المقامة من حيث هي نوع أدبي

◄ علاء الدين زكي

تمهيد: (نبتة المقامة)

المقامة فن أدبي عربي أصيل، ظهر في القرن الرابع الهجري على يدي أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني، الملقب ببديع الزمان (ت 398هـ)، ومنذ نشأة هذا الفن وهو يعتمد على أسس، رافقته طيلة رحلته، حتى العصر الحديث.

أول هذه الأسس هو ذكر الراوية والبطل، فالراوية عند بديع الزمان هو عيسى بن هشام، والبطل هو أبو الفتح الاسكندري، والراوية عند محمد المويلحي – في العصر الحديث – هو عيسى بن هشام، والبطل هو أحمد باشا المينكلي، ولعل افتتاح المقامة بـ «حدثنا» أو «حكى» أو «روى» ومن ثم ذكر السند، متأثر بالأحاديث الشريفة، للتأكيد على صحتها ومصداقيتها.

والأساس الثاني هو ملازمة نص المقامة للسجع والمحسنات البديعية، ولا تعرف المقامة كمقامة إلا بلزومها ذلك، وفقاً للعصر الذي نشأت فيه، عصر الزينة والاختضاب.

أما الأساس الثالث – والأخير – فهو معالجة مشكلات المجتمع الاقتصادية والثقافية، وتبعاً لذلك تعددت مواضيع المقامة، وكان موضوع «الكدية» غالباً على باقي المواضيع، حتى إذا تبلورت الفكرة، و تم الغرض المرجوّ، ختمت المقامة بأبيات شعرية، تلخص الموضوع، وتنظم ما تناثر من أفكار.

فالمقامة من حيث النشأة التاريخية والتعريف والخصائص والتأثير في الأدب الأجنبي والتجنيس الأدبي، قد لاقت جهودا مكثفة على أيدي الدارسين، يهمنا منها – في هذا البحث – التجنيس الأدبي، بدراسة المقامة من حيث هي نوع أدبي، فنتساءل:

بماذا تأتلف أو تختلف المقامة عن القصة؟ وهل تعد المقامة قصة بالمفهوم الحديث للقصة؟ وإلى أي مدى تعتبر المقامة طرفة أو فكاهة أدبية؟ وهل نعد المقامة مسرحية، يقف أبطالها على المسرح وتصفق لهم الجماهير؟ وما علاقة المقامة بالشعر، الذي تكاد لا تخلو منه؟ وإلام يعود السبب في عدم الإقبال على تأليفها؟

◄ باحث وأكاديمي أردني.

يحاول هذا البحث أن يقدم إجابات تفصيلية عن هذه الأسئلة، تزيل اللبس عن المقامة، وتقدمها نبتة أدبية عربية، استوت على سوقها، فأزهرت على مر العصور، حاملة بذور بقائها وفنائها في آن معاً، فإذا بنا نراها ذابلة شاحبة، شأنها شأن أي فن من الفنون، يخدم زمنا ما، ويأذن بميلاد فن جديد، يخدم الزمن الجديد.

أولاً: بذور القصة

في العصر الجاهلي قصص غرامية كثيرة، ترددت أصداؤها في مطلع القصائد، فكثيراً ما بكى الشاعر واستبكى، وخاطب الطلول وطاف بها يبحث عن رؤى ذكرياته، يؤلمه الفراق، وتلوعه الحياة بما تفرض من بعاد.

وعلى مر السنين تجمعت في ذاكرة الرواة قصص البطولات وما يرافقها عادة من روعة الاستشهاد في سبيل القبيلة، وما يواكبها في الطرف الآخر من مرارة الهزيمة وذل الانكسار، ومازالت الأجيال تتلقى أخبار حرب داحس والغبراء، وحرب البسوس، وغيرهما من الحروب التي استعر أوارها حقبا طويلة.

وفي القرآن الكريم قصص كثيرة، خصوصاً قصص الأنبياء، ومنهم يوسف عليه السلام، إذ تعد قصته نموذجاً يشتمل على أغلب أركان القصة بمفهومها الحديث، من توطئة وحدث وشخوص وحوار وعقدة وحل.

وقد دارت على ألسنة الأعراب قصص ترامت إلينا عبر الأزمان، لعل أشهرها قصة قيس وليلى، وقصة قيس بن ذريح ولبنى، وقصة عروة بن حزام وعفراء، وغيرها الكثير.

وفي العصر العباسي خالطت الشعوب الإسلامية أفكار غريبة، فظهرت فلسفة ماني، وإباحية مزدك، وضعف الوازع الديني، وظهرت قصص من الأدب المكشوف ككتاب أخبار الغلمان، وغيره. ونشطت الترجمة فترجمت مجموعات قصصية مثل «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة»، وغيرهما.

إن كل تلك القصص، على مر العصور السالفة لعصر البديع، تعد رافداً مهما من روافد البديع الثقافية، فتفاعلت في ذهنه حصيلة كبيرة من قصص التراث، فتفتق ذهنه عن هذا الفن، فن المقامة(1).

وبذلك يكون فن المقامات قد نشأ تدريجيا من رواية القصص والأخبار، إلى أن تكونت لدينا حكايات قصيرة مقرونة بنكتة أدبية أو لغوية عرفت باسم «المقامة»(2).

نخلص من ذلك إلى أن القالب القصصي في المقامة مستمد من قصص سابقة له، هذا من حيث الشكل، أما من حيث البناء الفني، فإنه «لم يكن للقصة قبل العصر الحديث – عندنا – شأن يذكر، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية.

ولا بد أنه كان للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون... ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنسياً أدبياً»(3).

ثم إن القصة – قبل العصر الحديث – لم تكن تعني سوى «تتبع أثر المحكي عنه وسرده، وعلى هذا المفهوم استخدمها البديع في مقاماته»(4). ومع ذلك يبقى الخلاف بين مفهوم المقامة ومفهوم القصة الحديثة ليس كبيراً، كما سيتضح لاحقاً.

لقد تبنى البديع في كتابة مقاماته خطة فنية أقرب ما تكون إلى الأقصوصة، وهي تقوم على الخيال البحت، بحيث لم تكن تخضع لقيود الرواية التاريخية التقليدية التي تسربت إلى الأدب عن طريق التأثر بعلماء الحديث ورواته، وينطبق هذا على المقامات التي كتبت على طريقة البديع الفنية من بعده.

وبفضل ابتكار هذه الخطة الفنية في كتابة المقامة، أصبح هذا الفن أقرب ما يكون إلى فن الأقصوصة، وانفصل انفصالاً نهائياً عن دائرة الأحداث والحكايات الأدبية التي لم تكن لها خصائص ذاتية، دقيقة وثابتة تميزها، فتجعلها فناً أدبياً قائماً بنفسه على غرار فن المقامات مثلا (5).

يشرع الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسة أهم مقومات القصة في مقامات البديع، ليوضح مدى تطابق المقامة مع القصة، وذلك وفق ثلاثة محاور(6):

الحبكة القصصية في المقامة:

يتبع البديع طريقة السرد في صياغة الحبكة، حيث يقف متفرجاً على سير الحوادث والشخصيات داخل المقامة، ولا يتدخل بوجه من الوجوه، ثم إن البديع كان يستخدم الحبكة البسيطة التي تقوم على سرد فكرة واحدة ومعالجتها، في كثير من الأحيان، كما نجد في المقامة المضيرية(7). فإن البديع أقامها على فكرة واحدة، متماسكة، آخذ بعضها بزمام بعض، وهي ثرثرة هذا التاجر البغدادي الذي كان لا يشتهي شيئاً، اشتهاءه الكلام، وحب الوصف، وسرد تواريخ الأشياء التي يملكها، والأحياء الذين له بهم صلة من الصلات. ولم يحاول البديع أن يعالج في هذه المقامة، التي قد تكون أحسن مقامة كتبت في العربية إطلاقاً في هذا الفن، أفكاراً رئيسية مختلفة، وهي خطة فنية متبعة اليوم في أنجع القصص.

وأحياناً كان يستخدم الحبكة المركبة، وهي التي تقوم على حكايتين أو أكثر، كما نجد في المقامة الحلوانية(8) مثلاً، فإنه تناول فيها فكرتين رئيسيتين، إذ أقام الجزء الأول من مقامته على خصام عمال الحمام مع عيسى بن هشام، وما نشأ عن ذلك من تدخل صاحب الحمام نفسه ليحكم بينهم.

ولكن المقامة لم تنته بانتهاء هذه الحادثة الأولى، بل إن عيسى بن هشام حين خرج من الحمام طلب إلى غلامه أن يأتيه بحجّام لا يتدخل فيما لا يعنيه، ويقوم بعمله خير قيام، فجاء بثرثار مهذار ينم كلامه عن حمق وجنون. فحبكة هذه المقامة مثلا حبكة مركبة، كما يقول نقاد فن القصة(9).

وليس هذا كل ما في الحبكة بل فيها أيضا جانب قيم لا بد من الوقوف عنده، وهو ما يسميه نقاد فن القصة بـ «التوقيت والإيقاع». والتوقيت في فن الحبكة القصصية، هو عبارة عن كيفية سير الحوادث داخل العمل القصصي، وقد وجدناه في المقامات البديعية يتخذ شكلين مختلفين: بطيئاً، كما يتجلى ذلك في المقامة البشرية(10). التي تمتد الحوادث فيها من حيث زمانها بعض الامتداد، بل تمتد أياما طويلة، حيث أن بشر بن عوانة يسافر، أو يزمع السفر إلى خزاعة؛ ليحصل على ألف ناقة منها، من أجل أن يقدمها في مهر ابنة عمه فاطمة الحسناء، ويمضي في طريقه زمنا إلى أن يمر بأسد ضار كان يقطع الطريق على المسافرين، فتمكن من قتله، بعد مصارعة عنيفة، ثم يكتب رسالة شعرية بدم الأسد إلى ابنة عمه، ويمضي في طريقه البعيدة إلى أن يمر بحية خبيثة، وقد كانت هذه الحية تؤذي المسافرين بل تقطع عليهم طريقهم فلا يجرؤون على عبوره، ولكن عمه يلحق به في محاولة لإنقاذه من شر الحية، فيجد بشراً قد قتلها، فيعودا معاً، فيعترض سبيلهما فتى من الفرسان الشجعان، وتقع معركة يتغلب فيها الفتى الفارس المجهول على بشر بن عوانة، ويتضح في آخر الأمر أن الفارس المجهول لم يكن إلا أحد أبناء بشر، وأن هذا الفتى كان يهوى فاطمة التي كان يهواها أبوه أيضاً، فيقرر الأب أن يزوج ابنه من هذه الفتاة ، نازلا عن حقه فيها.

ويتخذ التوقيت أحياناً عند البديع شكلاً سريعاً، كما نجد ذلك واضحاً في المقامة المضيرية التي تمر حوادثها سريعة متتالية في سرعتها، بحيث لا تكاد تتجاوز في مجموعها مقدار ساعة من الزمن.

أما من حيث الإيقاع، وهو: التغير الموجي في القصة(11) أو ما يمكن أن يسمى بتجدد المناظر من الناحية المادية، وتلون الأفكار والعواطف من الناحية النفسية، فلا تخلو منه المقامات القصصية للبديع.

ومثال ذلك في المقامة البشرية، إذ نجد عم بشر بن عوانة، إنما يطلب مهراً غالياً في ابنته فاطمة، لما كان يعلم من خلاعة ابن أخيه وبطشه وسوء أخلاقه، فطلب إليه من المهر ما طلب، وطمعاً في أن يهلكه الأسد أو تقضي عليه الحية، ولكن العم لا يكاد يقرأ الرسالة الشعرية حتى يندم على ما ورطه فيه ابن أخيه الشجاع، فيلهب ألهوب فرسه ليلحق به قبل أن تهلكه الحية.

وهذا تغير عاطفي حدث داخل هذه المقامة، ولم يكن متوقعا في بدايتها.

الشخصيات في المقامة:

كانت مواقف البديع من شخصياته تتغير بين مقامة وأخرى، فبينما نجده أحياناً يسمو بشخصيات مقاماته إلى درجة علياً، كما يتجلى ذلك في المقامة الجاحظية(12)، حيث الاسكندري فيها ناقد عالم بفنون القول الجميل، كما نجد الاسكندري نفسه في المقامة المضيرية سيداً وقوراً، فإننا نلفيه يزدري هذه الشخصيات ويحتقرها، ويسخر منها، كما نجد في المقامة الدينارية (13) التي يجعل البديع فيها الاسكندري من جلساء الشحاذين المحرومين ببغداد، فيمر بهم عيسى بن هشام، فيخطر له خاطر غريب، وهو أن يبذل ديناراً، لأشحذ تلك الجماعة لساناً، فيزعم الاسكندري أنه هو، ويزعم شحاذ آخر، بل إنه هو، فيقول لهم عيسى بن هشام: «ليشتم كل منكما صاحبه، فمن غلب سلب، ومن عز بز»، فيضطر الاسكندري، وهو الشحاذ الحريص على المال، إلى شتم صاحبه شتما قبيحا مقذعا، فيجيبه الشحاذ الآخر بشتم أقبح منه و أقذع.

يدل ذلك على أن البديع لم يكن يحترم شخصياته ويحبها دائماً، بل كان يعقها ويثور عليها، ويسخرها للاستهزاء بها(14).

ونجد البديع يقف موقفاً محايداً بحيث لا يريد لشخصياته لا الخير ولا الشر، كما يتضح لنا من المقامة الموصلية(15) التي يضرب في الجزء الأول منها الاسكندري وصاحبه عيسى ابن هشام ، ضرباً شنيعاً، فينجوان ولا يكادان، ولكنهما آخر الأمر يجنيان خيراً كثيراً بفضل ما دبراه من حيل.

إن شخصيات المقامة عند البديع بسيطة جداً، مرحة أبداً، لا تتحفظ في النقد حين تريده، ولا في الجرح والسخرية حين تبغي إليهما سبيلاً، وطبائعها لا تكاد تتغير بالرغم من كل شيء، فالاسكندري هو هو ، من حيث جوهر شخصيته، في كل مقامة ، فشخصياته كما يقول علماء فن القصة، ثابتة لا نامية(16).

والشخصيات الرئيسية عند البديع لم تكد تتجاوز بضع شخصيات أقام عليها مقاماته المختلفة كلها، وأهمها: الاسكندري نفسه، ثم عيسى بن هشام الذي كثيراً ما يقوم بالدور الرئيسي في المقامة حسب ما نجد في البغدادية، ثم التاجر البغدادي الثرثار، الذي يقوم بدور البطولة في المضيرية، ثم شخص أطلق عليه بشر بن عوانة في البشرية، ثم صاحب الحمام في الحلوانية.

أما الشخصيات الأخرى فإنها على كثرتها في مقاماته، واضطرابها فيها هنا وهناك، فإنها ثانوية، والبديع لا يعنى بها، بحكم أن كثيراً من مقاماته كتبت في صورة أقاصيص مركزة.

ومما يتصل برسم الشخصيات الحوارُ في العمل القصصي، ولم يكن البديع يكثر منه ويقحمه أنى اتفق له، بل كان يتخير له مواضعه، فيحسن في المقامة ويتخذ مكانه المطلوب فيها.

كان البديع يتخذ من الحوار مدرجة لانسياب العمل القصصي داخل المقامة، كما نجد ذلك في الأسدية(17) مثلاً، إذ يسير الحوار حسب تغير المواقف، ويمهد لسير الحوداث تمهيداً طبيعياً، قائماً على حبكة قصصية بارعة، ففي قول اللص أول الأمر: «ألا تقيلون في هذا الظل، على هذا الماء العذب؟»، حلاوة ولين ورقة، أما عندما خاطب ابن هشام وقد تكشفت نيته في السلب والنهب: «اسكت يا لكع»، فإن قوله قد اخشوشن وقساً وغلظ.

إن الحوار في المقامات البديعية القصصية، يعبر عن نفسيات الشخصيات تعبيراً ملائماً كل الملائمة للمواقف التي تعالجها المقامة، من أجل ذلك، كان هذا الحوار حياً، رشيقاً، خفيفاً، يضفي على المقامة روعة فنية ، لا تقل عن أي روعة فنية نجدها في حوار آخر، في عمل قصصي ناجح.

أما قضية المكان والزمان أو البيئة، فإن البديع لم يكد يعيرها كبير اهتمام، وإنما كان اهتمامه مصبوباً على رسم الشخصيات، وعلى أن وصف البيئة: وجوده أو عدمه، ليس مما يقلل أهمية حظ القصة في المقامة عند البديع، فإن كثيراً من الكتاب إلى اليوم، لا يعنون بوصف البيئة في قصصهم، وإنما يعنون برسم نماذج من الشخصيات الحية(18)، وكذلك كان البديع.

العقدة في المقامة :

العقدة في مقامات البديع القصصية متينة، قوية، لا تقل عن أية عقدة في أي عمل قصصي فني، وهي تقوم أحيانا على الصراع الحاد، كما نجد ذلك في المقامة الأسدية التي يبلغ فيها الصراع غايته، فتزهق أرواح، وتحدث مصادمات عنيفه بين الشخصيات، لأن القارئ لا بد أن يتطلع إلى معرفة مصير عيسى بن هشام، وقد قتل اللص أحد أصحابه وشد أيدي الآخرين. ومثل ذلك يقال في البشرية التي تقوم العقدة فيها على حب معرفة مصير بشر بن عوانة، وقد ذهب إلى قتال الأسد، ثم الحية، ثم قتال هذا الفارس المجهول، وهذا الصراع الفني العنيف هو الذي يقوي العقدة القصصية، ويكثر من نجاحها.

بيد أن العقدة القصصية في المقامات البديعية، لا تقوم أحيانا على صراع البتة ، وإنما تقوم على مجرد حب التطلع، كما في المقامة المضيرية، إذ تقوم العقدة على سوء التفاهم بين الشخصيتين فيها: أحدهما يريد أن يتكلم فقط –التاجر–، والآخر يريد أن يأكل فقط –الإسكندري–.

إن معظم المقامات تنتهي بنهاية واحدة، ولكن ذلك ليس مذمة، ولا يمكن أن يضعف من قوة العقدة فيها، إذ إن طريقة معرفة البطل وصفاته ومصيره من أول القصة، تعد سبقاً للأدباء العرب عن أدباء الغرب، وهم الذين أصبحوا يكتبون أقاصيص على هذه الطريقة، ويصورونها أشرطة تمثيلية.

ويتلخص رأي الدكتور عبد الملك مرتاض، في أن بعض المقامات تشتمل على العناصر القصصية الرئيسية، وهي: الحبكة والشخصيات والعقدة، ومثال ذلك المضيرية والبشرية والحلوانية والدينارية والجاحظية والأسدية والبغدادية والموصلية وغيرها.

ويؤيده فيما ذهب إليه، الدكتور محمد رشدي حسن، إذ يدرس أركان القصة المتحققة في المقامة من: الموضوع وفكرته وهدفه، والشخصيات وحوارها، والعقدة وحلها، ليخلص إلى أن بعض المقامات بها بذور القصة الحديثة، فيضيف إلى المقامات القصصية السابقة كلا من: الأصفهانية والأرمنية والصيرمية والخمرية والمطلبية(19).

ويؤيدهما كذلك الدكتور مصطفى الشكعة، فيعتبر محاولة البديع في مقاماته أول محاولة عرفت في العربية لكتابة

القصة، ويدرس المقامة من خلال أصول القصة الناجحة التي تعتمد على العقدة والغرض وعنصر الحركة والمفاجأة وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية، فتتحقق لديه تلك الأصول في بعض المقامات مثل : الموصلية والحلوانية والأسدية والبشرية، ومن ثم صرح بأن بديع الزمان هو الرائد الأول للقصة العربية(20).

إن كلا من هؤلاء الباحثين الثلاثة، قد وقف موقفاً متوسطاً، ذا حيطة وحذر، فلم يعدّوا من جنس القصة إلا مقامات معلومة، بعنواناتها، ومعظمها كان من تدبيج البديع نفسه(21). وباحثون آخرون عدّوا المقامة قصة أو أقصوصة، فهذا مارون عبود يصرح بأنها قصة «والفرق بينها وبين قصص اليوم، كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك –رحمه الله– ورحمني معه، ولكن ليست كل مقامات البديع قصصاً، فقسم منها لا شيء، والقسم الآخر شيء عظيم، وحسب الرجل ما خلف، إنه لفنان بديع»(22).

بينما يعد أحمد علبي البديع صانع أقصوصة، ويمثل على ذلك بالمقامة الحلوانية، ثم يقول: «ولنزيد الأمر وضوحا نطرح على المتلكئين بين لا ونعم التعريف المتعارف عليه لفن الأقصوصة فنقول: الأقصوصة تقوم على تصوير مشهد عابر، أو إيراد موقف يتحلى بنكتة شفافة، أو رسم سلوك قد يصدر عن إنسان في فترة ساخرة حرجة، فالأقصوصة هي لمسة قصصية فنية»(23).

والرأي ذاته، هو ما قال به الدكتور زكي مبارك، من أن فن المقامات هو أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع الهجري، وهو «القصص التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خاطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون»(24).

وكذلك فإن الدكتور محمد نجم يعد كتّاب المقامات هم أول من حبا نحو الأقصوصة، لكنه يعد العنصر القصصي فيها ضعيف، إذ إنها تخلو من أهم مقومات الأقصوصة، وهي الحادثة الواحدة، كما أنها تخلو من الشخصيات القصصية الحية، كما أن أسلوبها المقيد المتكلف يذهب ببقية الحياة الباقية فيها، وبوحدة تأثيرها في نفس القارئ وهذا لا ينفي أن هناك مقامات – كالمضيرية لبديع الزمان – بلغت مبلغاً كبيراً(25).

إذن، ليست كل مقامة تصلح لأن تكون قصة، أو حتى أقصوصة، فهل ضل الباحثون في مقارناتهم تلك؟ يجيبنا الدكتور شوقي ضيف، وهو يتحدث عن المقامة، قائلاً: «وعمي على كثير من الباحثين في عصرنا، فظنوها ضربان من القصص، وقارنوا بينها وبين الأقصوصة الحديثة، ووجدوا فيها نقصاً كثيراً، وهذا حمل لعمل بديع الزمان على معنى لم يقصد إليه، فكل الذي قصده أن يضع تحت أعين تلاميذه مجاميع من أساليب اللغة العربية المنمقة، كي يقتدروا على صناعتها، وحتى يتيح لهم أن يتفوقوا في كتاباتهم الأدبية... فالقصص فيها ليس أساساً، وإنما الأساس العرض الخارجي والحلية اللفظية. وكان لذلك وجه من النفع فإن الأدباء انساقوا إلى الثروة اللفظية، وأخذوا يبتكرون صوراً جديدة للتعبير ولكن في حدود سطحية، وكأنهم ألجموا عقولهم وأطلقوا ألسنتهم، فلم يتجهوا بالمقامة إلى وصف حوادث النفس وحركاتها، ولا إلى العكوف على الوجدانات والمشاعر والعواطف وتحليلها(26)، وإنما اتجهوا إلى ناحية لفظية»(27).

وعند عقد المقارنة بين القصة والمقامة، بغية معرفة الفوارق بينهما، فإنا نجد التنويع في المواضيع هو من أصول الأقصوصة، بينما ألفت أكثر المقامات على موضوع واحد هو «الكدية»، وليس التنويع في حيل الاسكندري سوى تنويع فرعي لا يخرج عن دائرة التكدية.

ولا تهتم المقامة إلا في حياة البطل، وتهمل ما سواه من الأشخاص الذين يلتقيهم، فلا تبين علاقته بهؤلاء الأشخاص،

إلا بعبارات عامة مبهمة، تطلعنا على وقوعهم في شَرَكِه، ولا يكشف لنا من نفسياتهم سوى جوانب باهتة لا يعتد بها، وهي بهذا التركيز على البطل –أبو الفتح الإسكندري– تجعل المواقف أو الحوادث التي يتعرض لها متشابهة تشابها كلياً في بعض الأحيان، بينما تستقل كل أقصوصة بأشخاصها وحوادثها الخاصة.

والمقامة في عرضها لتصرفات البطل ومزاياه من احتيال وفصاحة وذكاء وجرأة لم تعرض لرسم تطور نفسيته، ولم توحد بين سجاياه وتصرفاته في لوحة واحدة، أو عدة لوحات تقر في ذهنك فكرة عامة شاملة عن شخصيته.

من ذلك كله يتضح أن الحوادث والتصرفات التي تبنى عليها الأقصوصة قلما قصد إليها البديع، وإنما كان هدفه هو تبيان الحيلة التي يصطنعها بطله في الوصول إلى غرضه من الكدية، وإظهار مقدرته في اللغة وفنون المعرفة.

ثم إن أسلوب المقامات لا يداني من قريب أو بعيد أسلوب الأقصوصة، فهو أسلوب كثيف، لا يراعي البساطة في السرد، والسهولة في الأداء القصصي(28).

قد تؤلف القصة لندرك حقيقة ما، أما في المقامة فإن الحقيقة مشوهة، إذ يسمح لنا بادراكها من خلال وجهات نظر الشخصيات فقط، وهكذا فقد شوّهت الحقيقة لنا بمجاراتهم في الزاوية التي يرونها منها. ولذا، فالعالم كما يقدم لنا عالم ذاتي، عالم ليس هو العالم الذي يخبرنا العقل به، ولكن كما يتصور الإسكندري وعيسى وجوده، مع كل نقائصهما. ولأنهما رجلان محتالان، يسلبان الناس أموالهم بعد كسب ثقتهم، ولأن إدراكهما الحقيقة سطحي، فنحن مدعوون لأن نشك في قبولهما لها. وهما لا يتعلمان أبدا، في حين أنه يطلب إلينا أن نستخلص استنتاجات معينة من فشلهما، وعلى المستوى الأبسط فنحن قراء سرعان ما نتعلم أن نتوقع حقيقة أن المتحدث الفصيح الذي يظهر في مقامة إثر مقامة سيكون الإسكندري حتما، ولكن عيسى لا يتعلم أبدا فهو يواصل الوقوع ضحية لمن يخدعه، بعد وقت طويل من تعلمنا ألا نثق بالمظاهر(29).

وبالرغم من أوجه التآلف بين المقامة والقصة، فإن بعض الباحثين ينفون ذلك بالكلية، لأن المقامات «وضعت في شكل حوار قصصي، لكن هذا الحوار يأتي على الهامش لأن القصد الأول في ذهن المؤلفين كان الإتيان بمجامع من الألفاظ، والأساليب التي تشد السامعين»(30).

وهذا ما ينادي به الدكتور سيد حامد النساج، إذ إن «الخطابية والمباشرة والاستشهادات الطويلة المملة لا يمكن أن تكون من سمات القصة القصيرة الجيدة... القصة القصيرة تقوم على الانتخاب من الواقع، ودقة الأسلوب، والحوار المركز الحي، والصراع الدرامي، الذي ينمو بالحدث، أو يصعد بالفكرة، أو يجلي جوانب خفية من الشخصية، ولا بد لكل قصة قصيرة من أن تكون لها وحدتها الخاصة، حيث يلتحم الشكل والمضمون معاً، أما إذا تكررت الصور –كما في المقامة– وإذا تشابهت الشخصيات، وأعيدت الاستشهادات، وحامت الموضوعات في حلقة واحدة مفرغة، وسجل كل ذلك بلسان واحد لا يتبدل، وتشبيهات لا تتنوع، فأين يكون الفن المتجدد إذا؟ وأين هي العلاقة بين المقامة والقصة القصيرة؟»(31).

ويؤيده في ذلك محمود تيمور، إذ يصرح بأن المقامة «ليس لها أي قيمة قصصية، وإن كانت وضعت في القالب القصصي، لأنها خلت من أهم مميزات القصة، وهو الحادثة أو العقدة، كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة، وتحليل نفسياتها، ودرس أخلاقها»(32).

وخلاصة القول أن المقامة تأتلف مع القصة في بعض الخصائص، ويتجلى ذلك في عدة مقامات، وليس في كل

المقامات، مما يعني أن المقامة تحمل بذور القصة، وليست بقصة.

وكان من الممكن لفن المقامات أن يوم مقام القصة في الآداب الغربية، «لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة الى المماحكات اللفظية، والألغاز اللغوية، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر»(33).

ثانياً: بذور الفكاهة

وجدت في العصر العباسي ظواهر كثيرة ساعدت على ازدهار فن الفاكهة، ولعل أهمها هو رقي العقلية العربية التي استطاعت استيعاب الفكر الجديد، وما رفدتها به الحضارات الأخرى.

وتنوعت مصادر الثقافة في تلك الفترة، ونمت ثقافة الفرد وتعاظمت، ورفدت الثقافة العربية بروافد جديدة نالت قبولا من جهة ورفضا من جهات أخرى، مما ولد احتكاكا ثقافيا جعل هذا الفن يزدهر.

إن مجتمعا كالمجتمع العباسي يجتمع فيه العديد من التناقضات لحري به أن يشهد نمو أدب الفكاهة والسخرية، فالمذاهب الدينية تتصارع، والعرب والشعوبيون يسخر بعضهم من بعض، وصراع الطبقات يغذي هذا الاتجاه، ليولد ذلك كله أدبا فكاهيا يوجه ويسخر وينتقد.

ولقد كان الطابع المميز لهذا العصر هو التثقيف والتعليم، ولكن هذه الغاية كانت تغلف بقالب فكاهي أو قصصي لتطرد الملل، أو لتموه على السامع، أو لأن هذا الأسلوب يروق للسامع. وكان من جملة المؤلفات في أدب الفكاهة والسخرية، مقامات بديع الزمان الهمذاني(34).

لقد وصف بديع الزمان بأنه: «خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف»(35)، وله قدرة خارقة على بعث الفكاهة، وانتزاع الضحك من أعماق القلب. نلمس ذلك عند استعراض رسائله، أما مقاماته فهي أكثر فكاهة وأوفر مرحاً وإضحاكاً، ومثال ذلك في المقامة الحلوانية»(36).

إذ يبدؤها عيسى بن هشام بوصف الحمّام والحجّام وصفاً فكهاً خفيفاً، فقد دخل الحمّام، وقصّ كيف لطّخ الرجل رأسه بالطين لكي يحجزه لنفسه، ثم يجيء الثاني ويدلكه دلكاً شديداً، ويغمزه غمزا يهد أوصاله ، ثم كيف اختلف الرجلان عليه، كل يدعيه لنفسه لكي يفوز بالأجر، كان ذلك انتقالاً بالقارئ من الإحساس بالفكاهة إلى الابتسام.

ثم يصور المشاحنة بين الرجلين أمام صاحب الحمّام، وكل يدعي الرأس لنفسه، هذا يقول أنا صاحبه لأني لطّخت طينه، والثاني يقول بل أنا مالكه لأني دلّكت حامله وغمزت مفاصله، فهذه المشاحنة الضاحكة ضرب جميل من ضروب النزعة الفكاهية.

والأدهى من ذلك أن يطلب صاحب الحمّام من عيسى بن هشام أن يشهد الحق فيما إذا كان رأسه يخص أحد العاملين، فيدهش عيسى هذا الأمر ويستنكره، ويقسم أن الرأس رأسه قد صحبه في الطريق، وطاف معه بالبيت العتيق، فيستنكر صاحب الحمّام من عيسى هذه الشهادة – الزور– ثم يردف قائلا له: اسكت يا فضولي، وتلك ولا شك محاورة ضاحكة خفيفة الروح .

ثم هذا التخريف الرهيف العذب البليغ من الحجّام الذي زار «قم» وصلى بها التراويح بين أهل السنة والجماعة. وليست «قم» إلا مدينة شيعية متعصبة، ثم يغرق الحجّام في تخريفه ذاكراً مد النيل، وإغراق القناديل، ويعلم الله والناس ان النيل بمصر لا بعراق فارس، وأن القناديل لا تضاء في «قم» إذ ليس

بها صلاة تراويح، ولا إضاءة مصابيح. كل هذا يصور مبلغ قدرة البديع على خلق الفكاهة وصياغتها وعرضها(37).

وهو ما يؤكده غير واحد من الباحثين، فالفكاهة في المقامة الحلوانية، فكاهة فنية ناجحة، «قصد صاحبها إلى صياغتها فأنزلها في حبكة حية، ورمى إلى أن تحرك أعماقنا بمتعة هي وراء الحروف والجدار اللفظي للكلمات»(38)، أو كما يقول الدكتور زكي مبارك: «وللقارئ أن يتأمل الدعابة في هذه الأقصوصة، فإنها غاية من الظرف»(39).

ومن الأمثلة على المقامات الضاحكة(40)، المقامة البغدادية(41)، وهي ضرب خفيف الروح من ضروب الفكاهة، التي يصورها البديع على لسان رجل محتال هو عيسى بن هشام الذي استغل سذاجة السوادي وأفهمه أنه صديقه، وصديق أبيه وتصوير البديع استدراج عيسى للسوادي تصوير لطيف بارع، حتى ظن السوادي الساذج المغفل أنه مدعوّ على مائدة الصديق عيسى بن هشام، فلم يعارض في كثرة المشترى من أنواع الطعام الفاخر بالثمن الموجع، ولم يعلم أنه الغارم في النهاية.

وتنتهي المقامة الضاحكة المضحكة، بأن يحتال عيسى بن هشام حتى يهرب من السوادي المغفل، الذي يستبطئ عيسى فيهم بالانصراف وحيداً، فيطالبه الشّوّاء بثمن الطعام فيجيب بكل سذاجة وغفلة، أنه أكله ضيفاً، فيكون نصيبه اللكم واللطم من الشّوّاء الذي يصيح مستنكرا: هاك ومتى دعوناك؟ فيدفع السوادي الثمن، وهو نادم متحسر حزين.

وفي المقامة الدينارية(42) مهاجمات بين شخصين متسابقين على دينار يعطى لأيهما أشتم من صاحبه، ولقد أورد البديع في هذه المقامة طائفة من الشتائم المقذعة المنتقاة، ولو أن بها كثيرا من الفكاهة اللطيفة مثل قول أحدهما: يا أم حبين، يا رمد العين، يا غداة البين، يا فراق المحبين، يا ساعة الحين، يا مقتل الحسين، يا ثقل الدين... فيجيب الثاني إحابات لاذعة، بشتائم مقذعة منها: يا زوال الملك، يا هلك الهلك، يا أجر من قلس، يا أقل من فلس...

ومن أجمل ما كتب البديع في الفكاهة، المقامة المضيرية(43)، التي يصور فيها ثرثرة رجل دعا أبا الفتح الإسكندري إلى أكلة مضيرة، ثم أخذ يثرثر ثرثرة طويلة ممعنة في الطول، ثقيلة ممعنة الثقل، يصف زوجته وجمالها وطاعتها ورقتها وبراعتها في الطهي، ثم داره وكيف اشتراها وحيطانها وحصيرها والنجار الذي يصنع أخشابها واسمه وحذقه والخوان والغلام والطست والإبريق، حتى لم يترك ما يخطر على البال إلا فصل تاريخه تفصيلاً، ففكر الضيف في الهروب واحتج بحاجة يقضيها، وهنا تحدث الطامة الكبرى حيث يصف المضيف الكنيف (الحمّام) بأنه يزري بربيعي الأمير وخريفي الوزير، أعلاه مجصّص، وأسفله مصهرج، وسقفه مسطح، قد فرشت أرضه بالمرمر، يزل عن حائطه الذر فلا يعلق، ويمشي على أرضه الذباب فيزلق... حينئذ يضيق ذرع الضيف، وينفذ حلمه، ويجري نحو الباب لأنه لم يكن قد وضع الكنيف في الحساب، فيجري المضيف وراءه، ويطارده صائحاً: يا أبا الفتح المضيرة، فيردد الصبيان صياحه وقد ظنوا أن هذا هو اسمه، وذلك هو لقبه، فيأخذه الضجر، ويرمي أحدهم بحجر، فيلقى الحجر بعمامته، فيغوص في هامته، فتأخذ أبا الفتح النعال، بما قدم وحدث، وينال من الصفع ما طاب وخبث، ثم يحشر إلى الحبس فيقيم فيه عامين بسبب مضيرة النحس، فينذر ألا يأكل مضيرة ما عاش.

«إن هذه المقامة من أجمل وأطول وأرق وأفكه ما كتب البديع، وهي فكهة كل الفكاهة تأخذ بمجامع القلب، فتهزه من الضحك هزا يمسح عنه المتاعب والآلام»(44).

عبر هذه المقامات الأربعة: الحلوانية والبغدادية والدينارية والمضيرية، نكشف عن الفكاهة في المقامة، ولكن ذلك لا يطّرد في كل ما كتب من مقامات، مما يعني أننا لا نستطيع أن نعد المقامة فنا فكاهيا، إنما هي تتضمن بذور الفكاهة، وحسبنا أننا نتعلم ونضحك ونستمتع في الوقت نفسه.

ثالثاً: بذور المسرحية

يمكن القول –بكثير من الوثوق– إن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة، قبل منتصف القرن التاسع عشر.

وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل.

وشكل آخر يمتاز بالرتابة، ويتمثل في جلوس الخليفة على عرشه، وهو مشهد حافل بالألوان والأضواء والحركة المرتبة من قبل، إذ يجلس الخليفة على كرسي مرتفع في عرش أرمني من الحرير أو الخز، ويلبس قباء أسود من الحرير، وعلى رأسه عمامة سوداء، ويتقلد سيف رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، ويلبس خفا أحمر، ويضع بين يديه مصحف عثمان، وعلى كتفه بردة النبي – صلى الله عليه وسلم–، ويمسك بقضيب. ويقف الغلمان والخدم من خلف السرير وحواليه، متقلدين السيوف، وفي أيديهم بعض أسلحة الحروب. وكان يقوم من وراء السرير وجانبيه خدم صقالبة، يذبون الخلفية بالمذاب المطعمة بالذهب والفضة، وتمد أمامه ستارة ديباج، إذا دخل الناس رفعت، وإذا أريد مدت.

فهذا منظر مسرحي لا شك فيه، لم تغب عنه حتى الستارة، ترفع إذا بدأ المشهد بدخول الناس، وتمد أمامه مؤذنة بانتهاء اللعب، إذا ما شاء المخرج والممثل الأول في المشهد(45).

إن شيئاً من النشاط المسرحي رافق ظهور المقامة، وإذا أردنا أن نتتبع مزايا العمل المسرحي فإننا سنجدها تتمثل بصورة وافية في المقامات، فكلّ مقامة يتوافر فيها حدث معين، وبقليل من التحوير يتحول الحديث فيها إلى حوار، فيها بطل واضح السمات بيّن القسمات، حين ينفعل أو يتظاهر بالانفعال، وحول هذا البطل أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار، وينطلق الشخوص في أدوارهم بما يتلاءم وطبيعتهم، فالعمل والحوار ماثلان أو كالماثلين في كل مقامة، والمشهد معروض بحيث يسهل عرضه على المسرح.

وفي كل مقامة شبه حرص على وحدة المكان الذي يجري فيه الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة البطل، فاتخاذ البديع لهذا الإطار المسرحي، جعل مقاماته تصلح لتكون مسرحيات قصيرة هزلية، وفي التزام هذه الوحدات ما يبسط العمل المسرحي، ويصرف المشاهدين نحو مضمون المسرحية.

يتخذ اليديع من الدار أو ميدان القتال أو المسجد مسرحاً، وهكذا نجده حريصاً على وحدة المكان الذي يتخذه إطارا لحكاياته، ويحرص على وجود جمهور غير قليل من الناس، يلتفون حول بطله، وهذا الحرص على إقحام الجمهور في الحكاية وإدماجه في الدور وإشراكه في تجسيد الحدث ميزة لها أهميتها في العمل المسرحي. وهذا الحرص على رسم صورة دقيقة للمكان، وما يحيط به، وما يشتمل عليه، بحيث يسهل تصويره أو يسهل إقامة مثله على مسرح من المسارح، كل ذلك من العناصر التي لا بد منها في العمل المسرحي(46).

ولقد أشار إلى إمكانية المقامات التمثيلية غير واحد من المستشرقين، ومن الباحثين العرب، فهذا المستشرق نيكلسن

Nicholson يصرح قائلا: «ونجد في مقامات الهمذاني قرباً من الأسلوب التمثيلي المسرحي»(47)، وهذا الدكتور مصطفي الشكعة يؤكد قائلاً: «إن بعض هذه المقامات لو رتب حوارها قليلاً، وسميت أشخاصها، لكانت من أمتع المسرحيات وأبرعها، كما هو الحال في المقامة الحلوانية»(48).

ويتبني الدكتور إبراهيم السعافين هذا الرأي، فيلتمس القيمة المسرحية في المقامة الحلوانية، حيث تبدو لغتها أداة فائقة في تحقيق ملامحها تلك(49).

أما الدكتور عبد الهادي عطية، فإنه يرجح تمثيل المقامات تمثيلاً مسرحياً(50)، يظهر مضمونها، والهدف منها، ويثري لغة المشاهدين، ويمتعهم بألوان من فكاهات أبي الفتح ونوادره وطرائفه. وفي سبيل ذلك يقدم تجارب لبعض المقامات، حتى تعرض عرضاً مسرحياً، أو تمثيلياً على شريط مصوّر، فمن هذه التجارب: المقامة الأسدية(51) إذ يمكن تمثيل أحدثها على النحو الآتي:

«المشهد الأول: منظر الراوي في صحبة أفراد يأخذون الطريق إلى حمص معتلين ظهور الجياد، وهبوطهم وادياً، وربطهم الأفراس، وميلهم مع النعاس.

المشهد الثاني: طلوع السبع عليهم، وحركة الخيل المضطربة، وإمساك كل واحد بسيفه، وتقدم الفتى إلى الأسد، وصرع الأسد له، وتقدم آخر إلى الأسد حتى كاد أن يصرعه الأسد، وتقدم الراوي ورميه الأسد بعمامته، وقيام الفتى ليجأ بطن الأسد، وهلاك الأسد وإرجاع الخيل، وتجهيز الميت ودفنه، وعودتهم إلى الفلاة، ومواصلة السير.

المشهد الثالث: ظهور فارس يحكي قصته، ويعرض خدمته إياهم، وموافقتهم على ذلك وإشارته عليهم بعين الماء في سفح الجبل، وسيرهم نحوها، وقيلولتهم في الظل، وخدمة الفارس لهم.

المشهد الرابع: غدر الفارس وضرب اثنين بسهمين نافذين، وأمره إياهم أن يشد كل واحد منهم يد رفيقه، وطاعتهم أوامره، وصفعه إياهم، ونزعه ثيابهم، وأمره الراوي أن يخلع خفيه، وحيلة الراوي حتى تمكن من إثبات سكين في بطن الفارس، وخلع الراوي أيدي الصحبة، ومواصلة السير في الطريق إلى حمص.

المشهد الخامس: الوصول إلى حمص، ورؤية أبي الفتح الإسكندري ومعه ابن وبنيّة وجراب وعصيّة، يشحذ، وحكاية ما دار بين الراوي والبطل.

والعقدة هنا في تعرض الراوي وصحبته للمخاطر ما بين الأسد، والفارس، وفي التخلص منهما، والوصول إلى حمص، وهي مسرحية من نوع المأساة أو قصة من قصص الحوادث العنيفة»(52).

وعلى الرغم مما يوجد في المقامة من عناصر المسرحية، فإن الدكتور سيد حامد النسّاج ينفي ذلك، ويعتبره رأيا لا يستند إلى أدلة دامغة، «ذلك أنه يبتعد تماماً عن أصول الفن المسرحي الذي يعتمد أساساً على درامية الحدث، وعلى الصراع، وعلى الحوار الحي، وعلى الشخصيات القوية النامية، وعلى الحركة المتصاعدة، حيث الكلمة الهادفة المحسوبة المدببة، والشخصية المرسومة بدقة، وبكل أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية. وغير ذلك من عناصر ليست متوافرة في المقامة، بل قل إنها غير موجودة، إذ إنها تعتمد –فقط– على راوية يروى شيئا متشابها، وعن شخصية معروف –سلفا– هدفها وطباعها وما قد تتفوه به. اللغة غير فنية، وإنما هي لغة ممطوطة. المناقشات تطول إلى حد غير مقبول. الحشو كثير، الاستطرادات تبعث الملل وتدفع إلى الفتور. بمعنى أنه لا توجد أدنى علاقة بين المقامة والمسرحية، فلا وجه للشبه بينهما؟(53).

وخلاصة القول، إن المقامات وإن كانت تحمل بذرة المسرحية، من حرص على وحدة المكان، ووحدة الزمان، ووحدة الحدث، وحرص على إقحام الجمهور في تجسيد الحدث، وحرص على تصوير المكان بدقة، فإننا لا نستطيع أن نعتبرها فناً مسرحياً، فما لم يقصده المؤلف، ولم يسع إليه، لا يحق لنا أن نحمله فوق ما يتحمل.

رابعاً: بذور الشعر

إذا كانت الغاية العظمى من نظم الشعر هي المديح ، لما ينتج عنه من صلات وهبات، وإذا كان على الشاعر أن يبتدئ بالبكاء على الأطلال وظعن المحبوبة، استمالة للممدوح، ومن ثم يصف رحلته وما عاناه أثنائها إلى أن يشرع في المديح، فإذا بالممدوح يقدم بالصلات والهدايا، وكأنه يحس بدين نحو الشاعر. إذا كان ذلك كذلك، فهل ثمة تشابه بين المقامة والقصيدة؟

لقد رأينا الشخصيتين الرئيستين في المقامات تجولان العالم، ومحكوم عليهما بالتطواف المستمر، إحداهما عيسى بن هاشم طلبا للأدب، والأخرى أبو الفتح لإنتاجه والانتفاع منه، أبو الفتح دائب البحث عن الكريم، ويقايض بفصاحته هبات الراوي، والجمهور، وعطايا سيف الدولة؛ مما يدلّ على أنّ القصيدة لم تعد هي القالب الوحيد للمديح إذ صار السجع –الذي عرف ازدهارا متألقاً في القرن الرابع– ينافس الشعر، أيما منافسة(54).

يضاف إلى ذلك، أن المقامات تكاد لا تخلو من الشعر على لسان كل من الراوية والبطل، والشعر الذي ورد على لسان كل منهما إما أنه لهما، بمعنى أن هذا الشعر من بنات أفكار البديع نفسه، وإما أنه ورد من شعر غيرهما، بمعنى أن البديع تمثل بهذا الشعر ليبين به ما يريد من توضيح لمعنى يقصده أو تمثيل لحالة يبينها، أو استشهاد لفكرة يثبتها.

إن الشعر الذي أورده البديع على لسان الراوية قد اتجه إلى مجزوءات البحور غالباً، ومن أمثلة ذلك ما ورد على مجزوء الكامل، ومنه قوله في المقامة البغدادية(55):

اعمل لرزقك كلّ آلة لا تقعدن بكلّ حالـــة

وانهض بكلّ عظيمة فالمرء يعجز لا محالة

وقد صرع البيت الأول ، فأتا به مرفلا ، مثل العروض .

وقد ينشد البديع شعراً على لسان الراوية على أوزان المنهوك والمشطور من الأبحر، كقوله في المقامة البشرية(56)، على لسان بشر بن عوانة العبدي، من مشطور الرجز:

تلك العصى من هذه العصيّة هـل تلـد الحيّة إلا الحيّـــة؟

وقد ينطق البديع الراوية شعراً على الأوزان التامة من البحور، منه مثل قوله في المقامة نفسها على لسان بشر وهو يخاطب ابنة عمه:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

وهي قصيدة تحتوي على ثلاثة وعشرين بيتاً على وزن الوافر، مفاعلتن ست مرات(57).

احتوت المقامات على مئة وسبعة وستين بيتاً، مما حدا بأحد الدراسين، أن ينظمها في جدول يتضمن : عنوان المقامة ، و عدد الأبيات فيها من شعر البديع، والغرض الذي قيلت فيه، من مديح أو استجداء أو وعظ وإرشاد أو تشاؤم أو حالة الناس المتغيرة التي لا تثبت على حال. مستخلصاً النتائج التالية:

1- البديع ماهر في الملاءمة بين الشعر والنثر، وبالعكس سواء أكان الشعر من نظمه أم مقتبسا من شعر غيره.

2- البديع فنان في رسم الصورة الاجتماعية، كتلك التي حاكتها

ريشته عن حياة الصعاليك في الجاهلية، وعن شجاعتهم وفروسيتهم على لسان شخصية أسطورية، توهم الكثير من الأدباء والنقاد أن بشر بن عانة شخصية تاريخية حقيقية.

3- البديع فنان في الاقتباس من شعر الأقدمين، إذا لم يجد بين جنبات شعره ما يناسب الغرض(58).

وعلى الرغم من موهبة البديع الفذه في تأليف الشعر، أو اقتباسه وتضمينه المقامات، فإن شعره – في الحقيقة – في خدمة نثره، أي أن نثره في المقامات كان مقصوداً قصداً، لأنه يشرع في إنشاء طريق جديدة في الأدب، يسلكها الأدباء من بعده، وما إيراده للشعر إلا ليثبت به حقيقة، أو يؤكد رأياً، أو يوضح ما غمض من بعض أحداث المقامات(59).

بمعنى أن البديع في تأليفه للمقامات، لم يقصد أن يكتب قصيدة، أو ينظم شعراً، ولو أراد ذلك، لاستغنى عن المقامات، وانصرف إلى تنميق أشعاره وتحسينها، تلك التي جمعت في ديوان مستقل، إنّ المقامات تتضمن بذور الشعر، ولكنها ليست شعرا على الإطلاق.

خاتمة: (ذبول المقامة)

إنّ المقامات نموذج أدبي فريد، اختلف الباحثون في تجنيسه، وتحت أي نوع أدبي يدرجونه، فهو يتضمن بذور القصة، والفكاهة، والمسرحية، والشعر، وهذه البذور أو العناصر أو المقومات، هي مادة بقاء المقامة، واستمرارها طيلة عشرة قرون، لما وفرته من تجديد ومتعة وطرافة، أما أن تكون المقامة واحدة من تلك الأجناس فلا، وهذا ما سعى البحث إلى تأكيده، والكشف عنه.

«فالمقامات فنّ ظهر في فترة من الزمن، مثّل ذلك العصر الذي نشأت فيه، وما من داع إلى تصنيفه في غيره من الفنون، إذ هو معبّر عن نفسه، فالمقامة أولاً وأخيراً هي المقامة، كانت تعبيراً عن المراحل التاريخية التي ظهرت فيها، واستجابة لذوق المتلقين حينئذ، وعلى هذا الأساس ينبغي فهمها ودراستها والحكم عليها»(60).

وإن هذه البذور التي حملتها المقامة طيلة رحلة حياتها، والتي ساهمت في بقاء المقامة، هي ذاتها التي ساهمت في فناء المقامة وذبولها، حتى يبست الأقلام عن مدّ نبتة المقامة، بمداد الحياة.

ذلك أنّ المقامة نوع أدبي مستقل، ينطبق عليها ما ينطبق على الأنواع الأدبية الأخري، من أنها تتطابق مع الكائنات الحية في النشأة والنمو والتطور والانقراض، كما يرى «سيموند»، أو كما يرى «برونتيير» بأنه كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، فالمنقرض من الأنواع الأدبيه والمنقرض من الأنواع والكائنات الحية، لا يفنى تماماً، وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه(61).

يتضح ذلك عندما ننظر إلى ما آلت إليه المقامة في العصر الحديث، من التفكك والتحلل إلى عناصرها المختلفة، التي ظلت تتكون منها، لأن هذا العصر هو عصر التخصص في الأنواع، ولم يكن من الممكن أن يقبل الذوق المعاصر فنا كفن المقامة يشتمل على عدة فنون في داخله.

«فقد رأينا الفن المقامي في العصر الحديث، يتفرع في مسالك عدة، بعضه يجنح نحو أدب القصة، وبعضه يجنح نحو أدب المقالة، وبالطبع فقد ظل البعض يكتبون على النسق الكلاسيكي، ولكنهم ما عادوا يصيبون حظاً من النجاح، إن هذا العصر هو عصر القصة، والمقالة، و«الكاريكاتور»، وهذه جميعها تغني عن فنّ المقامة»(62). وبذلك يكون لكل عصر ما يناسبه من فنون الأدب والتعبير، وما يزول أو يضعف فن أدبي، إلا ليؤذن بميلاد فن جديد، يناسب العصر الجديد.

الهوامش:

1- انظر: فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي، د. عباس الصالحي، الموسوعة الصغيرة، رقم 147، وزارة الثقافة بغداد، ص 26-40.

2- انظر: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، ص 362-363.

3- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ط3 ، 1964م، ص530-531.

4- أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. محمد رشدي حسن، وزارة الثقافة –مصر، 1974م، ص 22-23.

5- انظر: فن المقامات في الأدب العربي، د. عبد الملك مرتاض، تونس، 1988م، ط2، ص 473-474.

6- نفسه، ص 497-500.

7- مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 2002م. المقامة المضيرية: ص 122.

8- المقامة الحلوانية: ص 197.

9- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة – بيروت، ط7، 1979م، ص75-76.

10- المقامة البشرية، ص281.

11- فن القصة، ص 88.

12- المقامة الجاحظية، ص87.

13- المقامة الدينارية، ص246.

14- ومن الأمثلة أيضاً، المقامة البغدادية: ص71، والمقامة الحلوانية: 197.

15- المقامة الموصلية: ص115.

16- فن القصة: ص 103.

17- المقامة الأسدية: ص 35.

18- انظر: فن القصة، ص108-112.

19- انظر: أثر المقامة، ص25-29.

20- انظر: بديع الزمان الهمذاني، د. مصطفى الشكعة، دار الرائد العربي –بيروت، ط1، 1971م، ص289-307.

21- لقد صرح بهذا الرأي الدكتور عبد الملك مرتاض، في كتابه: مقامات السيوطي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1996م، ص11.

22- بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود، دار المعارف – بيروت، 1954م، ص37.

23- القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، أحمد علبي، مجلة الدراسات الأدبية، ج8، ع1-2، 1966م، ص 119-120.

24- النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، دار الجيل – بيروت، 1975م، ج1، ص242.

25- انظر : القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة – بيروت، ط3، 1966، ص 243.

26- وهو ما تحفل به القصة بالمفهوم الحديث.

27- المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف – مصر، 1964م، ص8-10.

28- انظر: بديع الزمان الهمذاني، فيكتور الكك، المطبعة الكاثوليكية – بيروت، 1961م، ص 98-100.

29- انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريك، جيمس مونرو، تر: د. خليل أبو رحمة، منشورات جامعة اليرموك، 1995م، ص98.

30- المقامات وأثرها في تراثنا العربي، طه هاشم، مجلة التراث العربي، ع11-12، السنة السابعة، 1976م، 25-26.

31- رحلة التراث العربي، د. سيد حامد النساج، دار المعارف – مصر، ط5، 1994م، ص143-144.

32- فن القصص، محمود تيمور، المطبعة النموذجية – مصر، ص42-43.

33- النقد الأدبي الحديث، ص535.

34- انظر: أدب الفكاهة عند العرب، د. عفيف عبد الرحمن، مجلة أوراق، ع4، 1981، ص21-24.

35- يتيمة الدهر، أبو منصور الثعالبي، ت محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، 1979م، ج4، ص257.

36- المقامة الحلوانية: ص197.

37- انظر: بديع الزمان الهمذاني، د. مصطفى الشكعة، ص272 -275.

38- القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص120.

39- النثر الفني في القرن الرابع، ص274.

40- انظر: بديع الزمان الهمذاني، د. مصطفى الشكعة، ص276-285.

41- المقامة البغدادية: ص71.

42- المقامة الدينارية: ص 246.

43- المقامة المضيرية: ص122.

44- بديع الزمان الهمذاني، د. مصطفى الشكعة، ص285.

45- انظر: المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، ع248، 1999م، ص33-49.

46- انظر: رأي في المقامات، د. عبد الرحمن ياغي، دار الفكر –عمان، 1985م، ص49-51.

47- انظر: بديع الزمان الهمذاني، د. مصطفى الشكعة ، ص290-292، نقلاً عن A literary Story Of Arabs by Nicholson p .329-s.329

48- نفسه، ص292.

49- لا يتوقف الأمر عند تلمس القيمة المسرحية في المقامة، بل أن بعض المسرحيين قدم المقامات من حيث هي أعمال مسرحية على نحو ما فعل المخرج المغربي «الطيب الصديقي» حين قام بعمل جريء تمثل في إخراج عمل سماه، مقامات بديع الزمان الهمذاني، انظر أصول المقامات، د. ابراهيم السعافين، دار المناهل – بيروت، ط1، 1987م، ص187-188.

50- انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، د. عبد الهادي عطية، دار المعرفة الجامعية – مصر، 1993م، ص321-327.

51- المقامة الأسدية: ص35.

52- مقامات بديع الزمان الهمذاني، د. عبد الهادي عطية، ص321-322.

53- رحلة التراث العربي، ص151-152.

54- من الأمثلة على ذلك أن ألفت ست مقامات في مدح خلف وهي: الناجمية والخلفية والنيسابورية والملوكية و السارية والتميمية، انظر: المقامات: السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تر عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ط1 ، 1993م، ص68.

55- المقامة البغدادية: ص71.

56- المقامة البشرية، ص281.

57- انظر: شعر الهمذاني على لسان راوية مقاماته، د. عبد الهادي عطية، 1999م، ص15-27.

58- انظر: بديع الزمان الهمذاني: حياته وشعره، موسى سليمان أبو الشيخ، رسالة جامعية، جامعة الأزهر، 1981م، ص186-193.

59- انظر: شعر الهمذاني على لسان راوية مقاماته، ص109.

60- دراسات في مقامات بديع الزمان الهمذاني ، أحلام الطباخي، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية ، 2003م، ص 224.

61- انظر: في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العرب– بيروت، ط1، 1993م، ص98، نقلاً عن: التطور في الفنون، توماس مونرو.

62- يقسم المؤلف المقامات في العصر الحديث إلى:

1- مقامات كلاسيكية، وتشمل: مجمع البحرين للشيخ ناصيف اليازجي، ومقامات البربير، ومقامات أبي الحارث للشيخ محمد البرواني، ومقامات محمد أفندي الجزائري.

2- مقامات قصصية، وتشمل: أحاديث عيسى بن هشام للمويلحي، والمقامات الفكرية لعبد الله فكري باشا، ومقامات الأوهام في الآمال والأحكام لأمين إبراهيم.

3- مقامات مقالية، وتشمل: مقامة الأديب حسن العطار في الفرنسيس، وحديث موسى بن عصام لإبراهيم المويلحي، والمقامة الشريفة في مزايا اللغة العربية لمحمد أفندي شريف، وسنوح الأفكار لعلي مبارك.

انظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض، دار القلم – بيروت، ط1، 1979م، ص336 – 394.