المسرحي منها إلى بناء القصة ، انظر ، عباس ، ح ، ع، فن المقامة ، مرجع سابق، ص275 – 284 .

104 – المرجع السابق، ص 326 .

105 – السابق، ص204 .

106 – مقامات الحريري ص275 .

107 – المصدر السابق ص68-76 .

108 – المصدر السابق ، المقامة التبريزية، ص ص303-310 .

109- المشوف: المصقول.

110- المعلم: المكتوب عليه.

111- التم: أي الدرهم.

112- الابلج الأهم: أي الشيخ الفاني صفة للدرهم.

113- الباشق: طائر جارح.

114 – السابق ص59-60 . السهم الراشق: المصيب.

115 – حمودة ، ع ، 1998 ، البناء الدرامي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص150 .

116 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص332 .

117- أنقع: أروي.

118 – المقامات اللزومية ص492 .

119 – مقامات الحريري ص194 .

120 – المقامات اللزومية ص110 .

121 – جينيت ، ج ،1992 ، حدود السرد ، ترجمة : بنعيسى بوحمالة ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة مؤلفين ، ط2 ، الرباط ، اتحاد كُتّاب المغرب ص75 .

122 – السابق ص76 .

123 – السابق ، ص76 .

124 – مبارك ، ز ، النثر الفني في القرن الرابع ، سابق 1 / 208 – 209 .

125 – باشا ، ع ، م ، 1972م، الأدب في بلاد الشام ، ط2 ، دمشق ، المكتبة العباسية ، ص 745 .

126 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص234 .

127- غارب: مقدم ظهر الدايه واستعارة الكاتب للاغتراب .

128- انأتني: ابعدتني.

129- المتربة: الفقر.

130- طوائح الزمن: خطوبه و مصائبه.

131- انقض الرجل: فني زادة و مالة.

132- البغلة: اليسير من الطعام.

133- اخلق ديباجتي: ابذل ماء وجهي.

134- أسبر: اختبر.

135- بهرة الحلقة: وسطها.

136- شخت الخلقة: النحيف الدقيق.

137- رنه النياحة: انين البكاء.

138 – مقامات الحريري ، المقامة الصنعانية ص19-20 .

139- القشعم: المسن من الرجال والنسور.

140- اطمار: ثياب بالية.

141- الورلان: جمع ورل وهي دابه على هيئة الضب.

142- قبلاء: إقبال احدي الحداقتين على الاخرى.

143- رأيه: الصواب: رأسه.

144 – المقامات اللزومية ، المقامة الجنية ص426 .

145 – ظهر بطل الحريري أيضاً حجاماً في المقامة الحجرية ، انظر ، مقامات الحريري ص384-395 وهي المقامة السابعة والأربعون .

146 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص243 .

147 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق 244 .

148 – إبراهيم ، ن ، د.ت ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، مكتبة غريب ص80.

149 – مرتاض ، ع ، ديسمبر 1998م، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، الكويت ، عالم المعرفة (240) ص172 .

150 – فرهود، م ، س ، 1968م، قضايا النقد الأدبي الحديث، ط1 ، القاهرة، مطبعة زهران، ص158.

151 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص289 .

152 – نجم ، م ، ي ، 1956م، فن القصة ، ط2 ، بيروت ، دار بيروت للطباعة ص93 .

153 – لمزيد من التفاصيل حول هذه الأبعاد انظر، عثمان، ع ، 1982م، بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، القاهرة ، مكتبة الشباب ص109 .

154 – الشخصية الرئيسة في المقامات هي شخصية البطل والراوي ، وهي التي تستقطب نحوها الأحداث، وتدور حولها أفكار كلا الأديبين ، وترتبط بها الشخصيات الأخرى أما الشخصية الثانوية ، فهي التي لا يتبع فيها كلا الأديبين تفاصيل حياتها ، ولا يتابع تطور أفكارها إلا في حدود ضيقة ، ولذا فإن دورها في القص المقامي دور ثانوي وحضورها علي صفحاته حضور محدد . انظر ، عثمان ، ع ، بناء الرواية ، سابق ص118 ، ولكن هذه الشخصيات الثانوية ليست هامشية ، بل لها دور مؤثر في إنجاح عملية القص في المقامات ، يظهر ذلك في بناء الأحداث ، وتجلية مواقف الشخصيات الرئيسة ، وإكمال بنية النص المقامي .

155 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص291 .

156 – مقامات الحريري ، المقامة الأولى : الصنعانية ، ص23 .

157 – المقامة السادسة ، المراغيةص54 .

158 – المقامة الثامنة والأربعين ، الحرامية ص402-403 .

159- استسر: خفي.

160- فتطوحتُ: رميت نفسي.

161- أجتدي: اسال الناس.

162- الخصاصة: الفقر والحاجة.

163- الهذرمة: الكلام الكثير.

164- القرم: الجود.

165 – المقامة الثامنة والأربعين ، الحرامية ص 403-404 .

166 – المقامة التاسعة والأربعين ، الساسانية ص405 .

167 – السابق ، المقامة الثانية ، الحلوانية ص24 .

168- النشب: المال.

169 – السابق ، المقامة الساسانية ص406 .

170 – المقامة الصنعانية ص18-19 .

171 – المقامة الوبرية (27) ص203 .

172 – المقامة الحرامية (48) ص404 .

173 – المقامة الصورية (30) ص230-232 .

174 – انظر المقامتين رقم (15) الفرضية ، ورقم (32) الطيبية .

175- المقامة رقم (38) المروية .

176 – المقامة رقم (31) الرملية .

177- ميطت: ازيلت.

178- التمائم: جمع تميمة و هو العوذة تعلق على الصبي.

179- معان الادب: موضعه و منزلة.

180- المزنه: السحابة البيضاء.

181- الاوام: شدة الحر والعطش.

182- اللهج: الولوع.

183- المطر الشديد.

184- المطر الخفيف.

185 – المقامة الحلوانية (2) ص24 .

186- المقامة السمرقندية (28) ص216-217 .

187 – المقامة التنيسية (41) ص314- 318 .

188- محالة: مكرة و كذبه.

189- الرواء: حسن المنظر والهيئة.

190- المقامة الحلوانية (2) ص24-25 .

191 – الغنام ، ع ، الفن القصصي ، سابق ص201 .

192 – انظر المقامات رقم (1) ص17 ، و(2) ص25 ، و (3) ص33 ، و (4) ص41 ، و(6) ص57 ، و (7) ص65 ، و (9) ص87 ، و (15) ص148 ، و (16) ص 158 ، و(17) ص166 ، و(18) ص176 ، و (19) ص182 ، و(20) ص190 ، و(21) ص200 ، و(22) ص208 ، و(23) ص214 ، و(24)ص220 ، و (25) ص226 ، و(26) ص236 ، و (27) ص244 ، و (28) ص250 ، و(29) ص256 ، و(32) ص304 ، و(33) ص312 ، و(35) ص330 ، و(36) ص336 ، و(37) ص350 ، و (38) ص358 ، و (39) ص364 ، و (42) ص393 ، و (43)ص401 ، و(44)ص411 ، و (45) ص419 ، و(46) ص425 ، و (47) ص435 ، و(50) ص461 ، وإن كانت شخصية المنذر بن همام ليس لها أثر في أحداث المقامات ،حتى أن السرقسطي قد أسقطه في كثير من المقامات ، وأن ذكره في بداية المقامات لم يكن سوى اتباع الأسانيد الرواية التي أشرنا إليها والتي من بينها (العنعنة) .

193- المجان : الترس.

194- اضواجة: منعطف الوادي.

195- ساخت: انخضت و غاصت.

196- نبوح: نسكن.

197- رذايا: ضعفاء.

198- طلائح: مصابين بالأعباء.

199- طوائح: القواذف.

200- أصحر: نزل من الصحراء.

201- زحل: رفع الصوت.

202- الخرق: ضد الرفق.

203- الزفيف: الاسراع.

204- صقوعا: الصقع ضرب الشيء اليابس.

205- الطول: القدرة والعلو.

206- مشعان الراس: منتفش الشعر.

207 – المقامات اللزومية ، مقامة العنقاء (36) ص336-345. والعنقاء: طائر اسطوري ضخم.

208- ملطاط: ساحل البحر و الأرض السهلة.

209 – السابق وهي المقامة الطريفية ص401-406 .

210 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص318-319 .

211- لا يغبني: أي لا يتأخر.

212- لا يسوغ قذاة: أي لا يسهل مدخلة.

213- الغوائل: الدواهي والمصائب.

214 – المقامات اللزومية ، المقامة الثلاثين (مقامة الشعراء) ص264 .

215 – المقامات اللزومية ، المقامة (11) ص110-114 .

216 – السابق ، المقامة (8) ص81 .

217 – السابق ، المقامة (11) ص110-114 .

218- الوكن: عش الطائر.

219- الوجار: حجر الضبع و الأسد و الذئب.

220- النجار: الأصل و الحسب.

221- الاسي: المعالج و المداوي.

222 – انظر المقامات رقم (12) الفارسية، و(31) النجومية، والإلحاق، رقم (1) الهزيمة ، و(2) البائية، و(3) الجيمية ، و(4) الدالية ، و(5) النونية ، و(6) ، و(8) ، (9) .

223- عرفته: معرفته.

224- يكبر قرفته: يستعظم تهمته.

225- التنافر: طلب التحاكم.

226- عدواه: إعانته.

227- مقامات الحريري ، المقامة الرحبية (10) ص76-77. (طر عقلة: اثر على عقلة واذهله).

228 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة سابق ص314 .

229 – مقامات الحريري ، المقامة البرقعيدية (7) ص57 .

230 – السابق ، المقامة التبريزية (40) ص304 .

231 – مقامات السرقسطي ، المقامة (9) ص89 .

232 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص315 .

233 – نجم ، م ، ي ، فن القصة ، سابق ص63 .

234 – فورستر ، أ ، م ، 2001 ، أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص114 .

235 – السابق ص113 .

236 – إيجري ، ل ، د.ت ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ص10 .

237 – عباس ، ح ، ع ، فن المقامة ، سابق ص338 .

238 – مقامات الحريري ، المقامة البرقعيدية (7) ص56-62 .

339- شمت: نظرت.

240- الكظم: ضيق النفس.

241- شملتين: كساء من الصوف.

242- السعلاة: اخبث الغيلان كثيرة التلون.

243- متهافت: متساقط.

244- خمسة: أصابعه الخمسة.

245- الحيزبون: المسنه.

246- المعتوب: الذي يعتب عليه.

247- الموقوذ: المضرور.

248- ممنوا: مبتلي.

249- قال: مبغض.

250- اقلالي: أي لفقري.

251- العمال: الولاة.

252- تضليع: اعوجاج.

253- اذحال : احقاد.

254- أمحال: فقر.

255- اخطر: امشي.

256- المشوف: المصقول.

257- المعلم: المكتوب عليه.

258- اسرحي: اذهبي.

259- التم: أي الدرهم.

260- الابلج الهم: أي الشيخ الفاني صفة للدرهم.

261- رأرأ: نظر و حرك عينية.

262- اللهفة: ما يتعجله المرء قبل طعامه.

263- انحاؤه: اغراضه و طركه.

264 – المقامة اللزومية ص401-406 .

265- الفتاك: الجرئ.

266- الهتاك: الفاجر.

267- قرئ: تأنيا.

268- الطامي: الذي ارتفع ماؤة وعلا.

269- قبلة: أي افناة.

270 – قاسم ، س ، بناء الرواية ، سابق ص26 .

271 – مبروك ، م ، ع ، 1998م، بناء الزمن في الرواية المعاصرة تيار الوعي نموذجاً (1967-1994م) القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ص63 .

272 – النجار ، ح ، ف ، 1964م، التاريخ والسير ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المكتبة الثقافية ص70 .

273 – برنس ، ج ، المصطلح السردي ، سابق ص78 .

274 – مقامات الحريري ص18-29 .

275 – المقامات اللزومية ص65-72 .